

l'écran traduit

revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles

hors-série n° 3

C'est toi qui as traduit ça ?

Petite approche insolite

du cinéma italien (1994)

par Marie-Claire Solleville

L'Écran traduit

Hors-série n° 3 – 2016

Introduction <i>Jean A. Gili</i>	p. 3
<hr/>	
Republication : <i>C'est toi qui as traduit ça ? Petite approche insolite du cinéma italien</i> , par Marie-Claire Solleville	
Pour Marie-Claire (avant-propos d'Ettore Scola)	p. 5
Préface	p. 8
Qualités exigées d'une traductrice	p. 10
La traductrice idéale	p. 12
Conseil pour une débutante dans la traduction de cinéma	p. 16
Parlons des dictionnaires	p. 19
L'erreur	p. 21
L'esbroufe	p. 23
L'anxiété	p. 24
Les titres	p. 28
La musique de la phrase	p. 29
Les prénoms	p. 30
Les gentillesses	p. 31
Les sous-titres	p. 32
L'érotisme dans la traduction	p. 35
Anecdote sur le <i>Kama Sutra</i>	p. 37
Les gros mots	p. 39
Le doublage	p. 41
Les photocopies	p. 43
Avant la machine électrique et le photocopieur	p. 44

Certaines difficultés	p. 46
Les pièges politiques	p. 49
Traduire plusieurs fois le même scénario	p. 50
Le nom des lieux	p. 51
Pitié pour les comédiens	p. 53
Pitié pour les étrangers	p. 55
L'évolution de la langue, l'argot	p. 56
Les auteurs français	p. 59
Le cinéma et la télévision	p. 60
Les erreurs des auteurs	p. 61
L'erreur dans le film policier	p. 63
La culture	p. 64
La nouvelle vague féminine	p. 67
La femme dans le scénario italien	p. 68
La politique	p. 69
Comment se faire payer	p. 72
Les clients d'une même famille	p. 80
Anecdotes	p. 81
Souvenirs	p. 83
Mauvais souvenir	p. 84
Méchant souvenir	p. 85
Où mène la traduction ?	p. 86

Introduction

Nous reproduisons dans ce numéro hors-série le texte de Marie-Claire Solleville, traductrice franco-italienne, publié à titre posthume en 1994 par les Rencontres du Cinéma italien d'Annecy, à l'initiative de Jean A. Gili. Probablement rédigés à la toute fin des années 1980, ces « mémoires d'une traductrice » rendent compte avec verve, pragmatisme et ironie de la manière dont se pratiquait la traduction pour le cinéma au cours de la période des années 1950 aux années 1980, à une époque où l'ordinateur n'était pas encore omniprésent.

Nous n'avons apporté à ce texte que de légères corrections de forme, afin de le conformer aux usages typographiques de notre revue. Les notes numérotées font partie du texte original ; les notes signalées par un astérisque sont les nôtres.

La publication initiale comportait en annexe cinq articles rédigés par Marie-Claire Solleville, et parus dans les Cahiers du cinéma et Arts entre 1952 et 1956, notamment à propos du néoréalisme italien. Nous ne les reprenons pas ici.

Nous remercions chaleureusement Jean A. Gili de nous avoir donné l'autorisation de reproduire ce texte, ainsi que sa présentation ci-dessous, qui figurait en quatrième de couverture de la publication initiale, et l'avant-propos d'Ettore Scola.

La rédaction de L'Écran traduit

* * *

Marie-Claire Solleville (1927-1991) était la petite-fille de Luigi Campolonghi, une des grandes figures de l'antifascisme, qui fut à l'origine de la Ligue italienne des Droits de l'homme et qui présida cet organisme pendant de nombreuses années, et la fille de Lidia Campolonghi qui participa elle-même de façon active à la lutte politique dans les milieux de l'émigration italienne.

Lidia Campolonghi, mariée à Pierre Solleville, eut deux filles, Marie-Claire et Francesca. Cette dernière – Francesca Solleville – fait une belle carrière de chanteuse militante.

Marie-Claire Solleville partit en Italie après la guerre à la suite de Claude Heymann et Jean George Auriol* au moment du tournage de *Fabiola* d’Alessandro Blasetti [1949]. Introduite dans les milieux du cinéma – elle épousa même le comédien Fausto Tozzi avant de divorcer et de s’unir au peintre Sinko –, Marie-Claire se fixa en Italie et devint un temps l’assistante de Renato Castellani. Elle envoya des articles aux *Cahiers du cinéma* et à *Arts*. Par la suite, elle vécut d’un travail de traductrice de scénarios et de sous-titres, fréquentant, de Roberto Rossellini à Federico Fellini, de Dino Risi à Francesco Rosi, d’Ettore Scola à Gianni Amelio, les plus grands noms du cinéma italien.

Ayant eu en main un manuscrit demeuré inédit sur son expérience de traductrice, il nous a semblé opportun d’éditer dans le cadre des Rencontres du Cinéma italien d’Annecy ce petit ouvrage plein d’humour et de fantaisie.

Jean A. Gili

* Cinéaste français, Claude Heymann (1907-1994) fut assistant de Jean Renoir et de Luis Buñuel dans les années 1930. Journaliste et scénariste, Jean George Auriol (1907-1950) fut le fondateur de *La Revue du cinéma*, revue cinéphile qui connut deux époques, dans les années 1930, puis brièvement au lendemain de la guerre.

Pour Marie-Claire

Avant-propos d'Ettore Scola

Une des préoccupations les plus aiguës pour un écrivain – qu'il soit romancier, essayiste ou scénariste –, c'est la traduction de son œuvre dans une langue étrangère. Sa pensée sera-t-elle respectée dans son intégralité ? L'adjectif ou l'adverbe juste, conforme à celui qu'il a choisi parmi tant de synonymes possibles et avec tellement de travail, sera-t-il utilisé ? Est-ce que l'exacte équivalence de cette référence trop « nationale » sera trouvée afin d'éviter qu'une traduction trop littérale ne la rende incompréhensible à un public étranger ? Le sens de cette locution idiomatique, de cette forme proverbiale, de cette phrase d'argot, sera-t-il respecté ? Et qu'advient-il des jeux de mots, des assonances, des relations, des formes rhétoriques si fréquentes en italien, une langue qui se nourrit intérieurement (sans parler des influences extérieures, surtout américaines) de dizaines de dialectes différents qui déjà entre eux auraient besoin d'un escadron de traducteurs régionaux, du sarde au piémontais, du sicilien au vénitien, du napolitain à l'émilien, du romain au génois, du pouillais au toscan, du marchais au calabrais, de l'abruzzais au lombard ? Qui réussira à se débrouiller dans une telle jungle lexicale, rendue encore plus touffue par l'arrivée des langages politiques, gauchisants, juvéniles, qui ont déjà leurs volumineux dictionnaires ? Et chaque personnage – du roman, de la nouvelle ou du film – s'exprime-t-il avec son vocabulaire personnel, différent des autres, selon sa psychologie particulière, sa culture individuelle ?

En somme, l'auteur dubitatif se demande si l'esprit – excellent ou médiocre, peu importe – de ce qu'il a écrit sera préservé.

Moi aussi, lorsque arrive le moment de la version en langue étrangère des dialogues d'un de mes films, je suis assailli par les mêmes cauchemars. Cependant, si mes scénarios étaient traduits en français par Marie-Claire Solleville, ces doutes se dissolvaient. Et je m'étais souvent demandé pourquoi.

Pourquoi étais-je si tranquille et si sûr, au point de refuser, pendant le tournage du film, tout changement éventuel d'un mot ou d'une manière de dire suggéré par l'acteur, ou par l'actrice, français choisi par la coproduction ? Bien que ma connaissance de la langue française soit certainement inférieure à celle de l'acteur ou de l'actrice de langue maternelle française, je répondais : « Merci, monsieur (ou madame), mais je pense qu'il vaut mieux dire cette phrase exactement telle qu'elle a été traduite. »

Et pourquoi demandais-je à Marie-Claire – et jamais à d’autres traducteurs – de lire en ma présence le scénario qu’elle avait traduit à l’acteur français ou à l’actrice française que j’avais appelés pour interpréter un des rôles ?

Et pourquoi, quand je m’apprêtais à tourner *La Terrasse*^{*}, pour le personnage de l’épouse intelligente du député communiste qui traverse une crise politique et conjugale, je choisis justement Marie-Claire qui n’était pas actrice et qui ne voulait pas le devenir ? Je dus insister longtemps pour lui faire accepter ce rôle qui lui procurait de l’anxiété et de l’angoisse et qui bouleversait comme un tremblement de terre sa vie et ses obligations de travail : « Il n’y a pas de différence, lui disais-je, avec ta profession de traductrice : là tu interprètes ce que tu lis, ici tu dois seulement interpréter ce que tu dis. » Pourquoi fut-elle convaincue et accepta-t-elle ?

Et lisant *C’est toi qui as traduit ça ?*, le livre de mémoires que Marie-Claire nous laisse, j’ai trouvé les réponses à beaucoup de ces « pourquoi ? ».

Marie-Claire n’était pas une traductrice. Les dons qui la distinguaient n’étaient pas son extraordinaire capacité de travail, sa rapidité, sa précision (même l’erreur peut faire partie d’un travail bien exécuté, d’un *travail propre*, comme elle définissait modestement elle-même ce qu’elle faisait). Marie-Claire n’était pas particulière à cause de sa totale abnégation à son travail, qui l’avait fait renoncer à sa vie privée, aux joies familiales que cependant elle désirait ; un travail sans week-ends et sans vacances, *ni Sécu ni retraite*, qui la tenait enchaînée à son Olivetti Praxis 48, comme une nonne qui ne peut quitter son couvent.

Chez Marie-Claire, il y avait quelque chose de plus.

Dans ses traductions, Marie-Claire engageait ses dons d’ironie, de générosité, d’opiniâtreté. Elle défendait avec agressivité ses idées, même avec les auteurs les plus méticuleux et les plus maniaques (ceux qu’elle appelait les « Flaubert »), parce que Marie-Claire Solleville croyait en ce qu’elle pensait. Sa première règle, face à un nouveau texte : s’efforcer de penser. La seconde : obliger les autres à penser. Elle défendait ses droits de travailleuse et ne laissait aucun répit aux producteurs qui avaient des idées quelque peu approximatives sur les rétributions à honorer et sur les chèques à provisionner, parce que Marie-Claire respectait son travail.

Dans ses traductions transparaissait, intacte, la passion pour le cinéma qui était née lorsqu’elle était enfant, dans la salle du « Comoedia » de Marmande où la conduisait sa grand-mère.

* *La Terrazza* (1980).

Dans ses traductions, il y avait la joie et la souffrance – ce sont ses propres mots – de sa chair, de sa tête, de son cœur. Comme elle le dit elle-même à la fin de son livre : *un enfer peut-être, mais quelle gloire !*

Quel écrivain peut aligner tant de vertus dans son travail ? Quel écrivain pouvait ne pas se sentir interprété, respecté, couvert de garanties, par un écrivain comme Marie-Claire Solleville Sinko ?

Une dernière chose : aux jeunes qui se destinaient à l'art de traduire, Marie-Claire conseillait : *vieillissez-vous*, vieillissez ! Certes, c'est un bon point de départ, à la condition de vieillir comme elle. Autrement, il vaut mieux rester jeune.

Préface

Comment arrive-t-on à la traduction ? Parce que tous les chemins mènent à Rome. Je n'étais pourtant pas douée. Mon premier souvenir, ce sont les versions latines à Sainte Jeanne d'Arc – Marmande – Lot-et-Garonne. Le professeur dont j'ai oublié le nom, M. Rapin ?, refusait de me mettre zéro. Mes notes étaient toujours précédées de « moins » et évoluaient entre moins un et moins cinq. Avait-il deviné que je prenais un malin plaisir à jouer avec les mots et à inventer, grâce à la traduction, des situations absurdes ? Par exemple, dans une célèbre bataille, peut-être les Thermopyles, les guerriers se protégeaient derrière des... écuelles. J'avais eu le choix entre bouclier et écuelle. Et je n'avais pas hésité.

C'était « dans le dictionnaire » comme je disais à ce malheureux prof qui d'ailleurs, ne fut plus malheureux du tout, à partir du jour où il comprit que je préférais les œuvres de Racine et où il prit l'habitude, à la fin des cours, de me donner la réplique : il déclamaient Pyrrhus avec conviction.

Mes études furent lamentables, mais joyeuses. Je ne m'en tirais qu'en gymnastique et en français, où la « forme » l'emportait toujours sur le « fond », comme me le reprochait la prof de service. Mais cela m'a toujours aidée pour la traduction. Laissant le « fond » aux autres, je ne m'occupe que de la « forme ». Et je choisis le mot avec soin, oubliant mes débuts ironiques dans les versions latines. Pas tout à fait, quelquefois je ris toute seule en pensant à l'énormité de ce que je pourrais mettre. Car les scénaristes sont souvent approximatifs et je dois les interpréter.

Heureusement pour moi, si mon grand-père aimait « Rosa, rosae, rosam », ma grand-mère aimait le cinéma. Il n'y avait qu'une salle à Marmande en 1935, le Comoedia. Et c'est bien à partir de mes six ou sept ans que nous filions toutes les deux, une fois par semaine, dans la nuit marmandaise, à travers des petites rues désertes (ma grand-mère tenait à la discrétion, ne voulant pas s'entendre reprocher qu'elle emmenait au Comoedia une enfant qui aurait dû dormir). Bien sûr, il fallait entrer vite, se tapir dans un coin, mais ensuite, le bonheur, les grandes révélations : *La Reine Christine** a décidé de ma vie. *Le Chien des Baskerville*** m'a terrifiée pendant des années. *Le Juif Süß**** (eh oui !) m'a laissée perplexe, et peu convaincue. Ma grand-mère et moi, on avalait tout. Ha ! *Le Baron de*

* *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933).

** *The Hound of the Baskervilles* (Sidney Lanfield, 1939).

*** *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940).

*Münchhausen** ! Nous repartions tout aussi discrètement, comme des conspiratrices, galopant tout au long de la rue Puygueraud (au retour, on pouvait la prendre, il n’y avait plus personne) et je m’endormais épuisée, mais comblée. Plus tard, ma petite sœur Francesca me cassait les pieds, parce qu’elle ne voulait pas que j’aille au cinéma, elle avait peur de rester seule. J’étais obligée de la mettre au lit comme d’habitude, d’attendre qu’elle s’endorme, de ramper dans le noir jusque dans le couloir avant de rejoindre en bas ma grand-mère qui me donnait mes vêtements. Quelquefois, Fanfan se doutait de l’escapade et faisait exprès de chasser le sommeil le plus longtemps possible, risquant de nous faire arriver en retard.

Je me demande encore pourquoi nous n’allions pas aux matinées du Comœdia. Je ne l’ai jamais demandé à ma grand-mère, c’est une question que je me suis posée plus tard. C’était sûrement une question de bienséance. Le cinéma devait être « vulgaire ». Et les gens de notre milieu ne devaient pas y aller le dimanche ni, encore moins, la nuit, raison sans doute pour laquelle nous nous transformions en ombres, sûres de ne rencontrer personne. Tandis que le dimanche après-midi, nous aurions pu être brusquement coincées en chemin par une dame « bien » avec un « Vous n’allez pas aux vêpres, madame Solleville ? » Ma grand-mère avait besoin de moi parce que mon grand-père ne voulait pas l’accompagner, et en cas d’une rencontre intempestive, « qu’auraient dit les gens ? ». Ç’aurait été beaucoup plus grave de rencontrer madame Solleville seule dans les rues la nuit, qu’avec sa petite-fille, fût-elle vacillante de sommeil.

Ces deux souvenirs – la version latine et le Comoedia – vous ont expliqué pourquoi j’étais née pour...

La traduction dans le cinéma

* *Les Aventures fantastiques du baron Münchhausen* (*Münchhausen*, Josef von Báky, 1943).

Qualités exigées d'une traductrice

Savoir traduire n'est pas suffisant.

Ce qu'on demande à une traductrice, c'est :

1. d'être très rapide et surtout exacte (pour remettre le sujet ou le scénario à l'heure dite sur la passerelle de l'avion à la vedette qui n'a passé que quelques heures à Rome, mais qui a dit au producteur ou au réalisateur : « Jolie votre idée, donnez-la moi avant mon départ, je l'emporterai avec moi et je vous donnerai après une réponse. »). Évidemment, si vous n'avez pas fini avant le départ de l'avion, vous êtes responsable d'une catastrophe. Vous et seulement vous.
2. d'être bon marché (mais ce n'est pas dit : voir le chapitre Argent).
3. de savoir taper à la machine pour donner un travail propre. La présentation est essentielle. On préférera parfois une facilité de lecture au contenu du texte. Quoique l'un de mes « patrons », Tolia Eliacheff, me conseillait de ne PAS savoir taper à la machine, pour ne pas être confinée dans un rôle d'exécutante, de secrétaire.

Bref, on peut être un traducteur remarquable mais lent. Ou bien un traducteur remarquable mais peu porté sur la dactylographie. Ou bien un traducteur bon marché mais pas rapide. Ou bien... ou bien... etc., etc.

J'ai la chance d'avoir un nom qui donne confiance pour le métier que je fais : Marie-Claire Solleville, épouse Sinko (on pense à Kafka). Si je m'appelais : Maria Chiara Solecittà, in Sinco, ça éveillerait la méfiance. Et en plus, je suis née à Paris ! – tout à fait par hasard. Alors que tout mon vocabulaire provient du Lot-et-Garonne où on dit « lisser » pour « repasser »..., « le bourrier » pour « la pou-belle » etc., adichas !

Naturellement, on exige d'une traductrice de ne pas avoir de famille, de ne pas avoir d'enfant, de ne pas avoir de vie, de pouvoir passer toutes ses vacances et tous ses week-ends à la machine à écrire quand les autres s'en vont. Lorsqu'un scénariste a terminé son travail, de préférence un vendredi matin, ou un 21 décembre, ou le 1^{er} août, il file vers d'autres cieux. À ce moment-là, le producteur haletant se précipite chez vous et vous supplie de lui remettre la traduction

pour le... lundi matin, le 2 janvier ou le 1^{er} septembre¹... Si vous lui faites remarquer que ça vous empêche de vivre, il sera visiblement désolé, repentant, etc., mais il n'en démordra pas. C'est le moment, *avant* de commencer le travail, d'augmenter vos honoraires, vu l'urgence et la perte de vos vacances. Si vous ne le faites pas *avant*, il s'étonnera à grands cris de vos exigences. Il sera capable de vous dire, et je l'ai entendu de mes propres oreilles : « Tu ne sais pas quel enfer c'était, ces jours-ci à Capri ! » Autrement dit : « Remercie-moi de t'avoir évité les bouchons aux péages et les assauts sur les hydroglisseurs. »

Pourquoi j'utilise souvent « traductrice » et non pas « traducteur ».

Parce qu'un homme, toujours vaniteux, toujours supérieur, veut bien être traducteur « littéraire » mais pas traducteur de « cinéma ». S'il consent à traduire un scénario, en se faisant payer le double (et en essayant de faire faire le travail par une négresse), il s'appellera « adaptateur ». Il ne faut jamais oublier qu'un homme n'est jamais un traducteur vulgaire, mais un « auteur » s'abaissant à faire des traductions.

¹ Pour illustrer cette affirmation, voici la lettre datée du 31 décembre 1985 – signée Federico Fellini – qui accompagnait une traduction que je devais revoir d'urgence :

« Gentille Marie-Claire,

Tu trouveras ci-joint la liste des sous-titres français et les dialogues du doublage de *Ginger et Fred* [*Ginger e Fred*, 1986].

Je te remercie pour tout ce que tu pourras faire et je te demande de m'excuser de m'immiscer avec tant de précipitation dans tes fêtes de fin d'année, mais la conviction que tu es l'unique personne qui puisse me rassurer sur le résultat de ce travail, sur lequel je n'ai pas eu la possibilité d'exercer aucun [*sic*] contrôle, me justifie en partie vis-à-vis du désagrément que j'éprouve et que je te provoque.

Un baiser affectueux, et mes vœux pour une année sereine et créative. »

La traductrice idéale

C'est donc une religieuse prête à renoncer à ses heures de prière pour des heures de traduction. Mais une religieuse de mauvaise vie ; elle ne doit quitter son couvent que pour bondir des tripots aux salles de course, aux bordels là où il en reste, dans les commissariats de police, les rallyes et les stades, dans la haute société, sans oublier les défilés de mode. Elle peut renoncer aux bibliothèques, aux expositions et aux musées, qui sont très rarement un cadre choisi par le cinéma, sinon pour les films policiers, et ils ne s'attardent pas sur les descriptions ; le dialogue d'un casse dans un musée est pratiquement inexistant, surtout depuis les alarmes électroniques. Les crimes dans les bibliothèques se déroulent la nuit, toujours dans le silence. Ainsi, la culture est évitée de justesse.

Si l'on peut délaissier la technique de l'enluminure d'un parchemin du Moyen-Âge, on ne doit rien ignorer sur le courage de l'héroïne, sur les différences entre la mafia sicilienne et le milieu marseillais. Dans les rues, il faut « traîner », contredire et provoquer, de façon à faire jaillir les insultes modernes. Ne jamais fuir en cas d'accrochage de voitures et on recommande même le magnétophone aux débutantes qui ne comprendraient pas certains jurons du premier coup. S'arrêter toujours devant un attroupement. Il y a des feux rouges à recommander, ceux où les piétons gênent les automobilistes. Si on manque de temps et qu'on veut suivre un stage accéléré d'insultes, bloquer la sortie d'un parking en simulant une incapacité à glisser la carte dans l'appareil, pour l'ouverture de la barrière électrique.

L'œuf de Colomb

La première règle de la traduction dans le cinéma, c'est de « penser ».

On me dira : vous êtes bien obligée de penser en traduisant. Pas du tout. On peut traduire sans penser. Il y a parfois une espèce de rejet et alors, on s'absente, les doigts tapent à votre place. Et on peut laisser échapper des merveilles, type « la neige tombe des cornichons »... Mais le sérieux du traducteur exige qu'il fasse un effort pour penser, même quand il se trouve devant ce qu'il considère comme une ânerie. Bref, même si on est capable de traduire sans penser, comme on est capable de conduire une voiture machinalement, il faut absolument se « réveiller », même si c'est pénible.

La deuxième règle, c'est de ne jamais donner son opinion. Même si le metteur en scène, le producteur, l'auteur surtout, vous supplie de dire tout ce que vous pensez de son œuvre, ne le faites pas, pour les raisons suivantes :

1. Il ne désire pas avoir la moindre critique, surtout au niveau du scénario, quand il ne peut plus recommencer. C'est comme dire à un ébéniste qui va présenter son armoire en chêne à une exposition qu'elle aurait été mieux en noyer.
2. Il y a des scénarios qui semblent horribles, mais qui donnent parfois de très bons films, et vice-versa. Tout dépend de la main qui les dirige. Ou de l'argent. Ou du hasard².
3. Et enfin, qui vous dit que vous ne vous trompez pas !

² Une lettre que m'adresse Dino Risi donne une idée des scénarios « chaotiques » sur lesquels on travaille parfois ; cette lettre est elle aussi datée d'un 31 décembre ! (1983) :

« Chère Marie-Claire,

Avec les vœux de bonne année (qu'elle vous apporte beaucoup de traductions du français en italien et de l'italien en français, du français en français et de l'italien en italien comme cela est en train de se produire pour ce très tourmenté *Dagobert** – quoi qu'il en soit Gérard Brach vous a fait des compliments pour la traduction), voici une quarantaine de pages (définitives) de la traduction de la traduction de la traduction écrites par Brach et Age et revues par Age, lequel, comme vous voyez, s'en tient à partir de maintenant au scénario français avec quelques interpolations en italien que vous devez traduire en français, afin d'avoir assez rapidement un scénario complet en langue française bon pour le tournage (qui se fera à 70 % en langue française). Mais je crois qu'en même temps vous devez faire la traduction italienne du même scénario à l'usage de la production (où les francophones se comptent sur un doigt de la main). Je ne sais pas si j'ai été clair, de toute façon pour plus de lumière vous pouvez vous adresser à Manolo Bolognini ou à moi-même à n'importe quel moment. Si vous aviez besoin (mais je ne crois pas) du scénario français (le dernier) de Brach que vous avez déjà eu en main et que vous avez rendu à la Production, vous pouvez le demander à Acciario ou à Bruno Frascà : le scénario se trouve sur mon bureau à la Production Dagobert, Studio 5 de Cinecittà.

Grand merci et cordiales salutations. »

**Le Bon Roi Dagobert*, Dino Risi, 1984 ; scénario : Gérard Brach, Agenore Incrocci, Dino Risi.



La traductrice idéale.

Autre possibilité d'intervention, beaucoup plus mal reçue par l'auteur ou le producteur, c'est l'intervention « pacifiste » : encore un Rambo italien ? Encore des méchants Russes ? Encore des boiteux sadiques ? Encore des homosexuels ridicules ? Encore une femme idiote ?

Mais ce genre d'opinion, de « concept », sera quand même mieux accepté que la critique, souvent pertinente : « il y a une longueur dans telle scène » ou « je préfère la première partie, après ça retombe », ça, jamais. Jamais.

Naturellement, le traducteur ne peut plus aller au cinéma. Tout le plaisir de l'inconnu est fichu. Je connais déjà la plupart des scénarios italiens, je sais ce qu'il va dire et ce qu'elle va répondre, et comment ça se termine... Alors, je peux seulement m'étonner ou me distraire en pensant que le rôle de la protagoniste avait été écrit (et présenté une première fois – et refusé) par exemple pour Dominique Sanda et que c'est une minette quelconque qui l'interprète. Ou que le protagoniste devait être au départ Alain Delon et est devenu Pierre Richard. On change les dates de naissance, on fait des tours de passe-passe avec les caractères. On me donne des sujets pour avoir tel comédien, on ne l'a pas, on oublie de me le dire et je fais alors parler Philippe Noiret comme Gérard Depardieu. Ou vice-versa et croyez-moi, ça n'est pas le même genre.

Alors je me rattrape sur les films allemands ou anglais, ou espagnols, ou grecs ou n'importe quoi, mais adieu le bonheur que j'aurais à m'asseoir dans un fauteuil de cinéma pour découvrir le dernier... bon, je ne cite pas, ça serait péché d'orgueil, mais sans compter les « grands », il y a tant de « mes » jeunes réalisateurs à leurs premières armes que j'aimerais découvrir depuis le début, et pas en connaissant leur œuvre par cœur avant qu'elle ne soit programmée.

Conseil pour une débutante dans la traduction de cinéma

Il faut d'abord bien se convaincre que la traduction est mal payée, ne donne droit ni à la Sécu, ni à la retraite. Quand on a passé sa vie sur une machine à écrire et qu'on devient gâteuse, on est refait si on n'a pas mis d'argent de côté. Il faut donc dès le départ se défendre par tous les moyens.

1. *La machine à écrire* : n'importe laquelle fera l'affaire, cela n'a aucune importance, mais il faut utiliser le caractère le plus gros. Pour deux raisons : plus c'est gros, moins les yeux se fatiguent, et plus c'est gros, plus ça remplit la page.
2. *Un ruban très neuf* : la page doit paraître couverte et pleine.
3. *Les marges* : ne pas commencer tout en haut et ne pas taper jusqu'au bord de la feuille ni jusqu'en bas. Il faut donner vingt-cinq lignes, mais « aérées », et ce, de façon à tirer le plus possible de pages en plus, sans se soucier des pages italiennes.
4. *Toujours faire le prix sur ses pages à soi* : il faut exiger de voir le travail avant, parce qu'au téléphone, on vous dira qu'il s'agit de quelques « paginettes » (petites pages). Ce sont rarement des pages de dix lignes mais beaucoup plus fréquemment des pages de cinquante lignes.

Poudre aux yeux

La poudre aux yeux, il faut en jeter à pleines mains. Souvent, on vous donne une traduction à faire pour une raison qui ne tient ni à votre valeur ni à votre sérieux.

Dire que vous travaillez pour un réalisateur génial risque d'inquiéter la personne qui vous apporte un scénario qu'il sait « moyen ». Trouvez plutôt le nom d'un réalisateur connu, et surtout « commercial ».

Vieillissez-vous. C'est un des rares métiers où les vieux machins comme moi travaillent plus que les jeunes en pleine forme. Mystère. Les jeunes vont à l'université, lisent beaucoup, vont au spectacle, on se méfie. On se méfie pour la traduction qu'ils remettraient, alors qu'il faudrait se méfier de leur désir de vivre.

Au sens où un jeune ne veut pas sacrifier sa vie et qu'il risquera d'être introuvable le week-end, à Noël ou un 15 août, ce qui dans le cinéma est inadmissible.

Jeunesses, vous pouvez utiliser une petite esbroufe : procurez-vous les enveloppes des grosses sociétés de production de cinéma, avec votre nom en gros. Quand vous rendez un travail, glissez-le dedans. Et toujours : échangez les enveloppes. Envoyez aux producteurs une enveloppe de leur concurrent le plus détesté. Ça rassure. On pense que si vous traduisez pour l'ennemi, vous êtes fiables.

À l'époque où j'avais besoin d'appuis à la RAI *, j'ai beaucoup apprécié Roberto Rossellini qui, me rencontrant à la sortie de l'ascenseur, m'a embrassée théâtralement et entraînée dans un immense couloir, en me disant : « Montrez-vous avec moi, on ne sait jamais ! » Puis il m'a quittée avec un « À bientôt, chérrrie ! » qui aurait dû m'ouvrir toutes les portes.

Je n'en suis plus là, mais tel frère telle sœur : Marcella, sa sœur, m'a insérée dans son programme sur Roberto, en me disant : « Ça te servira ! C'est très utile de dire quelque chose à la télé, avec son nom en dessous ! »

Comment se présenter

Quand on est jeune et, en plus, du sexe féminin, on part avec un lourd handicap. Mais on doit se consoler : avec le temps, les cinéastes préfèrent les femmes. Je crois pouvoir expliquer ce choix : inconsciemment, ces messieurs seraient très ennuyés par les critiques provenant d'un homme, alors qu'une femme, supposée moins intelligente...

J'entends d'ici les hurlements de mes « clients ». Je ne parle pas pour moi, ayant réussi, sans même faire un effort en ce sens, à me faire passer pour quelqu'un de très compétent, de très cultivé et de très intelligent (*no comment* !).

On pense par ailleurs qu'une femme saura mieux taper à la machine et ne rendra pas des manuscrits très intellectuels mais illisibles.

Il faut donc, si on est jeune, se présenter correctement habillée, de façon plutôt modeste, sans être humble. Un bijou en or, même petit, pour ne pas donner l'impression que vous avez tout mis au clou. Après trente-cinq ans, vous pouvez vous permettre une certaine élégance. Après cinquante, ne faites plus aucun effort, soyez vous-même. Personnellement, j'en suis arrivée à la cloche, parce que j'ai horreur de faire du lèche-vitrine et que j'utilise mon argent ailleurs. Comme

* La RAI (ou Radiotelevisione italiana) est le premier groupe italien de radiodiffusion de service public. Elle investissait beaucoup dans le cinéma à l'époque où travaillait M.-C. Solleville.

j'aime beaucoup les chats, je risquerais de prendre l'aspect de Léautaud, si je n'éprouvais le besoin absolu de mon « bain quotidien ».

Parlons des dictionnaires

Les erreurs sont désopilantes. Un très célèbre dictionnaire, dans la dernière édition dont je me servais avant d'en acheter un autre d'une maison concurrente, en était bourré. Je donne un exemple : je devais traduire une scène dans un bar de banlieue, où des voyous jouaient au flipper. Le mot flipper n'était pas utilisé en italien, on disait « *bigliardino* » (avant les *videogames* qu'on dit « *videogiochi* »), littéralement « petit billard ». Je ne pense pas tout de suite à « flipper », j'ai une hésitation, ça m'arrive souvent, et alors, me voilà feuilletant mon dictionnaire. Et je trouve un seul mot pour « *bigliardino* » : « trou-madame ». Rien d'autre. Ce sont des moments où j'ai de la peine à ne pas mettre : « Trois loubards courbés sur un trou-madame, le regard dur, défiaient le tilt. »

Quand on annonce, de temps en temps, que les ordinateurs vont faire des traductions, alors là, je les attends au tournant, ça risque d'être drôle. D'abord parce qu'ils devront souvent choisir entre quatre ou cinq mots. « *Beccare* » peut aussi bien vouloir dire : becqueter, coincer, arnaquer. Ainsi, des flics peuvent becqueter un truand. Etc. à l'infini. Ensuite, parce que les auteurs ne trouvent pas tout le temps le mot exact, celui qu'ils ont « au bout de la langue », et c'est au traducteur de comprendre ce qu'il a voulu dire. Un homme n'est pas « ému » devant sa femme assassinée mais plutôt « bouleversé », « horrifié », enfin, il devrait l'être.

Il y a des pièges classiques entre l'italien et le français, deux langues très proches. En voici quelques-uns :

« *Moroso* » n'est pas un homme morose, mais un homme qui a des dettes (ce qui bien sûr le rend « morose »).

« *Caveau* » (en français, je vous prie) n'est pas le caveau de cimetière mais la salle des coffres d'une banque. D'où les titres fréquents dans la presse italienne (« Deux cents caveaux pillés cette nuit », etc.). On imagine tous ces cadavres emportés par les gangsters.

« *Truffare* » ne veut pas dire truffer quelqu'un, mais l'escroquer.

« *Salire le scale* » ne veut pas dire salir les escaliers mais les monter.

« *Morbido* » ne veut pas dire morbide mais moelleux, doux.

« *Assai* » ne veut pas dire assez mais très, beaucoup.

« *Campare* » ne signifie pas camper mais vivre.

Ceci pour dire que traduire en francisant simplement un mot tout simple apparemment, mène à la catastrophe.

Pour les insultes et les jurons, ne pas se fier aux dictionnaires. Se constituer un petit dictionnaire personnel, qu'il vaut mieux ne pas porter sur soi en cas de perte ou de fouille, on aurait quelques difficultés à expliquer que c'est un outil de travail. Les files d'attente aux guichets de l'administration sont recommandées. Emporter toujours son magnétophone dans les lieux publics. Écouter les radios libres.

L'erreur

Ce qui est terrifiant, c'est quand quelqu'un arrive et me dit : « J'ai donné ça à traduire en français, on me l'a renvoyé. Ça doit être mal traduit. Mais peut-être peux-tu l'arranger un peu ? »

J'en suis incapable. À moins que le texte ne soit illisible, je ne vois pas les erreurs. Je ne vois déjà pas les miennes et je suis obligée de me faire relire, persuadée que deux personnes font rarement les mêmes. Par exemple, je ne sais plus dans quel film sérieux et très religieux, j'avais mis un sous-titre (heureusement corrigé à la dernière minute !) : « Le pape doit entreprendre une croisière... », alors que c'était bien sûr : « Le pape doit entreprendre une croisade... »

Dans un grand film qui a obtenu la Palme d'or à Cannes, j'ai relu par amitié pour le distributeur, au dernier moment, les sous-titres confiés à un grand critique italien. La première chose que je vois, c'est « la lune encerclée » (par qui ? par les soldats du roi ?) au lieu de « la lune auréolée ». Puis « ... le mort, les bras croisés sur la poitrine » ; en italien, on dit : « *le braccia incrociate sul petto* », c'est très énergique, mais peut-être est-il préférable de mettre : « les mains jointes sur la poitrine ». Et ça continuait comme ça... Je suis bien bonne ! J'ai corrigé les sept erreurs les plus monumentales, sauvant ainsi le grand critique et son écharpe blanche.

Voici quelques-unes de MES erreurs.

Pour Antonioni, j'ai mis un titre au féminin au lieu de le mettre au masculin, je ne sais plus ce que c'était, mais le malheureux a dû en être épouvanté à jamais, je ne l'ai plus revu.

À une projection pour Gilles Jacob de *La notte di San Lorenzo** des frères Taviani (film que je n'avais pas vu et qu'on me demandait de traduire au vol, ce qui pour moi, qui ai l'esprit d'escalier, est abominable), à un certain moment, les partisans se donnent tous des surnoms. Je les trouve tous, mais soudain j'entends « *Mi chiamo UFO* ». Horreur. J'hésite mais je bredouille quand même « Je m'appelle O.V.N.I. » (Objet Volant Non Identifié). Légère surprise de Jacob, mais ça passe. Au déjeuner avec les frères Taviani, ça continuait à trotter dans ma tête. Je me disais : comment pouvait-on s'appeler O.V.N.I. en 1944, les extraterrestres n'étaient pas à la mode... Bref, j'expose mon doute aux Taviani, qui en restent bouche bée, comme des carpes éperdues. C'était une phrase prononcée avec

* *La Nuit de San Lorenzo* (Paolo et Vittorio Taviani, 1982).

l'accent toscan, où on aspire les « C » et les « G » : « *Mi chiamo GUFO* » ; « Je m'appelle HIBOU ».

Les frères Taviani continuent à me recommander autour d'eux !

Un autre remords, c'est Costa-Gavras qui m'avait donné un scénario magnifique sur les multinationales au Portugal, après la révolution des Œillets. C'était vu par un Américain et ça se tutoyait à tort et à travers. Moi j'ai remis le « vous » croyant qu'un Américain disait toujours « *you* » et Costa-Gavras, au téléphone, a essayé de m'expliquer qu'il y a un vouvoiement américain qui est l'équivalent d'un tutoiement. C'était trop tard. Enfin, je ne pense pas que c'est à cause de mon « vous » qu'ils n'ont pas tourné le film, mais plutôt à cause de l'opposition hargneuse des multinationales.

À propos de tutoiement, en Italie on tutoie beaucoup, on tutoie vite. On tutoie le pompiste en faisant le plein d'essence. En France, ça serait du joli ! Naturellement, ce sont toujours les gens nantis qui tutoient les autres. Il y a une différence de classes qu'ils ont tendance à souligner ainsi. Mais c'est étrange comme les subalternes, disons, l'acceptent. L'usage est de tutoyer les « aides-ménagères ». En France, on les vouvoie. Faire très attention à faire vouvoyer tout le monde dans les scénarios, sinon on penserait à du mépris ou à une intimité douteuse ou à Dieu sait quoi. De là ma super-gaffe pour Costa-Gavras.

Dans un documentaire sur l'Afrique, on parlait du Niger. Et j'hésitais entre l'anse, la rade, le tournant, j'avais le mot sur le bout de la langue... hélas, *je ne sais pas* ce que j'ai choisi, mais je n'ai pas trouvé « la boucle du Niger ». J'espère que l'adaptateur aura réparé ça !

Le drame du traducteur : trouver le mot quand on a rendu le travail.

Il est vrai que le drame de la traduction, c'est aussi le drame des dactylos. Il y a en Italie, les fameuses « copisteries » qui retapent les scénarios dans toutes les langues. Je n'en ai retenu que deux qui soient sérieuses, mais dont il faut relire le travail, parce que si on ne connaît pas la langue, on se trompe forcément. C'est ainsi que je peux lire « chair de lune », ou « poil » pour « poli », « sueur » pour « sœur »...

L'esbroufe

Pour donner une bonne impression à la traduction, il faut bien traduire le début. C'est la première impression qui compte. L'attention se détend peu à peu. Et ensuite, il faut relire très soigneusement la fin.

Naturellement, quand on sait à qui va le scénario, c'est plus facile. On soigne particulièrement le comédien français qui se désintéressera complètement de l'erreur dans le texte de son partenaire. De toute façon, le texte sera transformé pendant ou après le tournage et un adaptateur se chargera ensuite de lui redonner unité et qualité, ah, ah !

L'anxiété

C'est la compagne du traducteur. En tout cas, la mienne. Tout le monde n'est pas comme Roberto Rossellini qui était toujours content de mes traductions. Même quand je lui disais : « Je me suis trompée », on aurait dit que ça lui était égal. Il m'apaisait : « Mais non, mais non, c'est très bien comme ça... L'erreur fait partie du travail. »

Il y en a que nous appelons « les Flaubert », ceux qui nous font trembler, les maniaques qui revoient cent fois la même phrase. Et ce sont toujours des Italiens, jamais des Français. Ce sont les Italiens qui connaissent le français, ou croient le connaître.

Il y en a qui sont si têtus que je garde l'erreur qu'ils essaient de m'imposer. Par exemple, Tinto Brass m'a fait mettre « Je vais » pour « *Io vado* ». J'ai eu beau lui affirmer qu'on dit « Je m'en vais » ou « J'y vais » ou « Je vais à tel endroit » mais jamais « Je vais » tout seul, rien à faire. Alors j'ai laissé.

Alberto Sordi, il y a des années, pour un film de lui *Finchè c'è guerra, c'è speranza* (*Tant qu'il y a de la guerre, il y a de l'espoir* [1974]), m'a demandé, à brûle-pourpoint, si on disait vraiment « Où étais-tu passé », alors que mot à mot en italien, c'était « *Dove sei andato?* ». Comme j'ai toujours la hantise de l'erreur, j'ai dû le regarder avec des yeux si désespérés, en disant : « ... Oui, c'est une formule courante... » qu'il m'a interrompue : « Ça va, ça va, n'en parlons plus. » Après ça, il n'a plus émis un seul doute. Par gentillesse. Et par fatalisme.

Passes encore pour le réalisateur ou le comédien ! Mais si c'est une secrétaire qui se flatte de parler français, alors c'est la fin de tout. Pour se faire bien voir par ses patrons, pour montrer qu'elle a de la culture, la pauvre femme prend un plaisir exquis à éplucher votre texte, à corriger vos erreurs, mais surtout à en ajouter d'autres. « Pourquoi n'avez-vous pas mis deux "T" à quatre ? » me reprochait une de celles-ci (quatre s'écrit « *quattro* ») et aussi « la cinquantaine ? Non, c'est le commissaire qui a cinquante ans, c'est lui... ce n'est pas une femme... » Les bras m'en tombent.

Il y a une personne dans une production, d'ailleurs une amie, puisqu'elle m'appelle toujours pour me donner des traductions, qui me téléphone inmanquablement pour me dire :

– Nous venons de recevoir ta traduction. Avoue-le ! Ce n'est pas toi qui as fait ça !

Comme je la connais, je dis :

– Mais si, c’est moi, mais je ne sais plus traduire, tu le sais bien.

Un instant de silence, puis :

– Est-ce que je peux corriger ? Tu sais, ça doit aller à une grande comédienne et je ne voudrais pas...

– Corrige, corrige... Fais ce que tu veux... Merci beaucoup, à bientôt.

Au début, ça me déprimait.

Ceux qui épouvantent, quand on est surchargé de travail, ce sont ceux qui vous apportent un texte, quel qu’il soit, en disant : « Eh bien, je vais vous expliquer... Parce que c’est un texte très subtil... très spécial... ça vous aidera à comprendre... Les sentiments du protagoniste sont contrastés. Il est éternellement déchiré entre une sensibilité écorchée et... Voyez, par exemple, là j’ai mis : “Il prend son revolver et tire sur Elena...” Il faut comprendre que ce geste meurtrier est aussi une réaction d’amour bafoué, etc. »

Il faut couper court, être même cassant si on ne veut pas se retrouver trois heures plus tard, l’œil hagard, affalé sur un canapé avec l’auteur qui « explique » son film...

Quand ce sont des jeunes, des auteurs débutants, on peut leur accorder quelques minutes avant qu’ils ne se lancent dans une description échevelée et poétique qui vous laisserait sur le flanc. Puis il faut dire la vérité : que si c’est bien écrit, le producteur comprendra tout. Là, je m’engage beaucoup ! En tout cas, si c’est pour un comédien, celui-ci aura le temps de découvrir toutes les finesses du texte. J’essaie parfois d’envoyer l’auteur carrément à Paris, directement chez le comédien avec ma traduction sous le bras, décorée d’un petit billet bref : « Vous seriez assez aimable de recevoir cette traduction hâtive, à laquelle j’aurais aimé accorder plus de temps... » En général, ça fait plaisir à tout le monde, surtout à moi.

Pour les autres, les « grands », ce problème se pose rarement. D’abord, ils ne savent pas qui fera la traduction, c’est de la production que part l’initiative. Et la production ne s’intéresse qu’au prix de la page et à la date de livraison. Si, par hasard, un « grand » désire relire votre œuvre, cela vous autorise à lui donner un brouillon innommable, économisant ainsi sur les frais de dactylo, qui retombent sur la production.

L’auteur a toutes les raisons d’être méfiant, mais je répète que ça ne sert à rien, car on sait traduire ou on ne sait pas, et dans ce dernier cas, aucune relecture ne sera suffisante.

Les traducteurs dont il faut se méfier, ce sont ceux qui déclarent traduire en allemand, en anglais, en espagnol, en russe, en chinois et vice-versa. Il est évident qu'ils traduiront mal dans toutes les langues. On ne traduit bien que dans sa langue maternelle, quelle jolie expression. Un vrai traducteur, sérieux, peut traduire (et encore !) de deux ou trois langues dans la sienne. Mais sûrement pas le contraire. Ne pas croire ceux qui disent : « Oui, mais j'ai passé la moitié de ma vie dans tel pays. » Moi aussi, je suis en Italie depuis quarante ans. Durant les années de vache enragée, j'ai accepté autrefois des traductions du français en italien. Plates, honteuses. La vraie mauvaise traduction, c'est la traduction morne.

Le producteur croit à son film. C'est souvent un producteur peu fortuné qui attend le miracle. Et il vous reçoit dans son modeste bureau avec un : « Ce sujet, c'est *Casablanca* transposé. »

Les jeunes metteurs en scène, à la fois timides et orgueilleux, annoncent leur scénario comme « très spécial », « pas comme les autres »...

Le producteur qui y croit vous tendra souvent un texte à traduire en vous annonçant aussitôt la couleur : « C'est mieux que *E.T.*, que *La Guerre des Étoiles* ou que *King Kong*. »

Je me retrouve avec une histoire de science-fiction où on a rogné sur les dépenses, où tous les astronefs explosent derrière des montagnes, où tous les masques ont été repris en sous-main et où l'action se déroule dans une tempête de sable ou de neige ou la nuit... Ce genre de traduction m'émeut toujours !

« Ah, c'est un vrai bohémien » vous dira un intellectuel italien parlant de son ami peintre. Quand j'interviens en affirmant qu'il faut dire « bohème », j'étonne et je déplais...



Marie-Claire Solleville au début de son séjour en Italie.

Les titres

Ils sont extrêmement difficiles. À moins que ce ne soit *Paganini* ou *La vita è bella*. Il y a des pièges infinis.

Tout d'abord dus à la traduction elle-même.

Carne inquieta ne peut sûrement pas se traduire par « Viande inquiète » ni même « Chair inquiète » (C'était vraiment le titre d'un film !)*. Souvent, le titre se rapporte à quelque chose de précis mais de difficile à cerner, car c'est dans l'imagination de l'auteur.

On peut s'en tirer en laissant le titre en italien et en mettant dessous une traduction approximative, accompagnée de « Titre provisoire ».

J'insiste : un des secrets de la traduction, c'est de mettre à contribution le plus de cerveaux possibles. Ne pas oublier que les gens aiment penser. Il y en a tellement qui font des mots croisés. Voilà des amis précieux : ne pas hésiter à faire appel à eux pour un rébus qui vous tracasse. Vous ne vous fatiguerez pas et le résultat sera meilleur.

Ne pas hésiter aussi à dire la vérité, c'est-à-dire qu'on n'est pas doué pour les titres. C'est un droit du traducteur. On a le droit de ne pas être doué pour tout. On a le droit de ne pas être génial. Et quand c'est le producteur qui trouve le titre pour l'exportation, il est si content, il vous adore. Et c'est lui qui se débrouillera avec l'auteur.

* *Carne inquieta* (1952) de Silvestro Prestifilippo a effectivement été distribué en France sous le titre *Chair inquiète*.

La musique de la phrase

Par exemple : « *Accende un fiammifero* » qui est musical en italien est affreux en français : « Il allume une allumette. » Mieux vaut mettre : « Il gratte une allumette », « il frotte » une allumette, même si personne n'utilise ces expressions.

L'auteur italien a tendance à en rajouter. Trop d'épithètes ou de qualificatifs. Il ne se contente pas d'un « Pénible silence », mais ça devient « Un lourd, un pénible, un angoissant silence ». Là je conseille de couper, à moins que ce ne soit la Grande Scène, et encore. On choisit l'épithète le plus fort, à la rigueur on le trouve soi-même dans les superlatifs.

Les mots à la mode en anglais. On doit forcément les garder. Mais les Italiens, pour la même chose, adoptent parfois un anglais différent. Par exemple un « *camper* », c'est un « camping-car ».

En plus, ils évoluent. Prenons « salon ». C'est devenu « séjour », ça restait français. Puis « living ».

Maintenant, au lieu de : studio – mansarde – atelier –, on met « loft », ça fait plus chic ! Surtout si l'auteur précise « un loft, style new-yorkais ».

Je conseille, pour cette pièce, de mettre « salon » quand les gens sont de vieux bourgeois, « séjour » s'ils sont plus jeunes, « living » s'ils se veulent modernes. Et encore, je parie que c'est déjà dépassé.

Quant au « loft », il peut redevenir, selon ses occupants, « studio », « mansarde », « atelier ».

Les prénoms

Il y a des prénoms italiens qui gênent en français. Par exemple ces trois prénoms masculins : Michele – Andrea – Simone. On doit les prendre pour des femmes.

Il y a des auteurs qui donnent des noms comiques à leurs personnages. Pappalardo (Bouffelard), Cimice (Punaise), etc. On ne peut pas les traduire car sinon, les comédiens au tournage ne s’y retrouveraient plus, voyant sur le texte italien Pappalardo et sur le texte français Bouffelard. Il vaut mieux les traduire une seule fois, au début, entre parenthèses.

Sinon, en parlant au téléphone avec la France, le producteur demande un acteur pour le rôle de Pappalardo et le producteur français ne le trouve pas dans le texte qu’il a sous les yeux.

Les gentilles

Je reçois même des cadeaux.

Toujours des jeunes, jamais des vieux (et vlan !). C'est à peine s'ils ont le temps de vous offrir un café. Les vieux vous embrassent, théâtralement, en public, pour bien montrer leur bienveillance à votre égard.

Mais les jeunes ont l'âme plus délicate.

Je me souviens de Gianni Amelio, sonnant à ma porte, en plein mois d'août, parce que je traduisais son *Colpire al cuore*^{*}, avec une énorme pastèque dans les bras, pour me remonter le moral. Et l'année suivante, c'est Peter Del Monte qui, trouvant que ma pièce était étouffante, m'a dit : « Vous ne voudriez pas un ventilateur ? Je viens de mettre l'air conditionné et j'en ai un presque neuf dont je n'ai plus besoin. » J'ai accepté avec émotion et, deux heures plus tard, il revenait avec un superbe appareil.

Andy Luotto m'a apporté des glaces et des géraniums en pot. D'autres arrivent avec des petits gâteaux. Il y en a qui pensent à vous, à votre fatigue, et ça fait plaisir.

Mais la plupart bondissent chez moi dans un cri haletant : « Vite ! Je suis garé en troisième position ! C'est prêt ? » Et c'est à peine s'ils vous disent merci.

La grande injustice, c'est que le scénario ou le traitement qu'on vous demande de traduire en catastrophe existe souvent depuis des semaines, parfois des années ! sur la table du producteur. Mais il attend le dernier moment (un contact pris à Cannes ou à Venise) pour tirer de son tiroir un texte dont il a besoin, mais alors « de toute urgence », et de vous le remettre avec des larmes dans la voix. Larmes de crocodile.

^{*} *Droit au cœur* (1982).

Les sous-titres

Il faut savoir d'abord que c'est la pire des traductions. Le traducteur dépend du technicien qui fait la « réduction » à la visionneuse, prenant les temps et les distances pour mettre le sous-titre*. Ce texte italien que le traducteur reçoit est déjà coupé. Ce n'est pas le texte entier nécessaire pour le doublage.

Cette « réduction » dépend du rythme du dialogue. Certains films peuvent garder presque intégralement leur texte, lorsqu'ils sont « lents ». Beaucoup de films intellectuels ou poétiques entrent dans cette catégorie et sont donc les moins amputés. Le technicien ayant compté le nombre de photogrammes et le nombre de secondes disponibles pour permettre au spectateur de lire et d'enregistrer le texte, le traducteur est tenu de suivre la longueur exacte du texte italien.

Quand on pense que « *ora* » signifie « maintenant » et que « *Cosa c'è* » signifie « Qu'est-ce que c'est ? » ou « Qu'est-ce qu'il y a ? », on comprend la difficulté. On peut mettre « Qu'est-ce ? » mais quand c'est un loubard qui parle !

Certains réducteurs préfèrent un texte long durant tout le plan, d'autres préfèrent couper la phrase en deux. Souvent leur choix est dicté par des raisons pratiques : certains sont payés « à la ligne ».

Les films comiques sont extrêmement difficiles, avec des répliques qui se chevauchent fréquemment. Dans *Ginger et Fred* de Fellini, la publicité était souveraine. Que traduire ? Le panneau publicitaire derrière les acteurs, ou ce que disaient les acteurs ? Ou les deux, avec des caractères différents, et alors que devient l'image ?

Quant au spectateur, l'élite se prétend « frustrée » si elle n'a pas tout le texte, ça veut dire : je suis un intellectuel, j'ai de la culture, je lis aisément deux lignes en savourant quand même l'image.

Tandis que haleter à la poursuite du sous-titre, ça fait « plouc ».

Les gros problèmes qui reviennent tout le temps. Par exemple, doit-on écrire « ciao » ou « tchao » (comme « Tchîn-tchîn ») ? Doit-on sacrifier l'italien ? Quelle injustice de mettre « Place Venise » alors que l'on met « Trafalgar Square ».

* Ce que Marie-Claire Solleville appelle « réduction » correspond à la phase du repérage, étape préalable à la traduction en sous-titrage (voir aussi *L'Écran traduit* hors-série n° 1).

Il faut surtout vérifier le dialogue italien parce que le réducteur peut couper le mot drôle ou percutant, ou fausser le sens. Dans les sous-titres de *Mosca Addio** de Mauro Bolognini, je lis une phrase qui me semble un peu trop lapidaire : « La révolution d'Octobre a été faite par des Juifs. » Je vais fouiller dans le dialogue et je trouve : « La révolution d'Octobre a été faite EN PARTIE par des Juifs. » Un rien.

Il faut exiger de voir le film

Ça pourrait sembler incroyable, mais les sous-titres d'un film se font fréquemment en deux jours, quelquefois moins ! Et le laboratoire dit qu'il n'a pas le temps de le montrer à la Moviola. Alors, que personne ne s'étonne du résultat !

Il y a des réalisateurs qui continuent à créer avec les sous-titres, et qui veulent qu'on mette en français quelque chose qui ne correspond pas à ce que dit la personne en italien. Parce que cette phrase en italien ne leur plaît plus, alors ils changent. On essaie de les convaincre qu'il y a quand même des gens qui comprennent un peu l'italien et qui diront :

– Mais alors quoi ?... Le traducteur s'est trompé ! L'acteur dit autre chose !

Fellini veut son image. Et alors, il tombe sur le travail du réducteur, réduisant à la limite de l'absurde, biffant, coupant, taillant en pièces...

Pour *Intervista* [1987], Fellini « surveillait » Caramazza, auteur de la « réduction », j'aurais voulu, moi, « surveiller » Fellini, et Jacqueline Risset, traductrice de Dante, me « surveillait », sans compter Mastroianni qui « surveille » souvent par la bande, l'air de rien, en ce qui concerne son texte.

Jacqueline et moi, nous avons toujours été d'accord. Malgré ça, Fellini est arrivé à couper une réplique que je n'ai pas eu le temps de remettre et que j'entends très bien à l'écran. C'est celle du producteur milanais qui, sur le plateau d'une Inde improbable, au milieu des bayadères et du Maharadjah, dit, méditatif et perplexe :

– Qui sait si l'Inde est comme ça ?

Je suppose que comme les sous-titres ont été refaits en France, à grand renfort de polémiques et de scandales, la réplique aura été remise. Et autre chose, hélas, « *povero Fellini* », souffleté par la mafia cinématographique de mon pays, mafia « cinéphile », et je te crois, ça rapporte. Bon. Passons.

* *La Nuit de San Lorenzo* (Paolo et Vittorio Taviani, 1982).

Anecdote pour les sous-titres

Ce n'est pas une histoire personnelle, elle est arrivée à l'une de mes amies.

Un « marchand » lui téléphone et lui dit :

– Voilà, j'ai un film à sous-titrer, de l'anglais. J'ai le texte en anglais et il faut le mettre en français.

– C'est un film anglais ?

– Non, non, c'est un film italien, mais ça ne fait rien. Il a déjà été sous-titré mais je ne sais pas où retrouver une copie. C'est une urgence (comme d'habitude). Mais ça ne fait rien, c'est très compréhensible comme ça.

Mon amie demande de voir le film :

– Je ne peux pas traduire un film italien déjà traduit en anglais. Ce n'est pas sérieux. Je dois au moins le voir.

Il dit qu'il n'a pas le temps (naturellement) de lui montrer le film mais qu'il va essayer d'avoir le dialogue italien. Il est fâché de cette résistance :

– Je vous dis que c'est un vieux film qui a déjà été traduit !

Et elle, enfin, par curiosité :

– C'est quel film ?

– Oh, c'est *Rome, ville ouverte...*

L'érotisme dans la traduction

Autrefois, le cinéma était apparemment pudique. Aujourd'hui, les scénaristes doivent faire preuve d'une imagination fertile pour allécher le public.

Mais il faut penser que les scénaristes sont les mêmes, ou à peu près, idem les producteurs, idem les metteurs en scène. C'est-à-dire des hommes (pour la plupart) qui, en vieillissant, sont moins portés sur l'érotisme, devenant soit des pantouflards, soit des égrillards, soit des lubriques.

Il y a des scénarios où je sens l'auteur diablement malheureux de devoir imaginer (et décrire) des scènes scabreuses.

Les scénarios des jeunes réalisateurs sont puritains. Même s'ils ont l'intention de tourner des scènes « osées », l'introduction à ces scènes est en général : « Ils s'enlacent et tombent sur le lit. » Le reste à votre bonne fantaisie. Les jeunes sont pudiques. Ils peuvent montrer des scènes d'amour parfaites, très sensuelles à l'écran, mais ils ne se complairont jamais dans leur description au niveau du scénario.

Tandis que pour nos vieux renards qui se croient jeunes et à la page en se vautrant dans des scènes pornos, le processus est différent. Ils doivent d'abord penser à allécher le producteur pour monter le film. Alors, allons-y avec les descriptions ! J'ai traduit des scènes absolument impossibles à projeter dans des salles normales, qui s'adressent uniquement au producteur pour le faire « bander » et l'encourager à lâcher du fric dans l'entreprise. Parce qu'un gros producteur désirent tourner avec de vraies vedettes ne pourra jamais leur présenter le scénario tel quel. À ce moment-là, quand il a compris ça, on me redonne le texte, en me demandant d'alléger, car ça doit être lu par telle ou telle comédienne. J'essaie de savoir par qui. Selon l'âge, je dose mes effets. Pour ne pas l'épouvanter, je précise que les lumières sont tamisées et que ça se passe avec des « formes dans la pénombre... ». Sinon, à partir d'un certain âge, aucune vedette ne se risquerait à avoir un projecteur à un mètre de ses replis.

Les réalisateurs qui ont toujours été portés sur la chose, qui ont cet érotisme en eux, sont moins gênants. Ils ne se forcent pas, n'essaient pas de briser des tabous. Tandis que certains réalisateurs un peu déplumés, mais qui se considèrent toujours comme des séducteurs actifs, sont sincèrement convaincus qu'ils vont couper le souffle au public avec leurs trouvailles érotiques. Seigneur !

Tout le monde sait que ceux qui baisent, au cinéma, de la façon la plus joyeuse et sans complexes, ce sont ceux de l'équipe, machinistes, électricien, production,

etc. Tous ceux qui n'ont d'autre ambition que de trouver un nouveau travail dans un prochain film. Les créateurs et les comédiens sont trop rongés pour aimer la gaudriole. Je sais que je vais faire bondir pas mal de gens qui me diront que l'érotisme n'est pas la gaudriole. Mais je me comprends.

Je connais un scénariste toujours chez son psychanalyste, un scénariste torturé qui doit faire des efforts incroyables pour décrire une scène érotique, et un autre scénariste, pantouflard, qui fait des efforts louables pour décrire une scène sado-maso... Heureusement que le réalisateur et les comédiens y ajoutent du leur...

Ainsi, quand quelqu'un de la production m'annonce au téléphone un scénario érotique, apparemment brutal mais foncièrement « pur », je sais que je vais avoir un porno. Je dois aussitôt rassurer mon interlocuteur en conseillant de « laisser cette brutalité apparente que le réalisateur adoucira en cours de tournage ». Ce qui veut dire :

– Moi, je serai cochonne, ne vous inquiétez pas.

Parce qu'ils sont très inquiets. Une dame aux cheveux blancs qui traduit... Saura-t-elle être assez moderne et débridée ? Sûrement autant qu'eux.

J'ajouterai que quand le film est vraiment porno, il n'y en a pas trace dans le scénario quand celui-ci doit être remis au « Ministero » pour approbation. Et alors, quand ça va au « Ministero », c'est presque une lecture de patronage.

Dans une agence qui me remet le travail de la RAI, on m'a dit d'un ton aigre-doux : « C'est vous qu'ils préfèrent comme traductrice, parce que vous bourrez de jurons et de descriptions scandaleuses... » On ne peut pas traduire les émules modernes du marquis de Sade dans la langue du *Littré*. Il faut savoir les transposer en argot.

Anecdote sur le *Kama Sutra*

J'étais très jeune et je n'avais jamais entendu parler du *Kama Sutra*.

À Paris, Rossellini préparait son film sur l'Inde*. Il avait décidé de m'emmener comme assistante, prétendant avoir deux billets dans son tiroir (qu'il indiquait d'un geste large mais sans jamais l'ouvrir). Et je le laissais parler car je savais dès le début qu'il n'aurait jamais pu m'y emmener : je ne sais même pas l'anglais... J'aurais donc été complètement inutile. Donc, je l'écoutais sans me troubler mais pleine d'enthousiasme. Et un jour, il me dit :

– Tiens, j'aurais besoin du *Kama Sutra*, j'ai laissé le mien en Italie, ça vous ennuerait d'aller l'acheter ?

Comme j'essayais, à cette époque-là, de masquer mon analphabétisme, je suis partie fièrement chez Gibert, boulevard Saint-Michel, persuadée que tout ce que pouvait désirer Rossellini devait être hautement sérieux.

Je demande avec aisance et d'une voix claire le *Kama Sutra*. Précisons que l'histoire se passe il y a plus de trente ans, avec toute la mentalité de l'époque. Le vendeur tressaille, me murmure que peut-être le caissier... Pas encore méfiante, j'y vais. Et celui-ci, avec des clins d'œil complices, prend sous le comptoir un livre éculé et l'agite sous mon nez en disant qu'il ne pouvait pas le vendre, que c'était à lui. Mais que si je voulais regarder...

Toujours sans comprendre, je refuse le petit volume, disant que, de toute façon, il était trop abîmé et que ce n'était pas pour moi. Le caissier voit ma mise modeste, pense que je viens pour un riche vicieux qui ne veut pas se compromettre. Il m'envoie alors dans une pièce où l'on vend uniquement des livres d'art. Et là, un monsieur très respectable, très sérieux, prend un énorme volume qu'il pose sur la table et ouvre d'un grand geste admiratif :

– Voyez ! Ce sont des reproductions admirables...

J'ai cru mourir sur place.

* *India* (1958).

Deuxième volet – trente-trois ans après

Dans *Intervista* de Federico Fellini, il y a un passage dans la roulotte de la star, où deux personnages parlent du « *lingam* » et du « *ioni* » et surtout du « *frullo del passero* ». Comment l'a-t-on traduit en français ?

– C'est tiré du *Kama Sutra*, me dit Fellini.

– D'accord, je laisse le « *lingam* » et le « *ioni* ». Mais comment a-t-on traduit en français le « *frullo del passero* » ? Si Jacqueline Risset ne l'a pas (et elle ne l'avait pas), je dois me procurer le *Kama Sutra* en français à tout prix.

Alors, Fellini se renverse sur son fauteuil ou, au contraire, se penche vers moi, je ne sais pas, mais son œil était perfide :

– Tu n'as pas lu le *Kama Sutra* ?

– Non.

– J'en étais sûr... conclut-il avec un affreux sourire.

Troisième volet – une semaine plus tard

Tonino Guerra, l'un des plus grands scénaristes italiens, me fait remettre par sa production un sujet intitulé, horreur, *Il frullo del passero*³.

Je l'appelle dans son repaire du Gargano et lui expose mon problème de traduction qui s'était déjà posé dans *Intervista*.

– Oh mon Dieu ! Il va croire que je lui ai volé le titre !

J'ai fait ce que j'ai pu pour le rassurer, mais une chose est sûre : je vais lire le *Kama Sutra* ! Ou du moins l'acheter... chez Gibert ?

³ Le film sera réalisé en 1988 par Gianfranco Mingozzi. Il sortira en France sous le titre *La Femme de mes amours*. (N.D.L.R.)

Les gros mots

Autrefois, dans les sous-titres, on ne mettait pas les jurons. On mettait la « P... » (respectueuse ou pas), « M... », etc. Maintenant, on peut mettre le juron en entier, mais il faut faire très attention : la grossièreté écrite est beaucoup plus forte que la grossièreté parlée.

Je dois à Lina Wertmüller ma libération de langage dans la traduction. C'est elle qui m'a obligée à me pencher (!) sur de graves problèmes. Par exemple, le mot « *cazzo* » qui veut dire « merde », mais littéralement « bite » et dont les Italiens parsèment leurs propos. Dans les films américains traduits en italien, ou dans les films français traduits en italien, il doit bien y avoir des « *fuck* », des « merde » dont la traduction normale serait « *cazzo* ». Or, les traducteurs font dire « *Cristo* » au lieu de « *cazzo* », beaucoup plus vulgaire, mais beaucoup plus précis. Je n'ai jamais entendu quelqu'un à Rome s'exclamer « *Cristo* ». Peut-être dans le Nord.

Il y avait, dans un film de Lina Wertmüller, une insulte affreuse :

– « *Per te sono cazzo amari...* »

Elle me dit :

– Traduis exactement...

– Mais je ne peux pas écrire ça en sous-titres ! Si on lit : « Pour toi, ça va être des bites amères ! » ou « des queues amères », ça va horrifier les gens !

En plus, s'agissant d'une menace, on ne comprendrait pas.

Comme c'étaient des types de la mafia, je dis alors : « Gare à tes couilles ! »

Évidemment, dans le sous-titre – comme je l'ai dit – l'insulte doit être moins forte : quand on lit quelque chose, ça devient dix fois plus vulgaire que quand on le dit. La parole passe, c'est la phrase écrite qu'il faut atténuer. Je trouvais que c'était très courageux de ma part de mettre « Gare à tes couilles ! »

Nous voilà en salle de projection, avec les techniciens en blouse blanche, sérieux. Et le film démarre. Je commence à lire mes sous-titres, de plus en plus blême. Je vous passe les détails. Puis arrive le fameux « Gare à tes couilles ! » et j'entends un cri de Lina :

– STOP !...

On rallume la lumière. Lina se tourne vers moi et me dit :

– Tu as mis « Gare à tes couilles », mais c'est « Garde tes couilles ! ».

Alors, devant les techniciens effarés et hilares qui me prenaient pour une « dame », je me lance dans un flot d'explications qui étaient de véritables, d'horribles insultes. « Tu préfères les garder, les tiennes ?! », etc., etc. Lina Wertmüller était ravie. Tout compte fait, moi aussi.

Le doublage

Je ne m'en occupe pas. Mais j'ai une jolie petite histoire que m'a racontée Marcello Mastroianni et qu'il a dû aussi raconter à cinquante-cinq millions de Français.

Ettore Scola n'avait pas pensé à lui faire doubler en français son rôle dans *Una giornata particolare**. Mais Scola qui se méfie, et il a bien raison, et qui suit son film du début à la fin, ne se contente pas des affirmations téléphoniques « Nous avons un doubleur parfait, etc. ». Il se rend à Paris voir comment avançait le doublage. Le personnage de Mastroianni, on s'en souviendra, était en demi-teinte, on devait deviner très lentement son homosexualité réprimée par le fascisme.

C'était un très bon comédien qui doublait Mastroianni. Mais le directeur du doublage, ou qui ? l'avait sûrement fourvoyé. Et j'aurais voulu voir la tête de Scola entendant, dès les premières répliques, une voix efféminée et minaudière, type *La Cage aux folles*. Ce qui bousillait tout le film. C'est ainsi que Mastroianni s'est doublé pour la première fois en France.

Cette anecdote est assez terrifiante. Comment suivre le doublage dans des langues comme le japonais ou l'arabe ? Un film tourné avec amour est transformé en un produit exécrable, sans méchanceté... enfin, presque toujours.

Gérald Morin, devenu producteur-organisateur de cinéma, me raconte qu'à l'époque où il était assistant de Fellini dans *Amarcord* [1973], il avait assisté au drame du doublage en français. Qui avait eu l'idée de donner l'accent marseillais aux personnages de cette ville du presque nord de l'Italie ? Il paraît que le résultat était... ahurissant.

Fellini, une fois de plus hurlant et trépignant (mais est-ce vraiment de sa faute ?!) a fait refaire tout le doublage par Patrice Chéreau. Ce que tout le monde sait.

Au temps où la Démocratie chrétienne obligeait les cinémas à fermer le Vendredi saint, sauf ceux qui passaient le film *Golgotha*** , j'ai vu un film de Buñuel, *Robinson Cruséo* [1952]. J'aimerais retrouver cette copie, perfection de la censure papale.

* *Une journée particulière* (1977).

** Il s'agit probablement du film de Julien Duvivier de 1935.

Il y a un dialogue entre Robinson et Vendredi sur Dieu. On avait gardé le texte de Robinson, mais pas celui de Vendredi. Ce qui donnait une espèce de monologue surexcité et hoquetant avec des « Mais non ! Dieu est... etc. », puis un flash sur Vendredi qui ouvrait la bouche et aussitôt la voix de Robinson : « Tu as tort ! etc. »

Quelqu'un avait dû se méfier des arguments de Vendredi qui devaient être trop « athées » pour l'époque et risquaient d'influencer les âmes fragiles.

En 1947, j'ai vu *Carmen* de Christian-Jaque avec Viviane Romance et Jean Marais. Là, on avait donné à Jean Marais une voix de docker, une voix de basse, tandis que Viviane Romance gazouillait...

Les photocopies

Les producteurs se moquent complètement des yeux des traducteurs. Nous recevons des photocopies illisibles tant elles sont pâles. Ou bien elles sont rognées tout le long de la page, avec obligation de trouver la fin du mot ou le mot manquant, ou bien elles sont rognées en bas où il manque la dernière ligne.

Comme c'est toujours assommant de téléphoner à l'auteur pour lui demander le mot qui manque, il vaut mieux inventer (quand il ne s'agit pas, bien sûr, d'une œuvre maîtresse). Quoi qu'ils en disent, on ennuie beaucoup les scénaristes lorsqu'on leur demande des explications. Quand on y est obligé, on se rend compte qu'ils sont déjà en train de travailler sur une autre histoire, un autre scénario, et qu'ils ont déjà oublié, ou presque, de quoi il s'agit.

Lorsqu'il manque une page, on doit forcément téléphoner et on embête une malheureuse secrétaire qui a fait les photocopies et qui souvent gémit :

– Vous êtes sûre que vous n'avez pas égaré cette page ?

Comment les mauvaises maisons de production trouvent-elles encore des secrétaires ? Leur travail est tellement épuisant, si « stressant » ! Elles se font engueuler à longueur de journée par tous ceux qui en veulent à la production. Et malgré ça, elles essaient de résister, d'être courageuses. C'est bien les femmes... à tous les âges !

Avant la machine électrique et le photocopieur

Autrefois, les traductions étaient physiquement horriblement pénibles. Il fallait taper en six exemplaires. Je me souviens de scénarios de trois cent cinquante pages que je devais trier sur le lit, en faisant six piles, quelquefois j'avais mal mis le carbone et je n'avais que cinq pages au lieu de six ! Et il fallait que je retape toute la page. À pleurer.

Les machines étaient dures (si elles étaient solides). Et le poignet droit devenait douloureux à force de faire tourner le rouleau. Et les doigts s'engourdissaient pour que la frappe soit nette. Maintenant, c'est le bonheur. La machine électrique a changé ma vie.

J'ai trois machines électriques de même marque, l'Olivetti Praxis 48. On ne les fabrique plus et je les rachète dès que j'en trouve une d'occasion. Pourquoi, me direz-vous ? Parce qu'elles sont gris clair avec des touches vertes, autrement dit gaies. Je trouve honteux que les fabricants pensent seulement à la ligne et à la « sobriété ». Ce serait plus distingué, d'après eux.

Et alors, tout est noir et gris foncé pour que le bureau ait un air « efficient ». On oublie complètement, comme d'habitude, les secrétaires qui seraient heureuses d'avoir une machine à la « Fragonard », décorée de petites roses et de guirlandes.

Maintenant, on me casse les pieds avec les ordinateurs. Tous mes amis ont leur joujou. JAMAIS ! J'ai horreur de ces lettres toujours impeccables, jamais fêlées, jamais tordues, le point toujours sur le i, l'accent circonflexe jamais de travers comme une casquette, la frappe du même beau noir ou beau gris ou beau rouge ; adieu l'anxiété du ruban qui pâlit, adieu le dégoût de l'encre sur les doigts quand on change le ruban, et adieu l'épingle (ou la vieille brosse à dents) avec laquelle on dégrasse les lettres, adieu l'infarctus quand une lettre de plomb « saute » de sa tige et laisse un trou noir qu'on doit combler à la plume à la fin de la page, en attendant le réparateur.

Non ! Mon avenir, si j'abandonne un jour mes trois vieilles Praxis 48, c'est la chaise-longue dans mon jardin, sous mes rosiers, avec une cassette qui enregistre ma traduction. Que je passerais à trois autres personnes, pour le figolage... Bref, un rêve irréalisable. Et comme dit ma fille : « Mégalo ! »

Pour l'instant, j'en suis toujours à mes discussions avec le réparateur qui insiste : « Prenez un ordinateur, c'est plus rapide, plus propre, vous pouvez relire et corriger la page que vous venez de taper... » Je réplique :

- 1) Qu'il faudrait pour corriger que j'aie la correctrice derrière moi !
- 2) Que je me moque de la propreté électronique (voir plus haut).
- 3) Que mon cerveau va péniblement à la vitesse d'une machine électrique et que mes temps de réflexion ont tendance à s'allonger plutôt qu'à se raccourcir.
- 4) Et enfin que leurs machines sont encore plus sinistres que les machines électriques. À bon entendeur...

« *Battere a macchina* », c'est « taper à la machine ». Mais « *battere* » tout seul, c'est « tapiner ».

De quoi rêver...

Certaines difficultés

Il y a beaucoup de films qui se déroulent dans les hôpitaux. Surtout en salle d'opération. Ils adorent ça. Certains poussent le sadisme jusqu'à faire parler les chirurgiens. Ils tendent la main vers une petite table couverte d'instruments et demandent des noms très compliqués ; et l'infirmière pêche au hasard un de ces outils et le tend au chirurgien. Que mettre ? J'essaie de tourner la difficulté avec un « Passez-moi ça » qui doit faire hurler de rire les toubibs. Ou un « s'il vous plaît »... mais quelquefois, je ne peux pas et j'appelle « ciseaux » tout ce qui ressemble à des tenailles, « bistouri » tout ce qui ressemble à des couteaux.

Je m'aperçois que les scénaristes italiens n'en savent pas plus que moi et je m'en tire comme eux, par une pirouette, ou même sans eux. Dans un scénario, c'est facile :

« L'opération commence. Le chirurgien saisit son bistouri et l'enfonce dans la chair... » ou bien « ... prend la scie et entame la calotte crânienne... » (suite des plans à la disposition de la mise en scène).

Personne n'a vraiment envie de savoir la suite. J'utilise de plus en plus souvent cette formule et personne n'a encore protesté. J'ajoute plusieurs litres de sang qui coulent dans les bassines/cuvettes. La respiration oppressée de l'opéré... selon son humeur. Le bip-bip de cette ligne qu'on voit devenir plate à l'écran ou repartir en bondissant dans tous les navets.

Les opérations ne sont pas mes seules bêtes noires.

Je saute volontiers quelques lignes sur les courses cyclistes ou sur les champs de courses, sur les courts de tennis, sur les terrains de golf. Autrefois, je me torturais pour trouver les mots techniques d'une compétition. Maintenant, je me contente de donner des descriptions physiques des protagonistes qui « souffrent, transpirent, halètent »... et tout le monde est content. Il n'y a que pour le rugby et, à la rigueur, le foot où je suis un chef. Le bouclier de Brennus, c'est un peu mieux que la chasse à la palombe...

Ensuite, les poésies. Quand on trouve des extraits de Shakespeare (c'est fréquent et, surtout, ce sont presque toujours les mêmes), je les recopie de mes « Classiques Larousse ». Quand le poème est italien, je ne peux pas le traduire s'il y a déjà une traduction connue en français. Alors, je mets le titre avec : « Il dit le poème... » et, à la rigueur, quelques indications sur le contenu, ou sur le genre (le Ronsard italien !) pour que le comédien ne patauge pas trop avant d'avoir trouvé le texte en français et s'être informé.

C'est une façon de laisser, comme toujours – ignoblement – le travail aux autres. Mais c'est mieux que de faire bondir un comédien cultivé, on ne sait jamais, avec une traduction aussi audacieuse que risquée.

Quand on trouve des titres de films américains célèbres, traduits en italien de façon tout à fait différente (*Gioventù bruciata* pour *La Fureur de vivre**), il faut à tout prix retrouver le titre américain original. Si on ne pense pas tout de suite au titre en français, c'est là une source d'ennuis.

Petite anecdote : *L'Histoire du soldat*

Un jour, on m'appelle pour me donner une pièce de théâtre à traduire en français. C'était à une époque où, n'ayant pas assez de scénarios, je traduisais n'importe quoi...

« Voilà, me dit-on – C'est *La storia del soldato*, de Ramuz. »

J'ai beau être analphabète, je fais remarquer que Ramuz l'a écrit en français. Et, en mon for intérieur, je pleure des larmes de douleur à l'idée de l'argent que je ne vais pas gagner, en disant qu'il vaut mieux reprendre le texte original.

« Non », me dit mon interlocuteur. « C'est X..., grand écrivain italien qui en a fait une adaptation. C'est sûrement très changé. »

Pas très convaincue tout de même, mais poussée par le besoin, j'accepte et même, je demande très cher, en pensant à tout le travail que ça allait me demander.

Je me mets aussitôt en chasse du texte de Ramuz. Dans tout Rome, pas une seule *Histoire du soldat* en français.

Je téléphone à Paris où on me la propose dans une édition des œuvres complètes de Ramuz, pour un prix fou, que je décline. Enfin, prête à me rendre chez l'écrivain italien, je fais une dernière tentative et je supplie une secrétaire du fonctionnaire RAI qui m'avait donné le travail de retrouver l'original du texte en français. Miracle. Il y avait une photocopie dont je m'empare.

Eh bien, je le jure, il n'y avait que deux lignes différentes. Je n'ai eu qu'à retaper dans la journée, en vérifiant au fur et à mesure. J'avais oublié que ce qu'on appelle pour un grand écrivain une « adaptation » n'est, pour nous autres minables, qu'une « traduction ». Et le grand écrivain aurait fait, en effet, une traduction remarquable.

* *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955).

Prise de scrupules – ça m’arrive –, j’ai hésité : devais-je le dire ? Mais ensuite, ma petite filouterie de surface et ma sagesse désabusée me l’ont déconseillé.

Les pièges politiques

Le plus courant de ces pièges, c'est la fameuse différence entre « *Lei* » et « *Voi* ».

La langue italienne utilise la troisième personne pour s'adresser à quelqu'un de respectable. C'est sans doute la pesanteur qui en résulte qui encourage le tutoiement. On utilise la troisième personne presque uniquement en signe de respect (par écrit, on met un « L » majuscule), ou par antipathie, pour mettre un écran entre soi et son interlocuteur. Sinon, on adopte très rapidement le tutoiement.

Pendant l'époque du fascisme, Mussolini a essayé d'imposer le « *Voi* » au détriment du « *Lei* ». Cette greffe n'a pas pris dans la population. La conséquence de ce traumatisme brutal est que ceux qui vouvoient, ceux qui emploient le « *Voi* », sont d'anciens fascistes, ou soupçonnés tels, ou bien des Romains de vieille souche, résidant dans certains quartiers populaires.

C'est devenu dans les films l'une des drôleries les plus fréquemment utilisées, carrément intraduisible. Je me souviens d'une réplique entre deux personnages.

– Ah, vous dites « *Lei* ». Pourquoi dites-vous « *Lei* » au lieu de dire « *Voi* » ?

J'ai tourné la difficulté :

– Mais vous parlez comme un fasciste !

Ou quelque chose dans le même genre.

Quand on lit : chemise noire, il vaut mieux mettre chemise fasciste, et quand on lit : chemise rouge, c'est celle des Garibaldiens, pas celle d'un bolchévik [sic].

De même, le mot « *compagno* » doit se traduire par « camarade » et non par « compagnon ».

Quand on pense que « *camerata* », c'est fasciste et que « *compagno* », c'est camarade, vous voyez comme c'est facile ! Car le mot « *camerata* », qu'on aurait tendance à traduire par « camarade » signifie « camarade fasciste ». Après bien des angoisses, j'ai décidé de mettre « fasciste » tout seul, quand c'est possible.

Ce ne sont que des exemples parmi les fréquentes difficultés politiques qu'on trouve en particulier dans les films qui se déroulent à l'époque du fascisme.

Traduire plusieurs fois le même scénario

Ça m'est arrivé trois fois. La même histoire et, surtout, le même découpage, c'est-à-dire la description des scènes, le dialogue, les mouvements de caméra, tout.

Deux fois sur trois, le titre seul avait changé. Ce sont des scénarios qui, au cours des mois sinon des années, passent d'une production à l'autre, « revus, remaniés » par d'autres scénaristes qui se gardent bien d'en changer une virgule, ou vraiment à peine une virgule, pour toucher de l'argent sans rien faire. (C'est délicieux.)

Pour ne pas être plus royaliste que le roi, je fais comme eux. Quelquefois, mon honnêteté de plus en plus vacillante me fait dire, d'une voix étranglée :

– Je crois que j'ai déjà traduit ça...

– Oui, oui, me répond-on, mais c'est tout changé, le scénariste a tout refait...

Alors, je retrouve la dernière production pour laquelle j'avais traduit cette œuvre. Et comme je connais toutes les secrétaires, qui sont vraiment précieuses et compréhensives, je leur demande de fouiller dans leurs archives à la recherche de ma traduction.

Je me contente alors de la donner à retaper, toute propre et avec d'autres caractères...

C'est un argent très suave.

Le nom des lieux

Quand on lit qu'une dame est chez sa tante à Sacrofano, aucun Français ne comprendra où c'est. Il vaut mieux mettre : dans un village de la campagne romaine.

Idem quand il s'agit d'un quartier de Rome comme les « Parioli », je conseille « quartier résidentiel », et pour « Prenestina », « Tubertino III », je conseille de mettre « banlieue » (à la limite de la zone).

Il faut toujours situer, pour que ce soit compréhensible pour tous ; préciser si c'est à la montagne, à la mer, etc., dès qu'il ne s'agit pas de Venise ou de Capri.

Il faut toujours penser qu'un Français essaie de ne rien connaître en dehors des frontières de la France, mais qu'il s'esclaffera si son interlocuteur italien ne connaît pas Conflans-Sainte-Honorine.

C'est aussi valable pour la Côte d'Azur lorsque, par exemple, le scénario italien explique : Saint-Paul-de-Vence, petit village dans l'arrière-pays des Alpes-Maritimes. Il faudra supprimer la précision, sinon le lecteur français sera ulcéré qu'on puisse penser qu'à l'étranger, on ne connaît pas Saint-Paul-de-Vence.



Marie-Claire Solleville pendant le tournage de Deux sous d'espoir (Pompéi, juillet 1951).

Pitié pour les comédiens

L'auteur n'a pas le droit de raffiner la description de ses personnages, quand il ne sait pas à quel comédien est destiné le scénario. Alors, il brosse cette description en quelques lignes, sinon en quelques mots : « *Una bellissima donna* » par exemple, pour la protagoniste. Je pense à la comédienne qui lira ça et alors, tout en restant dans le vague, j'en rajoute. Je ne me contente pas d'« une très jolie femme », je mets des compliments plus raffinés, ou plus appuyés, c'est selon.

Mais que ce soit un homme ou une femme, si le rôle est celui d'une nymphomane ou d'un gorille, je ne manque jamais d'ajouter quelque chose sur son regard profond et intelligent ou sur sa délicatesse. S'il s'agit d'une ou d'un intellectuel, je fais allusion à « une sensualité cachée, mais profonde et réelle », surtout si c'est pour interpréter un rôle glacial.

Si c'est un rôle d'idiote ou d'abruti, je parle tout de même d'« élan vers la beauté », enfin n'importe quoi, car plus c'est contradictoire et crétin, mieux c'est.

L'ennui, c'est quand l'un des comédiens interprète le rôle d'un grand-père. Alors là, je lis en italien « *il vecchio* », « *il povero vecchio stanco* » ; le vieux, le pauvre vieux épuisé... Et quand je sais que c'est destiné à un homme de soixante ans qui passe d'une conquête à l'autre, je me dis qu'il ne va pas s'en remettre ! Alors je change.

Quand il s'agit d'engager à tout prix un grand comédien pour le rôle d'un vieillard décrépît, le scénariste (à qui l'on dit qu'il faut avoir absolument ce comédien-là pour la distribution) dit dans sa description du personnage : « Un homme de guère plus de quarante ans (le comédien en a vingt de plus !), juvénile et vigoureux, marqué par la vie... » Mais les délicatesses ne sont réservées qu'aux têtes d'affiche. Quand il s'agit d'un comédien de second plan – voir plus haut –, on s'en contrebalance !

À côté de la « *bellissima* », traitement identique pour un rôle féminin. Je lis : « Une fille d'une affreuse laideur, qui louche, le nez tordu, avec une peau abîmée par la petite vérole... » Quand la malheureuse comédienne recevra ça, on aura beau lui dire que ce n'est qu'une question de maquillage... Et puis, qui aura la bonté de le lui dire ?! Le réalisateur, peut-être le maquilleur, et c'est tout... Pas tendre, le cinéma, pour les petits !

Maintenant que les grandes comédiennes ont la cinquantaine, on leur demande d'interpréter des rôles de mère. Et j'ai alors pu lire dans un scénario qui était destiné à Catherine Deneuve, la présentation d'une « femme d'un certain

âge, mais encore attirante »... Ce qui est déjà très aigre, mais par la suite, l'auteur oublie à qui il s'adresse et fonce :

– La vieille répond...

Allez donc ! Heureusement que j'étais là !

Toujours macho quand il y a « *la vecchia* », pour la mère du protagoniste. Mais quand il y a « *il vecchio* », c'est surtout pour le grand-père. L'auteur, sans doute père lui-même, doit penser qu'il n'en est pas encore là et son subconscient déclare joyeusement que c'est son épouse qui est décatie. Pas lui !

Pitié pour les étrangers

Si le scénario doit parvenir dans un pays en dehors de la France ou de l'Italie, disons en Espagne, au Maroc ou en Tunisie, le folklore et les idées reçues coulent à flots.

Dernièrement, par exemple, le protagoniste napolitain arrivait dans un hôtel miteux d'Afrique du Nord où la première chose qu'il voyait, c'était une colonne de punaises traversant le plafond. J'ai enlevé les punaises. J'en ai personnellement côtoyé dans une mansarde de la rue Vignon, à la Madeleine.

Quand on parle ensuite des « femmes arabes aux chairs débordantes qui se trémoussent, chargées d'amulettes... », j'essaie d'adoucir, de façon à ne heurter ni les sentiments ni la religion du pays qui va recevoir le texte. C'est tout de même déplaisant d'apprendre que chez moi, les femmes sont monstrueuses et grotesques...

J'aimerais que le contraire se produise et que le scénario d'un Arabe parle des femmes européennes décharnées et squelettiques, aux visages tirés par les liftings, aux coudes pointus et aux genoux cagneux.

En italien, on dit des « indigènes » et des « nègres ». Ce n'est pas insultant. Pour la France, qui tient beaucoup à sa façade de non-racisme, il faut faire attention. Mettre pour indigènes, les « autochtones » ou les « gens du coin », et pour les nègres, les « hommes de couleur », ce qui est très long !, à la rigueur les « noirs ». Je me souviens qu'en 1955, me trouvant un soir aux Halles avec Enrico Fulchignoni*, celui-ci provoqua un scandale en nous disant joyeusement : « Avant dîner, allons prendre un Negroni », l'apéritif à la mode à cette époque-là. Un « homme de couleur » marchant sur le trottoir devant nous se retourna et nous abreuva non pas de « Negroni », mais d'injures, croyant qu'on parlait de lui. Cette histoire m'a beaucoup frappée. Nous avons été incapables de dissiper le malentendu – car pourquoi un « Negroni » ? Pour la couleur de ce cocktail ?

* Critique théâtral et cinématographique italien, Enrico Fulchignoni (1913-1988) vécut longtemps à Paris où il collabora notamment avec l'UNESCO, la Cinémathèque française et France Culture.

L'évolution de la langue, l'argot

Ça me manquait ! Les sous-Blanc ou les sous-Blier et les sous-Balasko mettent les auteurs italiens en crise. Je suis obligée de leur demander avant de traduire pour eux : « Vous voulez du français moderne ? Dites-le moi tout de suite ! »

Certains disent oui, d'autres bondissent, comme Fabio Carpi, Marco Bellocchio, en général les intellectuels qui refusent les « p'tits déj », les « apparts », les « psys », etc., et j'en passe, langue qu'ils accusent de paresse intellectuelle.

Mais je me méfie toujours, car j'ai eu des ennuis avec une traduction de *Berlin 39** où j'avais fait parler un dignitaire nazi comme on parlait à cette époque-là (ce dont je me souviens !). J'ai dit au producteur italien – d'ailleurs bien d'accord avec moi – qu'en 1939, le français était celui de 1939... Mais j'ai appris que même Louis Malle a fait dire à des gamins de « mon » époque des expressions impensables en 1940/44**. Je n'ai pas vu le film en français, et ce ne sont que des ouï-dire, qui m'inquiètent *énormément*.

D'accord, on ne peut pas adopter le français du Moyen-Âge dans une reconstitution historique. Mais un français de 1940 donne une touche de « vieillissement », de « vérité » à un film qui est vu par des témoins. Des témoins d'un certain âge, c'est exact, mais pourquoi les dérouter ainsi ? Comme si les coiffures, les vêtements, les usages et mille petites ou grosses erreurs « saisies » uniquement par eux, ce n'était pas suffisant !

Un jour, Dino Risi m'a dit : « Vous n'avez pas mis “absolument” dans mon scénario. Je reviens de Paris et tout le monde répond en disant “absolument”. » Il avait raison. Alors, dans la dizaine de scénarios qui ont suivi, j'ai parsemé mes dialogues d'« absolument ». Puis j'ai cessé quand une amie revenant de Paris m'a dit :

– Arrête avec tes « absolument », maintenant on répond « tout à fait. »

Est-ce qu'un jour on redira « oui » ?

Quant à l'argot, c'est la catastrophe. On sait que l'argot évolue continuellement. On fait maintenant beaucoup de films dans une langue si nouvelle que je reçois des coups de fil de traducteurs italiens qui ne comprennent pas les scénarios.

* Il s'agit probablement du film de Sergio Sollima, réalisé plusieurs années plus tard, en 1993.

** M.-C. Solleville fait ici allusion au film de Louis Malle *Au revoir les enfants* (1987).

rios français qu'on leur envoie. Mais quand on a Michel Blanc, on ne peut décemment pas regretter Audiard ! Hélas, les sous-Blanc foisonnent !

Heureusement, je n'ai pas de problèmes majeurs de ce côté-là. D'autant que ma traduction ne sera pas lue par un loubard, mais par un producteur qui a souvent le même âge que moi et qui doit suivre superficiellement l'évolution de la mode. Il vaut mieux mettre quelques mots d'argot, mais sans se casser la tête. Si le film se déroule dans un milieu de toxicos, l'important est de savoir reconnaître un « fixe » d'une « ligne » et de savoir ce qu'est une « lance ». Mais je suppose qu'on a déjà trouvé des appellations différentes. Je suis étonnée par les frontières de l'argot de la drogue : un « fixe », c'est une « *pera* » (poire), une « lance », c'est une « *spada* » (épée). Il paraît qu'entre l'anglais et le français, il n'y a pas autant de problèmes.

Je dois dire que les jeunes sont gentils, parce qu'ils ne m'envoient pas au diable quand je leur demande des précisions sur leur vocabulaire, sur un sujet aussi dramatique. Là, j'ai le rouge de la honte.

Des ennuis dans la recherche de mots nouveaux ou techniques ? J'en ai continuellement. Essayez d'aborder un gardien de la paix pour lui demander comment ils appellent entre eux l'Hôtel de Police ! (autrefois le commissariat) ; vous aurez de la chance s'il ne vous demande pas vos papiers et s'il vous répond : « Ça s'appelle toujours commissariat ! » Comme l'Étoile est toujours l'Étoile !

L'idéal, ce serait de me faire arrêter et de passer une nuit à la souricière (geôle). Là, j'aurais des mots ! Mais je n'ai pas encore eu ce courage. J'ai heureusement trouvé un jeune « coopérant » qui me dresse des listes étonnantes.

Je me suis fait sortir du Club Med de Donoratico quand j'ai essayé de m'informer sur les petits rouleaux qu'il y a contre les petits voiliers. Les superbes sportifs m'ont expédiée en quelques mots ennuyés, alors que j'aurais tant voulu avoir des détails sur ces embarcations, lieux adorés pour les scènes de crime et d'amour. Et après, ce sont ces types qui se marrent au cinoche parce qu'on ne connaît pas les mots techniques !!!

J'ai besoin d'un dictionnaire sur le billard ! Sur le poker ! Je n'y pense jamais quand je vais en France, j'achète autre chose, de totalement inutile pour mon travail.

Conclusion : j'utilise l'argot de papa, que je parsème d'argot moderne.

Une seule fois, j'ai dû traduire un scénario où un argot ultra-moderne était indispensable. J'ai fait ce que j'ai pu, en écrivant sur la première page : « La traductrice recommande de revoir le texte en argot, merci. » Suivant mon système bien connu : faire penser les autres.

Les Italiens n'ont pas un argot national. Ils ont autant d'argots que de villes. Ce sont presque des langues. En napolitain, on trouve des mots français, par exemple « *la sciantosa* » pour « la chanteuse », dus au règne des Bourbons. Le « Royaume de Naples », gouverné par les Bourbons à partir de 1734 a, en effet, laissé un profond souvenir. Ici, quand on dit « *i Borboni* », on comprend d'où vient la corruption.

En France, au contraire, le breton ne ressemble pas au basque et aucun film ne parle breton ou basque. En Italie, les langues régionales sont vivantes.

On ne peut pas non plus faire parler tout le monde de la même façon. Quand j'ai le scénario en main, je décide dès le départ de celui qui est vulgaire, celui qui est drôle mais moins vulgaire, celui qui parlera « pincé », etc. Si on me laisse un peu plus de temps (jamais), j'essaie de varier la façon de s'exprimer car chacun a une façon personnelle de s'exprimer. Il existe des vulgarités épaisses et des vulgarités lyriques.

Au lieu d'utiliser un mot d'argot, on peut mettre au contraire un mot très châtié, très vieillot, trop châtié ou trop vieillot... et on peut ainsi obtenir le même effet comique.

Les auteurs français

Quand les auteurs français écrivent une histoire qui se déroule en Italie, je ne peux pas citer les erreurs monumentales, historiques et autres que je vois... Les producteurs italiens sont obligés d'envoyer des lettres de rectifications et d'insultes qu'ils me font traduire, à ma plus grande joie, mais que le secret professionnel m'oblige à garder pour moi.

Un historien français, respectable (plus que moi), raconte les agissements du gendre de Mussolini – Ciano – au ministère de l'Intérieur à Rome, quand, à cette époque, il était consul en Chine ! Dans l'autre sens, voir plus loin mon Napoléon à Sainte-Hélène...

Dernièrement, un producteur italien recevant une proposition de « *colossal** » en coproduction de six épisodes pour la télévision me dit : « Ils sont fous, vos compatriotes ! Ils veulent tourner *sous la tente* de Vercingétorix, quatre épisodes sur six ! Ils ont le sens de l'action et du spectacle ! Et pour un film sur César !!! Ils pensent que, dans le monde, Vercingétorix est plus connu que César et que les légions romaines ! »

Oui, les frictions sont fréquentes à cause de ces coproductions englobant six ou sept pays, chacun avec son chauvinisme personnel. C'est vrai que Vercingétorix... Et je suppose qu'on voit différemment Napoléon en Espagne, etc., etc. Bref, je ne suis pas assez documentée, mais ça m'intéresse.

* Ce terme (parfois orthographié « *kolossal* ») désigne en italien un film à grand spectacle, une superproduction.

Le cinéma et la télévision

La traduction pour la télévision ne pose aucun problème. C'est comme passer de l'artisanat à l'usine. On souffre seulement dans sa chair, dans sa tête et dans son cœur. Le texte est déjà écrit pour être traduit en plusieurs langues (allemand, anglais, espagnol). L'auteur a pris soin de le rendre clair et sans finesses particulières. Très peu de jurons, mais un parler coulant, souvent banal, très littéraire. Sauf quand il s'agit d'histoires de mafia, et encore...

Ce sont souvent des scénarios arrachés à des œuvres classiques. Je les « anime » à peine.

En outre, on ne sait jamais quel est le rôle qui sera interprété par un Français, une Française. Les coproductions ne se définissent que sur un scénario traduit. Il est donc impossible de figoler tel ou tel rôle, même s'il a été prévu pour un comédien en particulier. Au dernier moment, ce rôle peut passer à un comédien allemand qui fera fi de la traduction en français, puisqu'il aura la traduction en allemand.

Il faut donc faire en sorte que le texte soit lisible pour n'importe qui. C'est très ennuyeux mais... bien payé. Et quand je travaille sur une coproduction, c'est par paquets de quatre, de huit, de douze épisodes que je la reçois. Quand on pense que l'effort de la traduction, c'est le début, pour plonger dans l'histoire, et qu'au fur et à mesure, ça se simplifie, vous pouvez imaginer ma vitesse d'enfer sur ma Praxis 48 vers le huitième épisode...

J'ai souvent peur de porter avec moi cette platitude, parce que quand je passe un mois entier sur la même histoire qu'on allonge, qu'on étire, jusqu'à plus soif... J'ai essayé d'intercaler dans mon travail deux épisodes télé, un vrai scénario, deux autres épisodes, un film, etc. Mais c'était beaucoup plus dur. Je n'arrivais pas à me remettre sur l'interminable histoire. Le scénario de film garde un charme extraordinaire, même quand il est mauvais. J'irais même jusqu'à dire que c'est son côté mauvais qui est attirant. Il n'a pas eu le temps d'être élimé, brossé, châtré. Le scénario du film est passé entre quelques mains de « gens du métier ». Pas comme celui de la série télévisée qui, devant être financé par la RAI, est épluché par une ribambelle de fonctionnaires plus ou moins doués, et qui tous veulent vous rendre le produit parfait. Un produit qui ne doit pas « choquer » la Communauté européenne. Au contraire, le cinéma, plus « jeune » quoi qu'on en dise, se paye souvent des voltiges.

Les erreurs des auteurs

Il faut tout vérifier, même les choses les plus inattendues. Par exemple, j'ai traduit une fois un film policier où, au départ, six dobermans gardaient une villa. Je commence à traduire. Mon héros, déjouant tous les subterfuges, se débarrasse de plusieurs dobermans, vraiment plusieurs... J'ai fini par les compter : il en tuait douze !!! Dans son enthousiasme, l'auteur les avait triplés : « Ils étaient six au départ... Mais trois mille en arrivant au port ! »

Ce qui est valable pour les dobermans l'est pour mille autres choses : si le malfrat a attaché sa victime avec les poignets derrière le dos, il faut s'en souvenir lorsque dix pages plus loin, celle-ci peut se gratter le genou.

Dans ces cas-là, il vaut mieux ne rien dire à l'auteur et corriger soi-même. De deux choses l'une : ou quelqu'un lui fera remarquer cette erreur dans la version italienne, et alors il me téléphonera pour me dire de changer etc. et il sera ravi que je l'aie déjà fait. Je n'oublie pas de le consoler : « C'est mon métier et ça arrive si fréquemment que je n'y fais plus attention, j'oublie même de prévenir l'auteur. » Ou on ne lui dira rien parce que personne ne s'en sera aperçu et dans ce cas... ni vu ni connu.

Chez les auteurs, on distingue ceux qui ont le génie brouillon, et ceux qui ont le génie maniaque.

Certains metteurs en scène sont très précis et méticuleux, d'autres feront des erreurs en ayant peut-être plus de talent.

Quelquefois, je suis pourtant obligée de téléphoner à l'auteur. Dans ces cas-là, je ne ricane pas : « Vous vous êtes trompé ! » Je parle de fautes de frappe, de l'inattention d'une secrétaire (pauvres secrétaires, elles ont bon dos !). Et alors, l'auteur réfléchit, trouve la solution...

Mais il m'arrive aussi de heurter le scénariste, et de me faire ramasser. Il y a peu de temps, dans un scénario sur Napoléon à Sainte-Hélène, celui-ci lance au baron de Montchenu* une insulte célèbre destinée à Talleyrand : « De la merde dans un bas de soie. » Acculée, j'appelle l'auteur pour lui dire que les Français vont bondir, qu'ils tiennent à leur Napoléon, etc. Et voilà que cet auteur se cabre. « Il n'y a pas que ça, il y a des dates inexactes... » Il me répond : « Mais après tant

* Historiquement, il s'agit en réalité du marquis de Montchenu.

d'années dans le cinéma, vous ne savez pas encore que le cinéma, c'est la fantaisie, c'est l'invention, c'est la création ! »

La notion du temps dans les scénarios est aussi à la source de bien des erreurs.

Il faut faire très attention aux scènes qui commencent à l'aube. Il y a des aubes qui n'en finissent plus, durant lesquelles le scénariste flanque trente scènes interminables ; de quoi arriver à midi sonné ! Je commence donc par « avant l'aube », « premières lueurs de l'aube », « aube », « petit matin » et enfin « début du jour »... Chacune de ces indications étant utilisée trois ou quatre fois, selon le déroulement des scènes.

Idem pour le « crépuscule ». On ne sait jamais à quelle heure il commence, d'autant qu'en Italie, on ne met jamais « la nuit tombe », mais « le soir », ce qui pour nous correspond à « la soirée ». En Italie, la nuit, c'est vraiment très, très tard.

Il en est de même pour les diamants. Je crois savoir qu'un diamant brut ressemble à un caillou. Et pourtant, combien de fois ai-je vu gratter fiévreusement le sable avec les ongles, dans des déserts impitoyables, ou piocher dans des mines d'Afrique, pour voir « étinceler » de toutes ses facettes le plus beau des diamants...

La lune. Un navire sous la pleine lune aborde sur une plage inconnue. Scène suivante : les hommes descendent sur le sable et partent, à tâtons, dans la nuit noire...

Ne parlons pas des vêtements ! Un « manteau » devient, tour à tour, un « imperméable », un « blouson », etc. Il faut choisir dès le début l'un de ces vêtements, le plus adapté à la scène, ensuite le costumier se débrouillera sûrement.

L'erreur dans le film policier

Parfois, dès le début, un détail permet de deviner qui est l'assassin. Si le commissaire ne voit pas ce détail, c'est que vraiment, il n'est pas très malin.

Quand je trouve tout de suite la solution à cause d'un détail, que faire ? Il s'agit souvent d'un détail important, impossible à supprimer sans l'accord de l'auteur. C'est cornélien.

Si l'auteur est estimable ou si c'est un ami, je m'arrange pour signaler l'erreur d'un air suprêmement indifférent et distrait, comme si je parlais d'une sauce à laquelle j'ajouterais du romarin, et je poignarde. En regardant ailleurs, en détournant aussitôt la conversation, en bondissant sur le téléphone, bref, n'importe comment : « Tiens, tu devrais revoir ce passage ! » Et mon auteur, d'abord courroucé, pâlit, blêmit, rougit, bref, manifeste tous les signes de la panique. Il a pourtant encore le temps de réparer la chose.

Je me souviens de la livraison d'un scénario sur le trottoir et moi, me rapprochant sournoisement d'un arrêt d'autobus pour, au dernier moment, hop, bondir dans le bus, et crier à l'auteur :

– Ah, j'oubliais de te dire que c'est dommage qu'il ait changé son ciré avant de la poignarder... Je comprends que tu as fait exprès de les mettre sur la piste. Mais le public (en voilà un autre !) n'est pas si raffiné que ça...

Laisant mon bonhomme bouche bée et l'œil fixe...

Si l'auteur ne me plaît pas, je le lui dis sans façon. Certaine qu'il me prouvera que ce n'est pas lui qui a fait cette erreur (sa secrétaire ? son assistant ? son collègue et ami ?).

Si l'auteur est exécrable et se sert de nègres sous-payés, je me tais et je laisse le soin de la révélation au producteur, au réalisateur ou au comédien qui ne manquera pas de buter dessus. Surtout si je téléphone à l'un d'eux, désespérée, en disant que je crois avoir laissé échapper une erreur importante...

Il ne faut pas compter sur les critiques, qui sont trop liés aux cinéastes, pour avoir l'œil perspicace ou pour oser dire ce qu'ils en pensent.

La culture

Je n'ai aucune culture, sinon celle glanée à l'institution « Sainte Jeanne d'Arc », avec une superbe indifférence. On m'y a appris, entre autres, que Rousseau était un « paresseux » parce qu'il passait ses journées en barque (voir *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*).

Ma culture vient donc du cinéma. D'abord grâce à Jean George Auriol, directeur de *La Revue du cinéma* et à Claude Heymann, à l'époque dans la production de *Fabiola* [1949] d'Alessandro Blasetti. J'avais vingt ans, j'étais « la pire des secrétaires qu'ils avaient jamais eues ». Comme je dépensais mon mois en trois jours, ils ne me donnaient pas plus d'argent mais payaient directement ma chambre meublée et mes repas. Je déjeunais chez « Nino » avec Jean George qui était « hygiéniste » et me faisait manger « sain ». Je dînais avec Claude qui était bon vivant. Tellement bon vivant qu'il préférait se débarrasser de moi en me payant le cinéma pour que je ne gâche pas ses soirées ! J'ai donc commencé mes traductions avec les dialogues de *Fabiola*. Et puis j'ai eu le merveilleux Tolia Eliacheff. Je n'oublierai jamais mes trois « patrons ». Ensuite, grâce à Rossellini qui m'a obligée à me pencher sur Descartes, sur Pascal, etc., sur une gamme de projets jamais réalisés, mais qui m'ont permis de secouer ma cervelle.

Autant Rossellini n'aimait pas les acteurs, autant il tenait au texte. Il ne voulait pas que les comédiens « interprètent ». D'où la raison des énormes tirades dans ses scènes-séquences de onze minutes où les acteurs étaient absolument désespérés parce qu'ils ne pouvaient pas avoir un gros plan. Mais j'ai beaucoup appris.

Et tout de même, j'ai beaucoup appris grâce à la télévision. Avec la télévision, on remet en scène des grands romans, des grands classiques, et j'ai donc bien été obligée de les lire ou de les relire.

Les « bureaux » d'Heymann et d'Auriol [à Rome] consistaient en deux chambres au même étage de l'Hôtel d'Angleterre. Je passais de l'une à l'autre mais je séjournais plus chez Jean George Auriol qui voulait tout de même essayer de récupérer un peu de l'argent qu'il me donnait. Heymann y avait renoncé. Jean George me tirait les cartes, essayait de me prouver que je devais moins « papillonner » et plus penser à mon avenir littéraire. Il n'y est pas arrivé. En attendant, Henri Vidal venait tous les matins à l'Hôtel d'Angleterre, chercher son texte en français. Il descendait de l'Hôtel d'Angleterre par le grand escalier de la place d'Espagne. Son texte n'était pas très long, tout au plus une page dans les « tirades ». Un jour, il n'y avait rien. « Mais je tourne, pourtant ! », dit-il. « Oui, mais vous êtes dans l'arène, en mauvaise posture. » Je ne sais plus si Jean George

et moi avons attendu qu'il sorte pour pouffer grossièrement : « Aïe, aïe, aïe ! »
Que dire d'autre ?...

L'argent, toujours l'argent. Et le désir (flou mais constant) de devenir comédienne. J'arrache donc à mes deux patrons une journée de figuration dans *Fabiola*. Comme tous les deux étaient contre mon avenir de star, ils me font engager pour une scène d'orgie. Affolée par les pincements aux fesses et aux nichons, j'ai essayé d'appeler au secours les deux affreux. Rien à faire. Ils étaient hilares derrière la caméra et ont fait semblant de ne pas me connaître. Dur, dur ! Mais leçon efficace. Même Henri Vidal ne m'a pas reconnue, et mon œil !

Parfois aussi, il suffit de certaines « citations » pour vous pousser à relire toute l'œuvre.

Dans les films tirés d'œuvres célèbres, le scénariste se contente de traduire mot à mot, y compris les descriptions. Pour *La Chartreuse de Parme* par exemple, on ne peut pas refaire du Stendhal. C'est donc, pour le traducteur, un travail très pénible de recherche du texte original (au moins du dialogue) car le scénariste ne précise pas, bien entendu, quelles sont les pages qu'il a piquées ; et par ailleurs, le réalisateur change l'endroit où se place cette description ou ce dialogue, à cause des retours en arrière (flash-back) ou des sauts en avant.

On doit parfois relire le bouquin trois ou quatre fois et on s'y perd. Quand il s'agit d'une œuvre italienne, comme par exemple *Cristo si è fermato a Eboli* de Carlo Levi, ou *La coscienza di Zeno* d'Italo Svevo ou bien *La ragazza di Bube* de Carlo Cassola*, on devrait théoriquement être plus libre pour la traduction. En fait, il n'en est rien. Si on a devant soi le livre en français, on n'arrive pas à s'en détacher même si on remarque des erreurs.

Malgré tous les livres qu'on peut avoir chez soi, on ne trouve jamais celui qu'il faut. Il ne reste plus que l'inscription dans toutes les bibliothèques... Ou se lier d'amitié avec les libraires français, ce qui est trop pour moi, j'en laisse le soin à Christine !

Et puis, une fois par an au moins, on me demande de traduire un article de Malraux ou de Sartre (déjà traduit en italien) et on semble étonné de mon refus.

– Tu es sûre que tu ne peux pas faire ça ? Tu es la meilleure, à qui va-t-on s'adresser ?

– Mais je ne peux pas écrire du Sartre, ni du Mauriac, ni du Jouhandeau, ni du Céline !

Mais enfin, on m'en veut !!!

* *Le Christ s'est arrêté à Eboli* (1945), *La Conscience de Zeno* (1923), *La Ragazza* (1960).

Dans les scénarios, on retrouve souvent des allusions à des séries américaines. Bien entendu, je suis plus intéressée par *Colombo* et *Kojak* que par ces grosses « sagas ». Hélas, lorsque le programme a un grand succès, il faut se taper au moins un épisode, sinon deux. La télévision a une telle influence dans la vie quotidienne ! Un magistrat a raconté que dans certaines régions d'Italie, où la télévision restait la seule « information culturelle », des plaignants ou des accusés s'adressaient à lui en l'appelant « Votre Honneur ». En France aussi, me dit mon avocate préférée. Quelle intoxication ! On ne sait plus dire « Monsieur le Président ».

J'ai fait tant de traductions sur la mafia que je crois pouvoir aller vivre à New York, Palerme ou Paris, sans encombres. Idem si je veux commettre un crime, un casse ou un attentat. C'est quand même bien utile, la traduction dans le cinéma !

N'oublions pas que la Mafia est en Sicile, la Camorra est à Naples et la 'Ndrangheta en Calabre. Pour traduire, j'utilise surtout mafia, un peu moins camorra et jamais 'ndrangheta.

La nouvelle vague féminine

J'attends avec impatience – probablement pas elles – que les femmes scénaristes vieillissent de vingt, trente ou quarante ans. Car celles qui font des films en ce moment ont des problèmes d'amour et de sexe et basent tous leurs films là-dessus. Mais il y aurait tant d'autres sujets à aborder, tant de problèmes de femmes plus âgées, qui sont traités uniquement par les hommes, très mal, ou de façon peu précise, floue ; comment peuvent-ils savoir ? Je me souviens de films réalisés par des femmes suédoises, hongroises ou norvégiennes, des films qui avaient un souffle, un comique particulier, bref de l'authenticité. Il me tarde que les problèmes de tous les âges, de toutes les générations soient un peu « couverts ».

Il y aurait bien Suso Cecchi d'Amico. Mais celle-ci, provenant de la bonne bourgeoisie, a servi et sert surtout d'alibi dans les scénarios italiens. Elle travaille sans doute plus que ses collègues et lorsque je dois traduire l'un de ses scénarios, je sais qu'elle ne me fera grâce d'aucun détail, si les scènes se passent sur une galère du XIII^e siècle.

Hélas, ce n'est pas en travaillant avec elle que je peux mettre : « plans à la disposition de la mise en scène. »

En revanche, quand je vois dans les scénarios, lorsque de jeunes metteurs en scène veulent faire du « *revival* », qu'en 1950 il y avait des parlophones aux immeubles et qu'on téléphonait de Hambourg à Turin en automatique, je lui tirerais volontiers mon chapeau... s'il n'y avait à souligner un autre reproche, beaucoup plus grave, dont elle est coutumière : celui de bourrer ses scénarios d'animaux. Je ne comprends pas qu'une loi n'interdise pas l'utilisation des bêtes dans le cinéma. Brigitte Bardot, Anouk Aimée (qui refuse de tourner avec n'importe quel animal, elle a compris), Lea Massari, etc. pourraient en écrire un livre. En voilà un scandale !

La femme dans le scénario italien

C'est à faire grincer des dents.

Le cinéma est en majorité masculin, et surtout écrit par les hommes. Même quand le rôle principal est tenu par une femme, c'est en général un homme qui aura écrit le scénario. Tout au plus, il se fera relire et aider par sa femme, sa sœur... ou sa fille.

Certains scénaristes décrivent toujours le même genre de femmes, piochées dans leur entourage. Sans doute est-ce une façon de se défouler contre leur femme, leur maîtresse ou leur mère... De ces femmes assez précises, ils passent à la femme de leurs rêves – Mata Hari ou Ophélie –, vrais phantasmes que seule l'intervention in extremis de la comédienne peut rendre (presque) plausible.

J'ai traduit des scénarios où le rôle de la femme, son dialogue, son comportement étaient absurdes. Puis j'ai vu une comédienne rendre valable son interprétation, féminiser un rôle qui ne l'était pas.

Les scènes d'amour sont capitales (pourquoi ?) dans presque tous les films. À moins qu'il ne s'agisse d'un viol, la femme vibre dès qu'un homme la touche et veut faire l'amour avec elle. La femme désire toujours, elle jouit à fond... Elle n'éprouve de dégoût que si l'homme est un affreux, un monstre, un assassin (et encore !).

Les caresses sont toujours décrites sur la femme (quitte au tournage à faire caresser l'homme). On s'attarde sur toute la lingerie féminine à enlever avant l'amour, mais le déshabillage de l'homme s'arrête souvent à la chemise, parfois même à la cravate qu'il « s'arrache d'un geste brutal » (ou nerveux, ou impatient). Je n'ai jamais trouvé de description de fesses musclées, molles, ou masculines. On se contente de dire que l'homme est mâle et viril, mais sans détails. Alors que pour la description d'une femme, on a droit à la courbe des seins, aux rondeurs, au pubis renflé...

Les scènes d'impuissance masculine sont déchirantes mais rapides. S'il ne peut pas faire l'amour avec une femme, c'est souvent parce qu'il est amoureux de la sienne, ou qu'il est homosexuel (mais on n'arrive jamais à ce stade). Il n'est jamais fatigué. Il est toujours prêt. Comme je l'ai dit, la femme aussi.

Heureusement que les jeunes sont là. Ceux-ci se complaisent peu dans les descriptions, je l'ai souligné. Et les femmes retrouvent un peu plus de densité. Mais il faudrait faire encore un petit effort.

La politique

Quand Fernando Birri, metteur en scène de Santa Fe, Argentine, m'a dit :

– Il faut aider le Nicaragua !

Je lui ai donné non seulement ma traduction, mais aussi ma voix pour commenter le documentaire.

Dans cette *Lettre au Nicaragua**, j'en ai plutôt rajouté. Birri me disait :

– Ce n'est pas un peu fort ?

– Allons donc, rien n'est assez fort dans une situation pareille.

Il avait traduit en italien son « *Yankee go home !* » par un courtois « Allez-vous en ». J'insistais pour mettre « Foutez le camp ! ». Nous avons enfin transigé et c'est devenu un peu absurde, je l'avoue, dans la bouche d'un gamin de sept ans qui mange paisiblement une orange... le « Hors d'ici, Yankee ! » que j'avais poussé à plusieurs reprises dans la salle d'enregistrement, vibrante de toute mon indignation, malgré les efforts de Birri pour me ramener à plus de « force tranquille ». Je n'en ai pas.

Voilà comment on peut quelquefois atténuer ou accentuer un texte.

Qu'on me pardonne, mais lorsque je lis :

« Comme un astronaute défiant l'espace »...

Je mets :

« Comme un cosmonaute »... rendant ainsi à Gagarine...

Ça ne fait de mal à personne et à moi, ça me fait du bien !

* *Remitente Nicaragua (carta al mundo)* (1984).



Marie-Claire Solleville et Jules Dassin (Rome, 1960).

Dans une dramatique pour la télévision, on reprenait une histoire vraie : un viol avait été commis par de jeunes fascistes sur la côte du Latium (ils avaient torturé deux filles et l'une d'elles en était morte). Au cours de la deuxième version « édulcorée » pour ne pas heurter une certaine catégorie de gens, le viol est devenu un viol d'« étudiants chahuteurs extrémistes », que l'on pouvait ainsi attribuer aussi bien à l'extrême droite qu'à l'extrême gauche !

Cette façon de camoufler la vérité, de la fausser, cette technique consistant à la transformer est intolérable. Et typique de la télévision. Je pourrais donner une quantité d'exemples que je ne peux hélas communiquer car je suis tenue par ce maudit « secret professionnel »...

C'est ainsi que dans une série historique (si l'on veut !), un peintre connu de la Renaissance devient, dans la version définitive : « ce pauvre homme de... », alors que dans la première version, c'était : « ce pauvre *mécréant* de... »

Ils ne laissent rien passer !

Comment se faire payer

Ne jamais gémir, ne jamais expliquer qu'on a de nombreux enfants à nourrir, de vieux parents à sa charge. Tout le monde s'en moque. Il faut rejeter le mélo et adopter la tragédie. Pour se faire payer, il faut braquer son index sur la carquette d'entrée avec un :

– Très bien ! Vous trouverez mon cadavre devant votre porte !

Il faut menacer de se suicider, mais jamais en se jetant dans le Tibre ou ailleurs : si vous devez vous pendre, c'est à leur rampe d'escalier. Si vous vous jetez sous une voiture, c'est devant leur immeuble (et encore, c'est un peu plus loin). Non, jetez-vous carrément sous leur voiture.

Si vous arrivez dans le bureau du producteur après avoir franchi le barrage de la ou des secrétaires, et que celui-ci vous explique que vous pourriez encore faire une petite remise sur le travail que vous apportez... ou s'il essaie de vous escroquer d'une autre façon... jetez un coup d'œil autour de vous et voyez s'il y a un objet précieux.

Un jour, un producteur voulut essayer une arnaque minable. Il m'avait proposé un petit travail, pour à peine vingt mille liras, et je mourais de faim. Je présente la facture et il me dit :

– 20 000, c'est trop. On va faire 18 000.

La haine monte en moi, quand il m'offre une cigarette. Il me tend son étui qui était en or. Je n'ai pas pris la cigarette, j'ai happé l'étui et j'ai dit :

– Puisque vous n'avez pas d'argent sur vous, j'irai changer ça. Au clou, on m'en donnera bien vingt mille liras. Je vous enverrai le reçu pour le retirer !

Et lui :

– Qu'elle est drôle, elle fait toujours de l'esprit !

Et il essaie de récupérer son étui qu'avec un sourire venimeux, je pousse hors de sa portée.

Il a fini par me payer ces 20 000 liras.

Ne jamais oublier que *si on ne se fait pas payer, on perd le client.*

Dans beaucoup de productions, avant d'appeler quelqu'un pour un travail, on demande à la comptabilité : « Est-ce qu'on lui doit quelque chose ? ». Si on n'est pas LA traductrice indispensable, vous ne reverrez plus celui qui vous doit de l'argent. Il donnera le prochain travail à une autre victime.

Une autre fois, je me suis élancée sur un vase chinois, dans les bureaux d'une célèbre production. Mais toujours gaie et déterminée. À peine m'avait-on enlevé le vase des mains que je fonçais sur le tapis d'Orient.

Quand le producteur m'a vue à quatre pattes en train de rouler le tapis, il s'est énervé, mais il a fini par rire et m'a payée.

Cela se passait à une époque héroïque, mais c'est bien comme ça que j'ai survécu.

En Italie, il y a l'IVA (la T.V.A.). Attention au moment de préciser votre prix. Les 19 % sont une source de douleurs. « Comment ça, l'IVA était comprise ? » « Non, elle n'était pas comprise ! » Vous en avez pour une semaine de discussion acharnée.

Un autre truc utilisé par les « mauvaises » productions pour faire attendre interminablement la remise d'un chèque : les deux signatures sociales qui doivent nécessairement (et soi-disant) figurer sur le chèque...

La secrétaire sanglote au téléphone qu'elle a le chèque dûment rempli sur sa table, avec la première signature, qu'il ne lui manque que la deuxième ; que l'autre administrateur est provisoirement à Milan ou à New York et qu'il signera dès son retour. « Quand ça, le retour ? » « Ah, on ne sait pas. Sans doute cette semaine... » Là encore, on en a pour un mois et trente coups de téléphone.

Ne pas oublier de lire les journaux. Quand on vous annonce le premier jour de tournage d'un film, il faut foncer à la production : les banques débloquent les crédits le premier jour de tournage.

Ne jamais téléphoner à quelqu'un qui vous a procuré du travail en donnant votre adresse à une tierce personne, pour gémir qu'on ne vous a pas payé ou que vous avez eu des ennuis. Remerciez toujours. Ne faites jamais intervenir la personne qui vous a mis en contact. Assumez-vous !

Parfois, la personne s'informe, comme Fellini :

– Mais est-ce qu'on t'a payée ?

Même quand je n'ai pas été payée ou mal payée, je balaie de la main toute préoccupation :

– Ne t’inquiète pas, tout va bien. Pas de problèmes.

Fellini a autre chose à penser qu’à ma bourse. C’est moi qui dois y penser. Et comme vous avez dû le constater, j’y pense.

Rossellini, lui, accrochait un billet de banque aux lettres qu’il m’envoyait à traduire.

Pour le dernier film de Francesco Rosi, *Oublier Palerme**, j’ai piqué une grosse colère. J’avais traduit les différentes phases du film directement pour lui. Et voilà que le dernier remaniement est assuré par sa production. Une production notoirement dangereuse. Je ne travaille avec elle que lorsqu’un coproducteur me garantit que je serai payée. Dans ce cas présent, sans nuire à Rosi.

Voilà qu’une soi-disant organisatrice « italo-américaine » me téléphone, agitée, indignée, parce que j’ai traduit « libéralisation de la drogue ».

– Non ! C’est : légalisation ! Rosi a écrit : *legalizzazione* !

J’essaie de téléphoner à Rosi pour lui expliquer une différence que vous avez déjà comprise. Il me demande :

– Et : réglementation ?

Je lui dis : « C’est mieux. »

Rien à faire, on a mis sur le script : légalisation !!!

Chose plus grave : ma facture a été « amputée » d’un million net pour cette « grossière erreur ». Je n’ai rien dit. J’ai apparemment encaissé. Ça, c’est une vengeance à savourer glacée !

Ne jamais croire votre interlocuteur au téléphone qui vous dira : « Ça doit être vingt ou vingt-cinq pages... » Et on se retrouve avec quatre-vingt pages ! Ne jamais établir de forfait au téléphone ! Jamais !!!

Il arrive qu’une production vous donne une traduction que, deux jours plus tard, on vous demande d’arrêter parce que le film est remis à une date ultérieure... Ne soyez pas stupidement honnête. Si vous n’avez pas une pile de scénarios qui vous attendent de toute urgence, dépêchez-vous de continuer à traduire jusqu’à ce qu’on vous envoie quelqu’un pour retirer le scénario ou le traitement. Vous pouvez gagner plusieurs pages qu’on sera obligé de vous payer.

* *Dimenticare Palermo* (1990).

Ce petit subterfuge doit compenser le traumatisme que vous aurez éprouvé : c'est tellement dur d'avoir bondi de joie à l'idée d'avoir un scénario qui va vous permettre de payer l'électricité, le téléphone et le loyer... et de se le voir arracher quelques heures plus tard !

Les jeunes producteurs

Il y en a qui n'arrivent pas à payer la traduction d'un sujet qui a été refusé. Je ne parle pas d'un scénario, mais de quelques pages. Pour un scénario, il faut essayer de se faire donner une avance correspondant à la moitié du prix fixé (c'est très difficile !), et le solde au moment de la remise de la traduction.

J'ai eu affaire un jour à un producteur frétilant de bonheur : il venait de rencontrer Alain Delon à Cannes et, me dit-il, celui-ci s'était montré enthousiasmé à l'idée de tourner un film avec lui. Perplexité de ma part. Je ne voyais pas Alain Delon, déjà en pleine gloire, dansant la gigue avec le scénario qu'on me demande de traduire. Un sixième sens, que j'ai trop rarement, me pousse à demander une avance. Je l'obtiens illico. Quand un producteur fabule, c'est le bon (et le seul) moment.

Je lis le scénario : une histoire ignoble où Delon devait kidnapper une fille, l'enterrer dans un cercueil dans une forêt, lui insuffler de la drogue à l'aide d'un tuyau, bref l'individu infâme, odieux, crétin, sans facettes. Je me dis : si Delon accepte ça, c'est qu'il est devenu fou.

Delon n'a pas accepté. Je n'ai jamais eu le solde.

Pour en revenir au sujet qui n'a pas été payé, il faut se fâcher, trépigner, râler, mais uniquement pour la forme. Il faut parfois faire son deuil de ce paiement, deuil souvent provisoire d'ailleurs, parce que ce même producteur accroche souvent un autre film, il vous sera reconnaissant de ne pas l'avoir traîné en justice et vous fera travailler le reste de vos jours. Vous resterez des amis éternels si vous ne l'avez pas traqué à ses débuts. Moins jeunes, ils sont toujours heureux de vous voir et vous embrassent en vous disant :

– Tu te souviens quand je n'arrivais pas à te payer ?

N'oubliez pas de pousser un long cri de désespoir rieur à ce souvenir.

Un producteur qui me devait de l'argent a fait faillite. Il s'est retrouvé en prison. J'ai beaucoup souffert et je n'ai pas été la seule. Un producteur en prison ne vous parlera plus jamais. Il faut toujours essayer de les garder libres et en bonne santé. On ne sait jamais !

La Bérézina

Toujours à l'époque héroïque, je venais de terminer un scénario qui devait monter mon budget. Comme je connaissais bien le producteur, homme très correct et délicieux, je ne me fais pas payer à la livraison, je dépose le travail et je rentre chez moi. Le lendemain, j'apprends qu'il a eu un infarctus et qu'il est en clinique. Désespoir total. Pour lui que j'aime bien. Pour moi qui agonise. J'attends un peu, je demande (fréquemment) de ses nouvelles. La famille me dit qu'il se remet et me donne son numéro de téléphone à la clinique.

Toute honte bue, je l'appelle un matin. Il se met à rire. Il connaissait déjà la raison de cet appel. Je lui dis que j'étais plus mourante que lui et qu'il n'avait pas le droit de faire ça. Qu'on mourrait ensemble – lui à l'hôpital, et moi à l'hospice – s'il ne me réglait pas mon scénario.

Alors il m'a fait venir dans sa chambre de clinique. Et j'ai vraiment eu l'impression, quand il a signé le chèque, d'être de la race de ceux qui arrachaient les bottes des morts au passage de la Bérézina ! C'est épouvantable.

Nous sommes restés très, très amis. Il a survécu de nombreuses années. C'était un homme charmant. Je le regrette.

Après les généreux, les ladres

Il y a, à Rome, une maison de production célèbre dans le milieu pour sa réticence à payer ses collaborateurs convenablement et vite.

Un jour, le producteur m'appelle pour une traduction qui dure plus que prévu. C'était une lettre dont il fallait peser tous les mots. L'heure du déjeuner arrive, il me dit :

– « Allons nous reposer dans un excellent restaurant au bord du Tibre. »

Savait-il que c'était le jour de fermeture ? J'en suis encore persuadée. Et nous nous sommes retrouvés dans un snack, debout, mangeant un sandwich à la tomate et à la mozzarella, un sandwich à la « *caprese* » (à la Capri).

– « Il n'y a rien de meilleur que ça », m'affirme-t-il.

Il a pris une bière et moi un verre de lait. Il paraît que les fritures et les autres sauces lui faisaient mal et qu'il était enchanté de déjeuner « léger ».

À une époque où j'avais tant besoin de calories !

À propos de ce producteur, je peux enchaîner sur ceux qui, comme lui, demandent des « prix d'ami ».

Les prix d'ami

Ça signifie que vous devez faire un gros cadeau à quelqu'un de beaucoup plus riche que vous.

Ce que les producteurs entendent par « prix d'ami », c'est que « l'ami », c'est vous. L'amitié est toujours dans le même sens.

Comme tout le cinéma italien est « mon ami », je serais fraîche... Aussi, je conseille de répondre comme moi, maintenant :

– « Un prix d'ami ? Oh, volontiers ! Alors d'habitude, je prends quinze mille lires la page, alors disons vingt mille. C'est très gentil à toi... »

Non. Les preuves d'amitié que je donne maintenant, c'est d'accepter un travail quand je suis débordée. Autrement dit, tout le temps. C'est ça, l'amitié. En plus, ce producteur me demandait un prix d'ami sur un sujet de cinq pages...

On peut faire un effort sur trois cents pages, pas sur cinq !

Ce même producteur faisait bloquer mon téléphone pendant une demi-heure par sa secrétaire, pour me donner à traduire un télex (gratuitement, bien sûr) de deux pages, ou un télégramme interminable. Ce qui troublait la traduction que je faisais pour d'autres et faisait croire à ceux qui m'appelaient que mon appareil était en dérangement ! J'ai mis longtemps avant de l'envoyer sur les roses. Mais je l'y ai bien envoyé !

Il y en avait un qui se présentait toujours le vendredi avec un chéquier à peine terminé. Ou bien il ne restait plus qu'un chèque et il me disait :

– « J'en ai absolument besoin pour mon week-end... »

Non seulement je n'avais jamais le chèque mais je devais traverser tout Rome, après cinquante coups de téléphone, pour retirer le chèque chez son concierge. De quoi pleurer. Je suis sûre qu'il continue son système avec d'autres.

Et maintenant, quand j'accepte parfois de le sauver en travaillant pour lui, avant même de prendre le travail, il sort son chéquier et son stylo avec un « Combien je te dois ? Tu sais que je paie toujours rubis sur l'ongle. » Autrefois, j'avais plus souvent vu l'ongle que le rubis.

Les coursiers

Maintenant, les productions n'ont plus aucune raison de ne pas vous livrer le travail. Autrefois, leur chauffeur était dans tel quartier ou tel autre, mais jamais dans le vôtre. Maintenant, avec les coursiers, même les chauffeurs ont réapparu.

Prenez-en votre parti : vous ne recevrez jamais un chèque à domicile. Il vous faudra ramper jusqu'aux productions, ou alors envoyer quelqu'un. Ils ne sont pas encore arrivés à ça.

J'ai frôlé l'infarctus en France le jour où une production m'a envoyé un coursier prendre mon travail, et me l'a rapporté peu après pour que j'aie une photocopie *comme preuve* ! J'ai essayé de raconter ça à Rome, pour essayer de les secouer, mais je n'ai obtenu que des expressions effarées (et même pas admiratives).

Se faire payer par les Français

Se méfier des producteurs français qui ont le don subtil de s'éclipser au moment de régler la note. Ils oublient très facilement, par paresse ou par distraction, quelquefois par mauvaise volonté. Mais le résultat est lugubrement le même. Ne pas hésiter à les talonner et à s'informer sur l'heure de leur vol pour Paris. Au besoin, se rendre à l'aéroport.

Il y a des producteurs français qui arrivent en Italie comme s'ils descendaient en enfer. Dans un lieu rempli d'escrocs et de fumistes où ils ne peuvent se mouvoir que sur la pointe des pieds et l'œil aux aguets. Puis, presque inévitablement, ils font brusquement confiance à l'individu qui les plumera. Ils craignent tellement l'entourloupe qu'ils en deviennent naïfs.

Et puis, il y a les Français escrocs. Ceux-là aussi ne sont pas mal. Ils débarquent, font travailler un tas de gens et disparaissent. Je reçois souvent des coups de fil d'amis italiens qui me demandent si je connais telle ou telle production « parce qu'on ne m'a pas payé ». Oh, que ça m'énerve...

Il y a très longtemps, j'ai profité d'un voyage fin décembre à Paris pour me rendre dans un petit village de l'Oise où un producteur me devait un scénario. Il avait une jolie petite maison à tourelles... et des toiles de maître. Je l'ai surpris alors qu'il décorait le sapin pour son fils. Il m'a payée sur-le-champ, absolument ahuri de mon apparition qui n'avait rien à voir avec celle du père Noël.

J'ai la dent longue et je n'oublie pas. Je poursuis mes proies jusque dans leurs derniers retranchements, lorsque j'ai décidé de le faire. Ce n'est même plus une

question d'argent : je veux qu'on me paye. La colère m'étouffe et je suis capable de tout.

Les clients d'une même famille

Au cours des années, j'ai traduit pour Dino Risi, puis je suis passée à ses deux fils. Je travaillais pour Steno et maintenant pour ses deux fils, les Vanzina. Les trois frères Taviani, les Bertolucci... Le producteur Salvatore Argento m'a remis ses fils, Dario, réalisateur de thrillers, et Claudio, producteur lui aussi. Je travaille pour Ettore Scola et ses filles. J'ai presque vu naître les frères Giussani, producteurs. Je traduis pour des neveux, des cousins, des beaux-frères... Et je dois dire que c'est très agréable de rajeunir ainsi avec les rejetons. J'espère qu'ils feront beaucoup d'enfants.

Ceux qui n'aiment pas les dames se passent mon adresse l'un l'autre.

J'en ai d'ailleurs profité pour leur refiler ma fille, vu que le cinéma est une grande famille !

Anecdotes

Une star des années 50, très voluptueuse, devait dire dans une scène :

– Glissons...

Un ami sournois voulant lui faire une blague, lui avait dit que ce n'était pas suffisant. Et voilà que la toute belle s'exclame sous les projecteurs :

– Glissons sur moi !

Et il n'y a rien eu à faire pour la faire changer d'idée, je pense qu'on a dû couper au moment du doublage.

À Naples, il existe une expression très utilisée, ou que du moins j'ai beaucoup entendue au moment du tournage de *Deux sous d'espoir** de Renato Castellani, c'est « *spesso e volentieri* ».

Il y avait un moine connu pour avoir des apparitions et qui, lorsqu'on lui demandait :

– Mais vous voyez souvent la Madone ?

répondait :

– *Spesso e volentieri* !

Ce qui, traduit littéralement, donne « souvent et volontiers ». Dans le dictionnaire, on trouvera simplement « souvent / fréquemment ». Mais comment résister à ce « volontiers » ?

Dans de pareils cas, je conseille de traduire mot à mot, c'est plus poétique, plus drôle, ça rend mieux. Même si ce n'est pas tout à fait exact.

Anecdote sur Rossellini

(On pensera encore que je n'ai travaillé qu'avec lui !)

* *Due soldi di speranza* (1952).

Quand Rossellini a tourné *Descartes* [1974], il pensait jusqu'à la veille du tournage que les prises de vues se seraient déroulées en anglais, je ne sais plus pour quelle raison capitale (ou de capitaux). Puis brusquement, *Descartes* doit être tourné en français, ce qui me semble d'ailleurs assez logique.

La production m'appelle en catastrophe ; je dois tout laisser tomber pour suivre le tournage, pendant trois semaines au moins...

J'arrive sur le « plateau » (un magnifique château à Bassano di Sutri, près de Rome) et je trouve des comédiens hallucinés, qui avaient bien sûr travaillé leur texte en anglais et qu'au dernier moment on poussait devant la caméra avec une tirade en français, et pas n'importe quel français : du Descartes !

Mon rôle, qualifié au générique de « *coach-girl* » (« Vous méritiez "*coach-lady*" », rigola plus tard notre metteur en scène !), consistait à articuler clairement pendant le tournage le texte en français, texte que les malheureux comédiens répétaient au fur et à mesure comme des perroquets.

Toute la bande-son de *Descartes* doit avoir ma voix claironnante à l'accent du Sud-Ouest, suivie de celles, bégayantes, des comédiens.

Souvenirs

J'ai été l'assistante du metteur en scène Renato Castellani dans *Deux sous d'espoir* qui a eu la Palme d'or ex æquo à Cannes en 1952 avec *Othello* d'Orson Welles.

Nous tournions à Boscotrecase, un petit village napolitain, sur les pentes du Vésuve. Les acteurs étaient « pris dans la rue ».

À cette époque, mon accent français était encore plus effroyable que celui que j'ai aujourd'hui. Et pourtant, je devais enseigner leur texte en italien à ces gens qui ne parlaient qu'en napolitain ! C'était aussi difficile pour eux que pour moi. J'ai appris le napolitain, ils ont appris leur texte et ça s'est très bien passé.

Playmen

Pendant dix mois, en 1969, j'ai été traductrice à *Playmen*, la revue déshabillée qu'on avait essayé de lancer en France, mais qui n'a pas marché, je ne pense pas à cause de mes traductions, mais bien pour des motifs de concurrence.

Je travaillais avec Jean-Claude Biette, grand intellectuel, aujourd'hui également metteur en scène, qui était à ce moment-là l'assistant-traducteur de Pasolini. Mais quand le cinéma ne fait pas vivre son homme, il faut bien se débrouiller ailleurs. Nous nous relisions mutuellement et ensemble, nous avons bien ri :

– « Oh, jeune nymphe à la cuisse élancée... » - « Non, "fuselée" ... à la cuisse fuselée » etc.

Mauvais souvenir

En un jour, j'avais fait, pour une somme dérisoire, les sous-titres d'un très beau film, *Pane e cioccolata** de Franco Brusati. Celui-ci les relit, bondit et s'arrange avec la production pour les revoir avec moi.

Ça se passe toujours de la même manière : on vous dit que c'est pressé, urgent, à faire dans la journée, puis ensuite on trouve deux jours supplémentaires quand le réalisateur l'exige.

Nous revoyons donc ces sous-titres et nous déjeunons chez lui, servis par un valet en gants blancs, dans l'argenterie et le cristal. À la fin, Brusati me demande :

– Pourquoi avez-vous accepté de faire cette traduction dans ces conditions absurdes ?

– Parce que j'ai besoin d'argent.

– Il ne faut jamais faire ça pour de l'argent. Vous n'auriez jamais dû accepter.

C'est une leçon que j'ai retenue et que je donne à tout le monde. Mais pour être honnête, c'est plus facile pour les nantis.

* *Pain et chocolat* (1972).

Méchant souvenir

Après avoir été la secrétaire de Jean George Auriol, directeur de *La Revue du cinéma* et cause du premier chagrin brutal de ma vie lors de sa disparition dans un accident de voiture, j'étais restée avec Claude Heymann qui me présenta chez Titanus pour m'occuper des dialogues de Viviane Romance dans *Légion étrangère* de Basilio Franchina. C'était en 1952. La fortune : trente mille lires par semaine.

Viviane Romance était dans toute sa beauté, adorable, intelligente. Je dus hélas subir son mari, un intellectuel qui remaniait son texte. Notre antipathie mutuelle était telle que lorsque je tapais à la machine sous sa dictée, il se torturait les mains, déchirant la base de ses ongles, avec le désir de m'étrangler ; et je sentais bien ses « effluves » maudites derrière moi. Un jour, il a même saigné.

Voulez-vous savoir ce qu'il faut faire pour énerver quelqu'un qui dicte un texte ? On tape et brusquement on s'arrête, le doigt en l'air, perplexe, puis on recommence à mitrailler. L'auteur ne peut s'empêcher de vous demander :

– Qu'est-ce qu'il y a ?

– Rien, rien.

– Ça ne va pas ? Vous trouvez qu'il y a quelque chose qui ne va pas ?

– Non, non. Rien, une impression...

Vous pouvez être sûr qu'il sera bloqué sur la phrase en question, fou d'anxiété.

On peut aussi sucer du chocolat, mais très longtemps, avec des bruits de bouche, clap, clap...

On peut aussi... Mais ça, c'est pour les secrétaires, pas pour les traductrices.

Où mène la traduction ?

Souvent à des choses très étranges.

On me demande, un jour, de traduire « en catastrophe » (c'est l'habitude dans ce métier) le scénario de *La Terrasse* pour Jean-Louis Trintignant. Je devais le lui lire pour qu'il se rende compte de l'épaisseur de son rôle. Ça devait être une histoire de contrat.

Naturellement, je ne fais *jamais* ça ! Mais peut-on refuser quelque chose à Ettore Scola ?... Alors, allons-y ! Je me retrouve en face de lui et de Trintignant (il est charmant), dans un bureau, et je me lance... Le scénario m'intéressait parce que c'était un bon texte. Dans ce cas, c'est toujours plus facile à traduire. Il a d'ailleurs obtenu le prix du meilleur scénario à Cannes.

Les mots affluent d'eux-mêmes, aucun problème, c'est comme une musique. À un certain moment, je m'arrête pour demander à Scola si c'était tel ou tel député du Parti communiste italien qu'il avait voulu décrire, hésitant vraiment entre deux hommes politiques connus. Scola me regarde alors d'un air bizarre, mais très bizarre... Je suis prise de panique, est-ce que je traduis mal ? Qu'est-ce qui ne va pas ?

Deux jours plus tard, il me demande de jouer le rôle de la femme de mon député communiste, en l'occurrence Vittorio Gassman. Je m'évanouis d'émotion : vertiges, éblouissements, ivresse de vanité, une vraie grenouille qui enfle...

N'oublions pas que j'ai eu, en 1945, un... 2^e accessit de tragédie au Conservatoire de Bordeaux, dans... Hermione !

Je ne savais pas ce qui m'attendait !

Transformée en journaliste distinguée, élégante, talons hauts, yeux maquillés (J'en larmoie encore ! Quelle horreur, ces coups de crayon ! J'aurais dû faire assurer mes yeux comme traductrice, on a failli me rendre aveugle !). Trois semaines d'enfer que je n'oublierai pas. Je ne recommencerai jamais plus !

Ajoutons que la panique régnait dans les productions car on ne me trouvait plus. Bellochio m'a alors fait envoyer son texte sur le plateau et je l'ai traduit sur le piano à queue du décor.

Tout ce que j'aurais à dire ici n'a aucun rapport avec la traduction, alors je m'en dispense. Un détail savoureux cependant : le scénariste de *La Terrasse*, Age,

tenait le rôle d'un psychanalyste. Pendant la scène devant le buffet, il était à côté de moi et je l'ai vu se décomposer parce qu'il n'arrivait pas à dire une phrase très compliquée... qu'il avait lui-même écrite. Pour lui aussi, ce fut certainement une expérience !

Un enfer peut-être, mais quelle gloire !



La Terrasse d'Ettore Scola, de gauche à droite : Marie-Claire Solleville, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Galeazzo Benti, Stefania Sandrelli, Serge Reggiani.

L'Écran traduit

Hors-série n° 3 – 2016

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

Remerciements

Nous remercions chaleureusement Jean A. Gili de nous avoir autorisés à republier le texte de Marie-Claire Solleville.

Toute reproduction et diffusion, sous forme imprimée ou autre, qui donnerait lieu à une transaction commerciale ou financière est formellement interdite.

© Tous droits réservés.

Nos remerciements vont également à Isabelle Miller.

Les propos exprimés dans ce hors-série n'engagent que leurs auteurs.