



HAL
open science

Le sous-titrage du cinéma français en Chine : enjeux, traduction du sens, contraintes

Liyun Wang

► **To cite this version:**

Liyun Wang. Le sous-titrage du cinéma français en Chine : enjeux, traduction du sens, contraintes. Linguistique. Université Sorbonne Paris Cité; Université des études internationales de Shanghai, 2018. Français. NNT : 2018USPCA054 . tel-02147452

HAL Id: tel-02147452

<https://theses.hal.science/tel-02147452>

Submitted on 4 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Paris Cité

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

上海外国语大学

ÉCOLE DOCTORALE 268

Langage et langues : description, théorisation, transmission
法语系

Thèse de doctorat en Didactique des langues et des cultures
法语语言文学博士学位论文

WANG Liyun 王丽云

**Le sous-titrage du cinéma français en Chine : enjeux,
traduction du sens, contraintes**

法国电影在中国的字幕翻译研究：挑战、意义、限制

Thèse dirigée par

论文指导老师

Pr. Emmanuel FRAISSE 曹德明教授 (Pr. CAO Deming)

Soutenue le 27 mai 2018

答辩日期：2018年5月27日

Jury / 答辩评委：

Pr. Emmanuel FRAISSE

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Pr. Philippe DAROS

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

肖云上 (Pr. XIAO Yunshang)

上海外国语大学 (SISU)

钱培鑫 (Pr. QIAN Peixin)

上海外国语大学 (SISU)

陈伟 (Pr. CHEN Wei)

上海外国语大学 (SISU)

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord mes deux directeurs de thèse, M. le Professeur CAO Deming et M. le Professeur Emmanuel FRAISSE, pour m'avoir accompagnée tout au long de cette étude, de leur grande patience, de leur encouragement constant et de leur soutien généreux ; pour m'avoir fait bénéficier de leur lecture attentive et de leurs conseils constructifs.

À cette occasion, je voudrais remercier particulièrement M. le Professeur CHEN Wei qui m'a initiée, à partir des études en master, à la traductologie, notamment à la théorie interprétative. J'exprime également ma reconnaissance à tous les autres professeurs qui ne ménagent pas leur soutien.

J'adresse ma gratitude à mes parents, à ma sœur aînée, à mon petit frère. Sans leur soutien indéfectible, je n'aurais pas pu mener jusqu'au bout ce projet.

Je dois également remercier le gouvernement chinois pour m'avoir financée pendant un an à Paris où j'avais pu compléter ma documentation, ce qui est indispensable pour mes recherches.

Que soient remerciées Mme LIN Mi, directrice de la société Infotainment, qui m'a beaucoup éclaircie sur le choix des modes de traduction audiovisuelle en Chine ; Mme Isabelle GLACHANT, représentante d'UniFrance en Chine, qui m'a informée de la situation des films français au marché chinois, et Mme LUO Fanglin, traductrice rattachée à la société de traduction Chuanshen, qui m'a aidée à obtenir la copie des sous-titres de *Santa & Cie*.

Pour leur encouragement, leur concours, leur amitié, mes remerciements affectueux vont notamment à CHEN Wenjie, TIAN Fei, CAO Shuai et WANG Lijuan.

摘要

本文的目的在于阐释电影字幕翻译可能遇到的挑战、限制以及应遵循的准则。研究的语料库主要来自于近年来在中国电影院公映的法国影片，尤其是浪漫色彩浓郁的喜剧片。

首先，我们试图揭示在中外、尤其是中法电影交流过程中，输入国（中国）的政治、意识形态、经济、社会及其民众对外国电影的输入及其语言转换（特别是字幕翻译）可能提出的挑战。其次，在释意派理论的基础上，我们试图说明，同其它一切翻译活动一道，电影字幕翻译遵循同样的步骤，即：理解（原文意思），释意，（用目的语）表达以及校验（所作的选择）。与此同时，我们将重点分析被称为“受限的翻译”的电影字幕翻译所受到的限制以及这些限制对意义对等理论可能产生的影响。

本研究抛砖引玉，希望学术界给予尚且停留于实践层面的电影字幕翻译更多关注，改变其被边缘化的现状。

关键词：字幕翻译；法国电影；中国；挑战；限制；意义

Résumé

L'objectif de cette thèse consiste à cerner les enjeux, les contraintes et les normes qui régissent le sous-titrage cinématographique en tant qu'opération traduisante. Cette recherche se fonde sur un corpus constitué de films français, dont des comédies (romantiques) particulièrement, qui ont été tout récemment distribués dans les salles chinoises.

Dans un premier temps, nous essayons de mettre en évidence, suivant l'évolution des échanges cinématographiques entre la Chine et d'autres pays, plus spécifiquement la France, les enjeux qu'un pays avec sa politique, son idéologie propre, son économie, sa société et son peuple pose à l'introduction des films étrangers ainsi qu'à leur transfert linguistique en général et à leur sous-titrage en particulier. Dans un second temps, nous tentons de démontrer, à la lumière de la théorie interprétative, qu'à l'instar de toute opération traduisante, le sous-titrage est soumis aux mêmes étapes, à savoir la compréhension du sens original, sa déverbalisation, sa réexpression dans la langue-cible, et l'analyse justificative de la solution retenue. En même temps, nous ne tardons pas à signaler les contraintes auxquelles devrait obéir le sous-titrage, qualifié de traduction contrainte ainsi que leur impact sur l'équivalence du sens.

N'étant qu'une introduction à d'autres travaux de recherche sur le sous-titrage, qui reste jusque-là plutôt une activité empirique, cette étude vise à susciter plus d'intérêts de la part de la communauté scientifique, qui pourrait sortir de la marginalisation cet immense champ transdisciplinaire.

Mots-clés : sous-titrage, films français, Chine, enjeux, contraintes, sens

Abstract

The purpose of this thesis is to identify the challenges, constraints and norms that govern film captioning as a translating operation. This research is based on a corpus of French films, including (romantic) comedies, which have recently been distributed in Chinese cinemas.

At first, we try to highlight, following the evolution of the cinematographic exchanges between China and other countries, more specifically France, the challenges that a country with its politics, its own ideology, its economy, his society and his people, sets for the introduction of foreign films as well as their linguistic transfer in general and their subtitling in particular. Secondly, we try to demonstrate, in the light of the interpretative theory, that, like any translating operation, subtitling is subjected to the same stages, namely the understanding of the original meaning, its deverbalisation, its re-expression in the target language, and the justifying analysis of the chosen solution. Meanwhile, we will point out the constraints to which subtitling should be subjected, described as constrained translation, as well as their impact on the equivalence of meaning.

As an introduction to other research on subtitling, which until now has been mostly an empirical activity, this study aims to generate more interest from the scientific community, which could change the marginal status of this immense transdisciplinary field.

Keywords : subtitling, french films, China, challenges, constraints, meaning

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS

摘要.....	ii
Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Introduction.....	8
Chapitre I La traduction AV en Chine : éléments d’histoire.....	16
1.1 Avant la fondation de la Chine nouvelle.....	17
1.1.1 La notion du cinéma muet et l’origine de la traduction audiovisuelle..	20
1.1.2 Début du cinéma parlant.....	27
1.2 Après 1949.....	32
1.2.1 Au début de la Chine nouvelle (1949-1965).....	32
1.2.2 Pendant la Révolution culturelle (1966-1976)	40
1.2.3 En 1977 et après la politique de réforme et d’ouverture (depuis 1978)	45
Conclusion.....	51
Chapitre II Le cinéma français et sa traduction en Chine.....	53
2.1 Avant 1949	55
2.2 De 1949 à 1963.....	57
2.3 Entre 1964 et 2003.....	60
2.4 Depuis 2004.....	67
Conclusion.....	84
Chapitre III Le sous-titrage en Chine : un choix quotidien.....	86
3.1 Qu’est-ce que le sous-titrage?.....	87
3.1.1 Le repérage : garantie du synchronisme entre l’écrit et le dit.....	89
3.1.2 La simulation.....	92
3.1.3 Les différents procédés techniques d’incrustation.....	93
3.1.4 La traduction.....	94
3.2 Le concurrent sérieux : le doublage.....	97

3.3 Les fansubs.....	106
3.4 Sous-titrage ou sabotage?.....	114
Conclusion.....	119
Chapitre IV La compréhension du langage cinématographique.....	122
4.1 Le sous-titrage cinématographique : une opération traduisante.....	124
4.1.1 La notion d'adaptation dans l'étude de Georges Bastin.....	127
4.1.2 L'adaptation comme procédé de traduction.....	129
4.1.3 Le sous-titrage : un genre de traduction.....	132
4.2 Le cinéma comme langage.....	134
4.2.1 Langage et cinéma selon Jean Mitry.....	135
4.2.2 Les formes de langage dans le film.....	138
4.2.3 Le discours filmique.....	144
4.3 Le sens au cinéma.....	146
4.3.1 Le sens dans le cadre de la TIT	147
4.3.2 Le sens d'un film.....	152
4.4 La saisie du sens.....	159
4.4.1 La compétence audio-visuelle.....	161
4.4.2 Les connaissances linguistiques	161
4.4.3 La lecture des images.....	163
4.4.4 Les compléments cognitifs	166
4.4.5 La participation active du spectateur / traducteur.....	169
Conclusion.....	170
Chapitre V Le sous-titrage cinématographique : une traduction contrainte.....	173
5.1 Les contraintes linguistiques.....	175
5.2 Contraintes de temps et d'espace.....	181
5.3 Passage de l'oral à l'écrit.....	188
5.3.1 La première norme : ne pas "écrire de la redondance".....	194
5.3.2 La deuxième norme : écrire en style oral	197
5.4 Synchronisme entre le dit, l'écrit et le montré.....	202
5.5 Les contraintes socioculturelles.....	206

5.5.1 Les jurons.....	209
5.5.2 L'expression érotique.....	215
5.6 La réexpression en sous-titrage cinématographique : un processus de décisions.....	219
5.6.1 Le modèle de Jiří Levý.....	219
5.6.2 Modèle de fonctionnement des contraintes en phase de la réexpression.....	223
Conclusion.....	229
Chapitre VI La réexpression en sous-titrage cinématographique.....	232
6.1 Le sous-titrage par équivalences.....	235
6.1.1 L'équivalence notionnelle.....	237
6.1.2 L'équivalence émotionnelle.....	242
6.1.3 Les correspondances ponctuelles.....	245
6.2 Sous-titrage et difficultés de réexpression.....	253
6.2.1 La réexpression de l'humour en sous-titrage cinématographique.....	267
6.2.2 Les signes non-verbaux et la réexpression du sens.....	271
6.3 La recreation du sous-titreur.....	277
6.4 L'analyse justificative.....	281
6.4.1 Justification par équivalences.....	282
6.4.2 Justification par le spectateur-cible.....	285
Conclusion.....	286
Conclusion générale.....	290
Bibliographie.....	297
(Annexe I.....)	305)

Introduction

Les échanges sino-français ne datent pas d'hier. Cela fait plus de cinquante ans que les relations diplomatiques entre les deux pays ont été rétablies. Dans le nouveau contexte de la mondialisation, ces échanges ne font que s'intensifier. Grâce aux progrès fulgurants des techniques, un nouveau mode de communication, celui qui reconstitue l'oral en le combinant avec l'audiovisuel (et donc avec l'écrit), s'impose à la complexité relationnelle illustrée par ces deux pays.

En effet, le contact entre ces deux pays par l'intermédiaire des produits audiovisuels¹ eut lieu très tôt, à savoir à la fin du XIX^e siècle, où de courtes bandes françaises furent les premiers films étrangers à s'introduire en Chine, mais le cinéma était muet et les échanges étaient plutôt unilatéraux que bilatéraux.

Depuis la fondation de la République populaire de Chine en octobre 1949, le monopole des films américains sur le marché chinois du cinéma est révolu et le contrôle est remis aux mains de nouveaux dirigeants du pays (voir le chapitre I). Les films français, dont seul un nombre très limité a eu le droit d'être distribué chaque année en Chine (voir le chapitre II), jouent toutefois un rôle très important sur le plan économique, politique, social, linguistique et culturel. Aujourd'hui, le cinéma français est la seule alternative crédible aux (super)productions hollywoodiennes qui tiennent d'une manière absolue le haut du pavé parmi les films importés en Chine (voir 2.4).

Or, cette importance incontestable crée un véritable contraste avec le peu d'intérêts que la communauté scientifique porte à la traduction en chinois des films français sans laquelle l'exploitation internationale de ceux-ci serait néanmoins nulle. Le cas échéant, on ne lui réserve que quelques lignes tout en s'occupant de traiter autre chose (l'histoire du cinéma chinois, l'exploitation du cinéma français en Chine etc., plus de détails voir la bibliographie). Rares sont les ouvrages consacrés spécifiquement à cette branche. Cela aurait été dû à, entre autres, deux raisons

¹Ici, il ne s'agit que du cinéma français qui fera notre objet d'étude. D'autres produits audiovisuels tels que le programme de télévision, l'enseignement à distance, les téléconférences, etc. ne seront pas notre préoccupation majeure.

principales :

Premièrement, dans un cadre plus général, la traduction audiovisuelle (AV), dans laquelle la traduction des films s'inscrit, n'a pas réussi depuis sa véritable naissance avec l'avènement du parlant (voir 1.1.2), à attirer beaucoup d'attention de la part des chercheurs. La traductologie, filière liée irréversiblement à son étude, lui accorde elle aussi un statut bien marginal. Pour cela, deux raisons ont été signalées dans un article co-rédigé par J. Lambert et D. Delabastita¹ :

1) Elle (la traductologie) a eu un grand désir d'autojustification, lié à son jeune âge en tant que branche universitaire, qui s'est manifesté d'une part dans sa préoccupation majeure de se créer une théorie générale et d'autre part dans sa préférence pour les "grands sujets" tels que la Bible, Shakespeare, la poésie, etc. ; la recherche empirique semble être peu "prestigieuse" et la traduction de messages audiovisuels ne se soustrait pas aux connotations négatives qui accompagnent tout phénomène de culture de masse.

Autrement dit, l'essentiel des recherches sur la traduction a porté, jusqu'ici, sur la traduction des œuvres littéraires, des écrits. Ce qui justifie un nombre nettement plus important d'études sur la traduction des ouvrages français par rapport à celles sur la traduction des textes audiovisuels du pays. Il suffit de consulter le site officiel CNKI (China National Knowledge Infrastructure) pour avoir une idée précise.

2) Les traductologues [...] ont trop rarement été disposés à considérer le sous-titrage ou le doublage (pour ne citer que ces deux procédés) comme de véritables faits traductionnels, dignes d'une recherche systématique ; de manière implicite ou explicite, on a eu tendance à les voir comme des adaptations plutôt que comme des traductions en raison des contraintes sous lesquelles ces opérations sont souvent effectuées (par exemple la correspondance des images et des sons, le besoin de compression textuelle).

La problématique de l'audiovisuel est ainsi volontairement écartée par une attitude aprioriste des chercheurs, empêtrés dans une définition soi-disant normative de ce que constituerait l'opération traduisante.

¹José Lambert et Dirk Delabastita, 1996, "La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels", pp. 33-58 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 34-35.

Deuxièmement, plus spécifiquement, depuis l'introduction du premier film occidental le 11 août 1896, qui marque également le premier contact du public chinois avec le septième art, la part du marché AV du pays réservée à l'importation est nettement dominée, à quelques exceptions près (par ex. pendant la résistance contre les envahisseurs japonais où les films japonais tinrent le haut du pavé, ou durant les premières années de la fondation de la Chine nouvelle où les productions russes prirent le dessus), par les (super)productions hollywoodiennes qui font, naturellement, l'objet d'étude prioritaire et principal d'un nombre limité de chercheurs s'intéressant à la traduction AV. Les pionniers en la matière entre autres MA Zhengqi, ZHANG Chunbai, QIAN Shaochang, LI Yunxing, ZHAO Chunmei etc. entament tous leurs recherches en les approfondissant à partir des textes AV en anglais.

Dans son article "Les premières recherches sur la traduction AV" (1998)¹, ZHANG Chunbai a signalé que les dialogues filmiques sont éphémères et accessibles pour le grand public. D'après lui, par rapport à la traduction littéraire, la traduction AV, plus spécifiquement le doublage, se différencie sur trois aspects principaux : synchronisme labial, synchronisme avec le langage corporel des acteurs à l'écran et correspondant à la personnalité propre à chaque personnage. Quant aux spécificités culturelles, il propose de varier les stratégies (explicitation, dépaysement etc.) en fonction de la réception du public.

En faisant appel à plus d'attention de la part des traductologues vis-à-vis de la traduction AV, QIAN Shaochang a ajouté, outre les deux particularités des dialogues filmiques qu'avait signalées ZHANG Chunbai par comparaison avec l'écrit littéraire, trois autres spécificités : audibles, prononcés dans un contexte audio-visuel et sans notes. Ce faisant, il a résumé, selon ses riches expériences de la traduction en chinois des films ou séries télévisées américains destinés au doublage, sept méthodes².

ZHAO Chunmei, en tant que rédactrice expérimentée au Département international de CCTV, a élaboré quatre groupes de relation contradictoire que l'on devrait le plus souvent résoudre au cours du doublage : le synchronisme labial et la

¹张春柏. 影视翻译初探. 中国翻译, 1998 (2).

²钱绍昌. 影视翻译-翻译园中越来越重要的领域. 中国翻译, 2000 (1).

traduction, l'ordre des mots et l'image, la naturalisation et le dépaysement ainsi que la transcription phonétique et la traduction du sens des noms de personne¹.

À part les articles qui mettent l'accent sur l'opération du doublage, quelques-uns s'intéressent au sous-titrage. En se fondant sur la théorie de la traduction textuelle, LI Yunxing fait des recherches sur l'opération du sous-titrage (interlinguistique) à partir de trois aspects : contraintes de temps et d'espace ainsi que la condensation ; fonction des sous-titres et leurs styles ; traitement des spécificités culturelles².

Quant aux recherches sur la traduction des films français destinés à être distribués en Chine, il n'y a que, jusque-là, quelques mémoires ou des articles dont peu pèsent. Fondés sur la théorie interprétative, la théorie du *skopos* (c'est-à-dire de l'utilité) ou la théorie sur la transmission culturelle, on ne traite, dans la plupart des cas, la question que d'une manière générale et rarement en profondeur. D'ailleurs, on tend à confondre dans les recherches les différents modes de la traduction AV, dont les deux principaux (le sous-titrage et le doublage), tandis que comme l'avait signalé Jorge Díaz Cintas, leur étude gagnerait en profondeur si l'on les analysait au cas par cas³.

Dans la mesure où les films français jouent un rôle croissant dans les échanges sino-français (voir le chapitre II), il est donc bien nécessaire d'effectuer des recherches systématiques en la matière.

Nous voudrions y apporter une contribution avec la présente étude focalisée sur le sous-titrage en tant qu'opération traduisante des films français diffusés dans les salles chinoises. L'option de plus en plus fréquente pour ce mode de traduction AV qui joue un rôle croissant dans l'exploitation internationale des films pour différentes raisons (voir le chapitre III), nous conduit à nous concentrer sur lui. Sa qualité très inégale qui n'a pas pu s'améliorer au fil des développements technologiques risquerait d'invalidier le rôle unique du sous-titrage. Ce dernier a pour objectif de faciliter la compréhension d'un film par le spectateur qui ignore la langue dans laquelle le film est tourné.

¹赵春梅. 译制片翻译中的四对主要矛盾. 中国翻译, 2002 (4).

²李运兴 字幕翻译策略 中国翻译, 2001 (4).

³Jorge Díaz Cintas, "Subtitling : the long journey to academic acknowledgement", pp.50-70 dans *The journal of specialised translation*, 2004 (1), p. 53.

Les exemples sur lesquels s'appuient nos analyses seront pour la plupart extraits de comédies françaises qui ont été tout récemment distribuées dans les salles chinoises, entre autres *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (2010), *Un bonheur n'arrive jamais seul* (2012), *Un Plan parfait* (2013), *Raid dingue* (2017), *Santa & Cie* (2017). Pour ce choix, il y a deux raisons principales :

1) 95% des spectateurs dans les salles chinoises sont des jeunes dont l'âge varie entre 15 et 28 ans, et friands de comédies (romantiques) (voir 2.4) ;

2) Les films comiques offrent l'ensemble des ingrédients auxquels s'intéresse le sous-titreur et des enjeux auxquels devrait s'affronter toute opération du sous-titrage : contrairement à d'autres genres tels que films d'action, d'horreur etc., on y accorde plus de places aux dialogues ; différents des films d'aventures qui, tournés pour la majorité en langue anglaise, sont "américanisés" (voir 2.4), les comédies, le plus souvent en français, rassemblent de véritables éléments spécifiques au pays, y compris l'humour français, et notamment par ex. les jeux de mots.

La plupart de ces films constituant nos corpus sont accessibles sur Internet (par ex. VOD), ou par DVD (*Un Plan parfait*, que nous avons acheté en France). Or, certains, notamment ceux qui sont sortis à une date très récente (par ex. *Santa & Cie*, sortie en Chine : le 15 décembre 2017, voir Annexe I), n'ont pas encore gagné le terrain sur d'autres supports que les grands écrans. Dans ce cas-là, on serait obligé de recourir à des techniques en vue d'enregistrer le film.

Pour procéder à des recherches, il ne suffit pas d'avoir des films à la disposition, même si cela est primordial. Il faut encore la liste des dialogues originaux et des sous-titres chinois. Faute de moyens pour nous acquérir les scénarios de ces films, qui sont rarement publiés (pré-production ou post-production), nous n'avons pas pu faire autrement que transcrire nous-même les dialogues originaux tout en voyant le film, alors que ceux-ci ne sont pas toujours audibles. Parfois, les listes de dialogues de certains films que les fansubs avaient mises en ligne pourraient faciliter ce travail, mais le plus souvent, elles ne coïncident pas avec les dialogues à l'écran.

Quant aux sous-titres chinois, ceux que les fansubs avaient partagés sur Internet

nous ont aidés. Or, à l’instar des listes de dialogues, ils ne correspondent pas toujours à ceux gravés en bas de l’écran. Par ailleurs, les moyens nous font défaut en vue d’obtenir la copie de sous-titres qu’a réalisés le traducteur. Dans ce cas-là, nous n’avons eu d’autre choix que de transcrire les sous-titres chinois mis côte à côte avec les dialogues français.

Ayant sous les yeux les dialogues et les sous-titres transcrits qui coïncident parfaitement avec ceux à l’écran, nous allons tout d’abord faire des analyses en les comparant sans leur mise en contexte audio-visuel pour voir s’ils sont compréhensibles, si le “sens” (ou le “non-sens”) des dialogues originaux s’enchaînant (ou non) l’un après l’autre est équivalent à celui des sous-titres correspondants, et également pour mieux décrypter en les soulignant, les éléments initiaux (le cas échéant) qui ont subi, lors du passage d’une langue à l’autre, des “manipulations” (suppression, réduction, neutralisation etc.).

Puis, nous remettons le dialogue d’origine et le sous-titre chinois dans le contexte audio-visuel où ils sont inscrits tout en cherchant à savoir pourquoi ce sous-titre (la solution finale retenue par le sous-titreur qui a réalisé la version chinoise)¹ est privilégié par rapport à un autre (les éventuelles instructions qui ont conduit le sous-titreur à faire le choix), et si cette solution s’avère la plus pertinente.

Par cette étude, nous essayons de cerner les enjeux, les contraintes et les normes qui régissent le sous-titrage du cinéma français en Chine. Pour ce faire, plusieurs théories et hypothèses sont mises au point :

1) À la lumière de la théorie interprétative fondée sur le sens, nous postulons que le sous-titrage, à l’instar de toute opération traduisante, se scinde en deux étapes : d’abord la compréhension, et puis la réexpression. Malgré les contraintes, c’est toujours le sens qu’il faudrait transmettre durant ce processus.

2) Eu égard à la nature multimodale du texte filmique, sa compréhension ferait appel à des connaissances et compétences beaucoup plus importantes que celles impliquées dans l’appréhension d’un texte tout court. Afin de mieux cerner

¹Il est à noter qu’il se peut que cette solution soit remaniée par quelqu’un d’autre (par ex. celui qui est chargé de la vérification, le technicien qui se charge de faire incruster le sous-titre etc.).

l'interaction de différents éléments composant un film (bande-image et bande-son) qu'il faut comprendre, seront mises en œuvre les théories du cinéma établies par Jean Mitry (primauté de l'image) et par Michel Chion (voco-centrisme).

3) Inspirés du modèle élaboré par Jiří Levý, nous essayons d'illustrer que le sous-titrage, considéré comme une traduction contrainte¹, présente, à l'étape de la reverbération, un processus complexe de sélections effectuées en fonction des instructions objectives et subjectives (création personnelle du sous-titreur), en vue de trouver la formulation la plus pertinente. Les contraintes, qui risquent de mettre en cause l'équivalence du sens, constitueraient autant de critères que de créativité.

Dans cette étude, nous allons de prime abord tracer l'historique de la traduction AV en Chine, du moment où le premier film (occidental) fut projeté au Parc Xu Yuan de Shanghai, le 11 août 1896 jusqu'à aujourd'hui où les développements technologiques considérables produisent un impact significatif sur la traduction AV. Puis, nous serons concentrés spécifiquement sur la circulation du cinéma français en Chine. Dans ce chapitre, nous tentons d'illustrer, suivant l'évolution des relations sino-françaises jalonnées de crises et de lunes de miel, les enjeux qu'un pays avec sa politique, son idéologie propre, son économie, sa société et son peuple pose à l'introduction des films français ainsi qu'à leur transfert linguistique. Le troisième chapitre va discuter le problème du sous-titrage à partir de quatre aspects : l'encadrement de cette opération, le rôle croissant par rapport à son concurrent (doublage), une nouvelle forme (les fansubs)² et la détérioration de la qualité que les progrès techniques n'ont pas réussi à perfectionner.

Dans le quatrième chapitre, nous essayons de cerner le sens d'un film (sens premier, sens profond) en tant qu'un langage et les compétences et connaissances que tout sous-titreur se doit de posséder pour comprendre le texte filmique. Le cinquième chapitre aura pour objectif d'éclaircir les contraintes (objectives) que toute opération

¹Christopher Titford, "Sub-titling : constrained translation", dans *Lebende Sprachen*, 1982, 27 (3), pp. 113-116.

²Le fansubbing peut être défini comme une activité de traduction qui consiste à sous-titrer des produits audiovisuels (principalement des films ou des séries télévisées) étrangers par les fans. Au fil du temps, cette activité prend de l'envergure et donne naissance à de multiples groupes, dits "les fansubs". (voir 3.3)

du sous-titrage aurait à subir : contraintes linguistiques, contraintes de temps et d'espace, passage de l'oral à l'écrit, synchronisme entre le dit, l'écrit et le montré ainsi que les contraintes socioculturelles. Un modèle sera également établi pour réduire le nombre des possibilités que prêche la traduction d'un même original. Dans le dernier chapitre, nous allons discuter la notion d'équivalence en sous-titrage cinématographique et les difficultés à l'étape de la réexpression. Les instructions objectives ne conduisant pas toujours à faire le choix unique, l'instruction subjective (la créativité individuelle) intervient, donnant de cette manière un espace de liberté au sous-titreur, qui lui permettra d'éliminer les solutions intermédiaires. La dernière étape bien nécessaire-l'analyse justificative-, n'échappera pas à nos analyses à la découverte de la formulation la plus pertinente.

Tout en éclaircissant les enjeux et les contraintes que devrait affronter le sous-titrage des films français distribués dans les salles chinoises, nous essayons de proposer des normes et éventuellement, des stratégies, de sorte que ce mode de traduction AV joue pleinement son rôle consistant à faciliter la compréhension d'un film par le spectateur chinois ignorant la langue française.

Chapitre I La traduction AV en Chine : éléments d'histoire

La traduction audiovisuelle (AV) en Chine a une longue histoire, car l'introduction des films étrangers en Chine a commencé peu de temps après la naissance du cinéma en France avec la première projection de *La sortie des usines Lumière* à Paris en décembre 1895.

Grâce aux efforts des cinéastes forts en imagination, ce nouvel art passa vite sa phase primitive de filmer de l'actualité pour devenir un véritable outil de narration en introduisant les changements de temps et de lieu. Vu la complexité de l'intrigue, la succession des images ne suffit plus à la compréhension du film par le public et la nécessité du recours aux mots ou à la parole en vue des explications s'est rapidement fait sentir. Or l'avènement du parlant n'était pas chose facile. De multiples solutions intermédiaires s'imposèrent pour pallier l'absence des dialogues audibles. Les plus utilisées furent les intertitres sur des cartons généralement intercalés entre deux séquences d'images ou l'intervention du bonimenteur à divers intervalles au cours de la projection d'un film. En faveur de l'intelligibilité du film, ces procédés portaient néanmoins dans une large mesure préjudice à la continuité chère à tout film. L'avènement du parlant avec *Le Chanteur de jazz* en 1927¹ mit fin à cette discontinuité, mais introduit d'emblée la division babélique des langues, ce qui pose de véritables enjeux à la circulation des films à l'échelon international. Pour surmonter la barrière des langues, plus généralement celle des cultures, de multiples solutions apparurent, adoptées pour les uns et rejetées pour les autres.

L'évolution de la traduction AV est étroitement associée à celle du septième art, de l'ère muette à l'art parlant. Alors que chaque pays est spécifique par son histoire et par l'évolution de l'importation des films étrangers en particulier, l'aspect historique de la traduction AV varie d'un pays à l'autre. Quant à celui de la Chine, nous allons essayer de l'illustrer en deux grandes périodes dont la ligne de démarcation est tracée par la fondation de la Chine nouvelle en 1949.

¹Charles Ford, *Histoire moderne du cinéma*, Paris, Marabout, 1987, p. 249.

Avant 1949, la Chine était enfoncée dans les conflits internes et externes. Les films étrangers envahissaient le marché chinois et les pays étrangers, les États-Unis pour la plupart du temps, en eurent le monopole. Durant cette période, il n'y avait pas encore d'activité du doublage en Chine et c'était plutôt les étrangers qui prenaient en charge la traduction des films en vue de conquérir intégralement le marché chinois. Malgré la qualité médiocre des traductions, celles-ci jettent les premières bases pour le développement de la traduction AV en Chine qui prendra son essor dans un proche avenir.

Après la fondation de la Chine nouvelle qui mit fin définitivement à sa situation semi-féodale et semi-coloniale antérieure, une série de mesures furent immédiatement prises pour que le marché du cinéma soit le plus vite possible sous la tutelle du gouvernement. Dans ce contexte, nous allons élaborer l'évolution de la traduction AV à partir de trois périodes qui constituent également les trois étapes fondamentales du développement de la Chine nouvelle : au début de la Chine nouvelle (1949-1965), pendant la Révolution culturelle (1966-1976) et après la politique de réforme et d'ouverture. Au fil de l'évolution des situations intérieure et extérieure du pays, la traduction AV, médiateur de la communication de masse, reflète des spécificités propres à chaque période.

1.1 Avant la fondation de la Chine nouvelle

Invasion et pillage par les puissances étrangères, carcan du régime semi-colonial et semi-féodal, ravage de la guerre civile...voilà les thèmes de l'époque. Le peuple chinois, désespéré, vivait dans la misère. Dans de telles situations, rien n'est étonnant que le cinéma chinois ait beaucoup de retard par rapport à celui des pays occidentaux, notamment des États-Unis et de la France.

Né en France en décembre 1895, le cinéma fut introduit en Chine le 11 août 1896 où le premier film (titre inconnu), naturellement occidental, serait projeté au Parc Xu Yuan de Shanghai. Muet et d'une bande très courte qui ne montrait qu'une

action fort simple menée de bout en bout¹, le cinéma aux premiers temps ne mettait pas en jeu le passage d'une langue à l'autre.

Alors que les puissances essayaient par tous les moyens de conquérir le marché chinois, le cinéma, art de l'image, et puissant élément de réflexion, de suggestion et de persuasion², leur servait d'une des armes les moins perceptibles et pourtant les plus efficaces à pervertir le peuple chinois, après avoir échoué dans leur tentative de l'assoupir par l'opium, au XIX^e siècle. Le point de départ d'introduction du cinéma en Chine fait par les envahisseurs étrangers, ces derniers sont les premiers prospecteurs, qui arrivent, portant dans leurs bagages des films également étrangers³. Et le marché chinois du cinéma sera pour longtemps dominé par eux. À cette époque, la plupart des films projetés dans les salles chinoises étaient importés⁴.

En 1897, un certain Américain James Ricalton, projetait en juillet des films produits par Edison dans les maisons de thé et les parcs d'attraction de Shanghai⁵ ; toujours à Shanghai, selon Régis Bergeron, un certain Espagnol, Antonio Ramos, avait à ce moment (au lendemain de la première guerre mondiale) acquis la moitié des salles de la ville, le contrôle de la plupart des autres salles étant assuré par d'autres étrangers de diverses nationalités⁶ ; au cours de l'année 1934, 179 films américains ont été importés en Chine, ce qui représentait 85% des films projetés durant toute cette année sur l'ensemble des écrans chinois⁷. Cependant, il est difficile de mesurer avant la fondation de la Chine nouvelle l'impact cinématographique de chaque puissance étrangère qui voulait partager la plus grande part du marché chinois en la matière, car la Chine d'alors était en pleine mutation, et ses relations avec les puissances étrangères, ennemis ou amis (États-Unis, Russie, Japon, Angleterre, France etc.) étaient plutôt instables.

Le 7 juillet 1937, la garnison chinoise qui défendait au Pont Marco Polo (卢沟桥) fut attaquée par les Japonais qui foncèrent aussitôt sur Pékin, toute proche, et

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 101.

²Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1905-1949)*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977, p. 29.

³*Idem*, p. 27.

⁴麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 274.

⁵Jay Leyda, *Dianying*, cité par Régis Bergeron, *op. cit.*, p. 27.

⁶Régis Bergeron, *op. cit.*, p. 27.

⁷*Idem*, p.102.

l'occupèrent pour huit années ; le 13 août, ils attaquaient Shanghai, alors capitale de la cinématographie chinoise, et l'occupaient également ; le 13 décembre, ce fut la chute de Nankin... Durant toute l'occupation japonaise, soit à partir de l'incident du Pont Marco Polo jusqu'à l'annonce de la capitulation sans conditions par Showa (empereur japonais) aux Alliés à la radio, la plupart des films ayant été projetés dans les salles chinoises étaient plutôt produits par les sociétés cinématographiques du Japon ou de ses alliés, comme à Shanghai où les salles se fermaient à l'extérieur, sauf à ce qui venait du Japon et de ses alliés¹ et sans oublier Pékin, où aucun film ne sortait du studio et où l'on se contentait de distribuer des films japonais². Mais dès la fin de la guerre de résistance contre les Japonais, le cinéma américain tint d'emblée une place prédominante. De 1945 à 1949, pour la seule ville de Shanghai, 1896 films américains de long et court métrage furent projetés, rapportant aux exploitants de salles 56 millions de dollars U.S. de bénéfices³! Tandis qu'à peu près dans la même période, quelque 160 films furent réalisés dans l'ensemble des studios du pays⁴ (Le chiffre que donne R. Bergeron va au-dessous des estimations de G. Sadoul qui, ne relevant aucune réalisation pour 1944, ni pour 1945, indique⁵ de 70 à 80 réalisations pour 1946 (dont *Sur le Soungari*), une centaine pour 1947 (dont *Le coiffeur n°3*, de Wang Tso-lin) et 120 films environ pour 1948 (dont *Les larmes du Yangzi* de CAI Chusheng et ZHENG Junli) ; pour la seule année 1946, étaient projetés à Shanghai 383 films, dont 352 films américains (92%), 15 de Grande-Bretagne (3.9%), 3 films soviétiques (1%) et seulement 13 films produits par la Chine (3.4%)⁶.

Le marché cinématographique de la Chine s'est ainsi créé, mais sur les bases qu'établissaient peu à peu les étrangers qui voulaient chacun y en tirer les plus gros profits, politiques et économiques. Alors que le cinéma chinois, en subissant des situations peu propices à son développement, piétinait et marchait péniblement vers l'avant sous le joug des occupants, ces derniers portaient aux nues leurs films qui

¹Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1905-1949)*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977, p. 140.

²*Idem*, p. 144.

³*Ibid.*, p. 198.

⁴*Ibid.*, p. 197.

⁵Georges Sadoul, Conférence au Musée de l'homme, *Paris-Pékin*, n° de juin-septembre 1957, cité par Régis Bergeron, *op. cit.*, p. 265.

⁶周铁东. 新中国电影对外交流. 电影艺术, 2002 (1), p. 113.

s'emparaient du grand marché chinois qui était obligé de s'ouvrir à l'extérieur.

Paradoxalement, la diffusion des films étrangers en Chine à l'époque n'a pas été accompagnée d'un développement de la traduction audiovisuelle (AV). Cela aurait été dû à plusieurs raisons :

1) Avant la fondation de la Chine nouvelle, le cinéma, y ayant pourtant plus d'un demi-siècle d'histoire, n'était pas accessible à un large public qui, ravagé par les incessantes guerres (invasion des puissances étrangères, Expédition du nord, occupation japonaise, guerre civile entre le Kuomintang et le Parti communiste etc.) avant d'obtenir la quiétude après la totale libération en 1949 sous la direction du Parti communiste chinois (PCC, dont Mao Tsé-toung était chef), vivait dans la misère ;

2) À cela, s'ajoute le fait qu'il y avait très peu de salles de cinéma, et dans quelques grandes villes (Shanghai, Pékin, Nankin, etc.), et que les rares postes de télévision étaient loin de favoriser la diffusion des films.

Malgré tout, force est de constater que la traduction AV en Chine prend peu à peu de l'envergure au fil de l'importation des films étrangers, et qu'elle devient de plus en plus nécessaire, surtout après l'avènement du parlant (1927, avec *Le Chanteur de jazz*) qui fait émerger la division babélienne des langues. Avant la fondation de la Chine nouvelle, quoique la traduction AV au sens large du terme, ne soit guère systématisée, elle pose, avec ses formes variantes, non moins rudimentaires, les premières pierres qui prédisent son futur épanouissement, particulièrement en pratique.

1.1.1 La notion du cinéma muet et l'origine de la traduction audiovisuelle

La première projection de *La sortie des usines Lumière*, le 28 décembre 1895, dans le "salon indien" (moins de 100 m²), installé au sous-sol du Grand Café, 14 boulevard des Capucines, marque la naissance du septième art, les dialogues étant inaudibles à l'origine. D'où l'expression de "cinéma muet".

Lorsqu'une expression est trop débitée, il est fort probable qu'elle devient stéréotype, profondément ancré dans notre tête. Partant, il y aurait peu qui la contredisent.

On ignore le moment précis où cette expression a surgi (Logiquement, ce devrait être avec la naissance du parlant qui vint mettre en évidence que le cinéma avait jusqu'alors été *sans voix*. De toute façon, on ne disait pas que l'on allait voir un film muet avant l'avènement du parlant). Mais on sait l'année où l'expression ciblée est attestée : 1929, soit deux ans après la naissance officielle du cinéma parlant¹. Dès lors, le cinéma muet était destiné à regrouper tout ce qui ne relève pas du parlant.

Que cette expression entre désormais dans la vie courante, certains la mettent en cause. Jean Mitry² a précisé : “Le cinéma d'autrefois n'était pas muet, mais silencieux.” Il a raison de manifester ses doutes vis-à-vis de cette expression qui manquerait de pertinence. Néanmoins, la substitution du terme “silencieux” à “muet” ne semble pas retrouver la totale justesse. *Larousse* donne l'une des définitions à l'article *silencieux* : “qui ne fait aucun bruit” (*Larousse* en ligne). Pouvait-on donc le dire silencieux au sens propre du terme, ce cinéma qui s'était fait dès la première projection à Paris en 1895 accompagner, presque systématiquement, par de la musique ? Sans compter, dans certains cinémas, les bruitages plus ou moins stylisés recréés en direct. À ce propos, Michel Chion³ évoque Charles Vanel qui rappela qu'il avait travaillé tout jeune dans une salle comme “assistant bruiteur”.

Quoi qu'il en soit, l'expression que propose Mitry pour remplacer l'ancienne bien installée ne s'avère pas très convaincante. Ne l'a-t-il pas empruntée à René Clair qui l'employait comme un anglicisme traduisant “silent movie” (alors que “silent” désigne aussi bien “qui se tait” que “qui ne fait pas de bruit”)⁴?

M. Chion jette lui aussi, une pierre pour troubler l'eau claire de cette formule toute faite en disant que le cinéma muet devrait plutôt s'appeler “cinéma sourd”⁵. En critiquant l'ancienne expression qui implique le fait que les personnages ne parlaient

¹Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 21.

²Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 317.

³Michel Chion, *op. cit.*, p. 21.

⁴*Idem.*

⁵*Ibid.*, p. 20.

pas au cinéma, il trouve par contre que ceux-ci furent dès le début très bavards, puisque l'on voyait très bien sur l'écran l'agitation permanente de leurs lèvres et leurs mimiques évoquant de longues conversations, dont les intertitres nous transmettaient si besoin était, les sens principaux à travers des textes abrégés¹. Il conclut ainsi avec beaucoup de sagesse :

Ce n'est donc pas le personnage de cinéma qui était muet, c'est le cinéma qui lui était sourd, d'où l'expression de cinéma sourd qu'on peut employer pour ce cinéma qui donnait au spectateur relativement aux actions qu'il montrait, le "regard du sourd"².

L'hésitation sur les termes pour mieux qualifier le nouvel art désigné par Lénine "comme le plus important de tous"³ revient en fait aux réflexions sur un problème central, la parole, la voix, de la même manière que ceci qui anime les débats entre parlant et sonore.

On n'oserait pas prétendre à l'instar des spécialistes du son renoncer au terme "muet", largement accepté pourtant, pour en proposer un autre. Ici, ce qui est intéressant, c'est plutôt les discussions qui tournent autour de la voix humaine dans l'art muet et les réflexions que l'on peut faire sur la question traductionnelle des films muets lorsque ces derniers étaient exportés à des pays étrangers.

Le cinéma était "sourd" à ses personnages, si l'on se permet d'emprunter le terme de Chion, mais cela n'empêche que les spectateurs, sans qu'ils entendent de mot, voyaient bel et bien l'acteur remuer les lèvres. Ils étaient suspendus aux lèvres de la star, même s'ils n'entendaient pas réellement la voix qui en sortait, car la bouche est le lieu symbolique d'émission de la voix, une des premières, sinon *la* première partie du corps humain à rendre la voix "visible"⁴, le plus facilement localisée ou repérée, puisque d'autres endroits du corps qui favorisent la phonation, tels que poumons, muscles de la respiration, le larynx, le cerveau etc. sont plus ou moins dissimulés. Pour le public, la bouche en mouvement désigne directement la voix

¹Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 21.

²*Idem.*

³Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1905-1949)*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977, p. 204.

⁴Michel Chion, *op. cit.*, p. 119.

humaine, n'importe qu'il puisse l'entendre ou pas.

La voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle. À cet égard, Chion élucide : “Dans le cinéma ‘tel qu’il est’, pour les spectateurs ‘tels qu’ils sont’, *il n’y a pas des sons, parmi lesquels entre autres, la voix humaine. Il y a les voix, et tout le reste.*”¹ Le même auteur appelle ce phénomène *vococentrisme*². L’instinct humain de perception dirige ainsi l’attention des spectateurs, même parfois inconsciemment, vers les lèvres en mouvement des acteurs qui parlent dans le vide au cinéma muet. Bien que celui-ci soit normalement plus riche d’expressions visuelles (gestes, regards, postures etc.) pour compenser le plus que possible ce qui est perdu du message aux dépens de la voix que pourraient réellement entendre les spectateurs dès l’avènement du parlant, il semble qu’il n’est pas facile pour eux de contenir l’envie de deviner ou rêver ce que pourrait dire les personnages du film, et de découvrir le “réalisme grossier”³, cette envie, ce désir difficile à cacher venant le plus souvent du besoin qu’éprouve le public de mieux savoir ou comprendre ce qui se passe à l’écran.

Au fur et à mesure, le cinéma était passé aux mains des prestidigitateurs ou artistes, il dépassa la phase primitive de simples documentaires pris sans trucage : *La sortie des usines Lumière, L’arrivée d’un train en gare de Ciotat, Arrivée des Congressistes à Neuville-sur-Saône*, etc., ou une fiction du genre *L’arroseur arrosé*, et devint un outil formidable pour raconter l’histoire. Ce faisant, on dut faire intervenir les changements de temps et de lieu, et l’intrigue fut ainsi rendue beaucoup plus difficile à comprendre, laissant une bonne partie de spectateurs sur le bord de la route. De là le besoin des explications par le mot ou par la parole.

Pour ce faire, deux méthodes principales s’imposaient. L’une consistait à recourir au bonimenteur. Ce dernier sortait des coulisses toutes les deux ou trois minutes, expliquait, commentait ce qui semblait difficile à comprendre ou bien attirait l’attention du spectateur sur tel ou tel détail qui, aussi anodin pût-il paraître, s’avérait par la suite très important pour l’appréhension de l’intrigue. Ce faisant, il pouvait être considéré comme une voix off intervenant de temps en temps pour apporter aux

¹Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 18. C’est l’auteur qui souligne.

²*Idem*, p. 19.

³*Ibid.*, p. 22.

spectateurs des éclaircissements sur l'action. Parfois, on donnait un catalogue où était écrit le texte dont devait se servir le bonimenteur.

L'autre résidait dans l'utilisation des intertitres inscrits sur des cartons découpés, généralement intercalés entre deux séquences, en vue d'expliquer ou commenter l'action. Il arrivait que dans certains films, on se servît des sous-titres qui, transcrivant des répliques, apparaissaient simultanément avec l'image du personnage qui les prononce. J.-F. Cornu en a cité un exemple¹ : dans *The Ring* d'Alfred Hitchcock (1927), récit de la rivalité de deux hommes, Corby et Sander, pour une même femme, lorsque l'arbitre, vu de face en gros plan, demande à l'un des boxeurs de ne pas s'accrocher à son adversaire, on lit sur ses lèvres : “*Corby, don't hold.*” Un sous-titre apparaît au même moment, entre guillemets : “*Don't hold, Corby.*” Celui-ci se superpose au milieu de l'image et du visage de l'arbitre. Il s'agit ici de la surimpression de deux images, celle du visage et celle d'un carton semblable à un intertitre en lettres blanches sur fond noir. D'ailleurs, ce sous-titre apparaît et disparaît en fondu. Différent de l'intertitre par son apparition simultanée avec l'intégralité de l'énoncé que le personnage prononce, le sous-titre de *The Ring* ressemble déjà beaucoup à celui du parlant, à ceci près qu'il vise essentiellement à pallier l'absence des paroles audibles et à contribuer à l'intelligibilité de l'intrigue.

Jusqu'ici, il a été question d'intertitres ou sous-titres rédigés dans la même langue que celle du film. On préfère les englober sous le même terme “intertitres” pour éviter la confusion avec les sous-titres du parlant affichés en bas de l'écran. Lorsque ces films furent diffusés à l'étranger, les intertitres qui y figuraient ont fait bien entendu l'objet de la traduction. De là naquirent les premiers travaux de la traduction audiovisuelle. Les films muets étrangers destinés à être distribués en Chine faisaient partie de ces travaux.

Après le premier film importé dans ce pays (voir 1.1), qui marque aussi le premier contact du public chinois avec le cinéma, “produit exotique”, les autres films muets ont emboîté le pas et ont fait irruption sur ce vaste marché, encore vierge en la

¹Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage (Histoire et esthétique)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 224.

matière.

C'est une histoire honteuse et lamentable. Dorénavant, les films étrangers allaient largement sur le marché cinématographique du pays, ce qui ne toucherait à sa fin qu'après la fondation de la Chine nouvelle. De nombreux films étaient importés et y trouvèrent leur public. Le plus étonnant, c'est que parfois, les sociétés cinématographiques étrangères distribuèrent même plus de films en Chine que dans leur propre pays. Selon le président de l'Universal Film C°, Carl Laemmle, leur société distribuait en Chine, en Inde et au Japon plus de films qu'aux États-Unis.¹ C'était la véritable invasion! Les Chinois qui étaient conscients de ce danger imminent ne réagiraient que plus tard.

Quelques mois avant sa chute, marquée par la victoire de la Révolution de 1911, à l'initiative de Sun Yat-Sen, l'Empire du Milieu (sous la dynastie des Tsing) établit 4 règles censées s'imposer à la projection des films : autorisation préalable obligatoire pour ouvrir une salle de projection des films ; obligation d'y séparer les sièges destinés aux hommes et ceux réservés aux femmes, selon une vieille tradition en honneur dans les théâtres ; interdiction des films considérés comme immoraux ; enfin les projections doivent être terminées avant minuit.² C'était la première fois que fut promulgué "officiellement" un règlement concernant le cinéma, importé voilà déjà une dizaine d'années, à travers lequel, il s'avère que les autorités chinoises commençaient enfin à se rendre compte des menaces que constituent les produits cinématographiques pour le régime, qui se dégradait en un état semi-féodal et semi-colonial. Mais ce n'est qu'à travers le "Mouvement du 4 Mai 1919" que l'on observe un rejet explicite des films occidentaux de la part du public chinois, indigné par les injustices consécutives à la signature du traité de Versailles cédant au Japon, par ses articles 156-158 les privilèges autrefois acquis par l'Allemagne sur la province du Shandong. La portée de ce mouvement fut considérable dans l'histoire. Han Suyin a pu écrire que pour la Chine, la ligne de faîte entre hier et aujourd'hui se dessina le 4

¹Jay Leyda, *Dianying*, cité par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1905-1949)*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977, pp. 49-50.

²Régis Bergeron, *op. cit.*, p. 36.

mai 1919¹. Depuis, le peuple chinois fut largement réveillé et osait manifester son mécontentement face à l'étranger ainsi qu'à ses produits.

Malgré tout, rien ne semblait à l'époque apte à empêcher le débarquement massif des films étrangers dans l'Empire du Milieu. La plupart des films muets importés étaient accompagnés d'intertitres². De là naît le besoin de la traduction.

Il est à noter que cette dernière était en vérité, d'après J.-F. Cornu³, la somme de la traduction du texte des intertitres d'un côté et de l'adaptation du contenu général du film original à un public qui n'en comprend pas la langue de l'autre. Ce faisant, il se rejoint à Georges Sadoul qui qualifie la traduction des intertitres de l'adaptation :

Au temps du cinéma muet, un film se composait de deux éléments : les images, et les sous-titres intercalés, servant de dialogues ou d'explications. Pour la circulation internationale des films, les sous-titres étaient bien entendu traduits dans les langues des pays où ils devaient être exploités. Mais les sous-titres étaient souvent de véritables adaptations qui modifiaient pour diverses raisons le montage et même le scénario du film⁴.

Dans ce cas-là, la traduction des intertitres pouvait entraîner des modifications sensibles de l'original. Néanmoins, il ne faut pas oublier que le texte des intertitres du film original, destiné généralement à expliquer l'intrigue, était lui-même le résultat d'une transformation et d'une adaptation des répliques prévues par le scénario et des paroles effectivement prononcées sur l'écran par les acteurs.

À part la traduction, on distribuait également des catalogues présentant l'intrigue du film original en vue de faciliter sa compréhension. Le problème est qu'une bonne partie des spectateurs étaient analphabètes. La traduction écrite n'était donc pas un moyen idéal permettant à un public plus vaste d'accéder aux films étrangers.

De la même façon qu'il expliquait au spectateur-source ce qui se passait sur l'écran, le bonimenteur, dit "catalogue parlant"⁵ en Chine, intervenait pour interpréter,

¹*Une fleur mortelle*, Éd. Stock, 1967, cité par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1905-1949)*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977, pp. 48-49.

²康乐. 中西方影视翻译理论研究发展与现状比较. 教育科学家, 2007 (10), p. 84.

³Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage (Histoire et esthétique)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 226.

⁴Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, cité par J.-F. Cornu, *op. cit.*, p. 226.

⁵康乐. 中西方影视翻译理论研究发展与现状比较. 教育科学家, 2007 (10), p. 84.

à l'aide de la traduction des intertitres, l'intrigue du film d'origine à l'intention du public chinois. Différent de l'interprète consécutif qui devrait rester fidèle à l'original, il ressemble plus au commentateur qui vise à adapter le contenu général de l'original à ses spectateurs qui en ignorent la langue. Malgré tout, ce moyen s'avérait le plus populaire parmi les cinéphiles des films muets importés¹.

Bien que l'adaptation des intertitres d'une part, et l'explication du bonimenteur de l'autre ne relèvent pas de l'opération traduisante au sens strict du terme, elles jettent les bases pour les deux modes principaux de la traduction AV : le sous-titrage et le doublage, dont la coexistence contribuerait à la diffusion des films étrangers à l'ère du parlant.

1.1.2 Début du cinéma parlant

Sorti en 1927, *Le Chanteur de jazz*, film musical américain réalisé par Alan Crosland, est communément considéré comme le premier film parlant, qui annonce la nouvelle ère du cinéma. Cet événement cinématographique ne laissait pas indifférent le public chinois, qui se passionnait pour les films étrangers, notamment pour ceux des États-Unis, que plus populaires rendait le vedettariat des quelques stars célèbrissimes à l'époque, entre autres Harold Lloyd (*Welcome danger*, film américain projeté simultanément sur les écrans des cinémas Grand et Capitole situés dans la concession internationale de Shanghai en février 1930)², Charlie Chaplin (*Les temps modernes*, *Le dictateur* etc.) pour lequel, Pearl Buck évoquait dans son discours "l'engouement des foules de Shanghai"³, alors capitale du cinéma. En 1929, les films américains, désormais parlants, représentaient 90% des films projetés en Chine⁴.

En fait, l'introduction des films étrangers parlants en Chine était plus difficile qu'il ne l'apparaît. Ils y rencontraient plus d'obstacles que les films muets,

¹康乐. 中西方影视翻译理论研究发展与现状比较. 教育科学家, 2007 (10), p. 84.

²Du fait des éléments humiliants pour la dignité chinoise que présente ce film, ce dernier avait provoqué de vives protestations du peuple chinois contre sa projection. Voir Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1905-1949)*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977, pp. 85-86.

³Pearl Buck, *La Chine comme je la vois*, cité par Régis Bergeron, *op. cit.*, p. 109.

⁴Régis Bergeron, *op. cit.*, p. 81.

notamment à cause de l'insuffisance des équipements techniques, nécessaires à la projection des films parlants dans les salles, et pourtant très coûteux, à cause de leur origine américaine. C'est la raison pour laquelle bon nombre de films projetés en 1933, et même en 1934, étaient encore muets.

Cette situation s'est améliorée grâce aux efforts de trois ingénieurs radio chinois qui, de formation américaine, mirent en œuvre en septembre 1933 une caméra-son qu'ils commercialisèrent par le canal d'une société spécialisée dans la vente d'équipements cinématographiques, fondée avec leurs propres capitaux, la Tien Tung, devenue plus tard la société de production de l'aile gauche. Désormais, en Chine, la page du cinéma muet est tournée avec la fabrication en série de la première caméra-son chinoise, ce qui a favorisé largement l'importation des films parlants, jusque-là difficiles à exploiter en raison du retard dans l'équipement des salles de projection. Pour la seule année 1934, 179 films américains ont été importés en Chine, ce qui représente 85% des films projetés pendant toute cette année dans l'ensemble des salles chinoises¹. L'invasion irrésistible des films étrangers sur le marché cinématographique chinois, avec un pourcentage absolu par rapport aux films nationaux, ne devait toucher à sa fin qu'après la fondation de la Chine nouvelle au 1^{er} octobre 1949, qui annonce l'effondrement d'une société semi-féodale et semi-coloniale.

Plus que ces nombreux films parlants importés eux-mêmes, c'est leur traduction en chinois qui est intéressante. Si les spectateurs chinois pouvaient comprendre, sans aide des intertitres traduits ni l'intervention des bonimenteurs, tant bien que mal les films muets étrangers grâce à l'universalité imaginée², il n'en serait pas de même pour les films parlants importés, qui reconstituent enfin l'ensemble des éléments sonores (dialogues, musique, bruitage), la voix humaine rendue audible. Le parlant est donc venu introduire dans le cinéma la division de Babel³.

Pour que les films parlants importés soient accessibles pour le public chinois,

¹Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1905-1949)*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977, p.103.

²Martine Danan, 1996, "À la recherche d'une stratégie internationale : Hollywood et le marché français des années trente", pp. 109-130 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 112.

³Michel Chion, *La toile trouée*, Paris, Édition de l'Étoile, 1988, p. 67.

plusieurs solutions ont été adoptées dans la tentative de surmonter les obstacles linguistiques. Grâce à Cheng Shu-Ren¹, qui fut parmi les premiers à faire les études cinématographiques à l'étranger, le sous-titrage qui avait commencé tout d'abord à se généraliser en Europe, fut introduit en Chine pour y devenir à la fin des années 1920, le principal mode de la traduction cinématographique².

Mais ce dernier posait pas mal de problèmes. À l'époque, il n'existait pas en Chine de studios qui s'occupèrent spécialement des transferts linguistiques en la matière (le premier était le studio cinématographique du Nord-Est, dont la construction se déroulait juste après la capitulation du Japon en 1945 et qui ne s'intéressait à la traduction cinématographique qu'après 1948³), et le sous-titrage des films étrangers en chinois était souvent confié à des sociétés cinématographiques étrangères. À cet égard, on pouvait citer entre autres des films soviétiques dont les sous-titres chinois étaient souvent faits par des studios indiens ou ceux de Hong-Kong⁴. Ce faisant, la qualité des sous-titres serait peu garantie.

Un autre problème était dû à la langue écrite chinoise. Avant sa réforme au niveau national en octobre 1955 où se tint une conférence nationale pour discuter du Projet d'amendements de la simplification de l'écriture chinoise, proposé par la Commission de réforme pour l'écriture chinoise, celle-ci n'a pas acquis la forme standardisée. Ainsi les caractères traditionnels et simplifiés se mélangeaient-ils dans les sous-titres chinois qui par ailleurs, contenaient de temps en temps des fautes d'orthographe, ou des sous-titres originaux⁵, ce qui fatiguait naturellement les spectateurs chinois qui savaient lire, sans parler de sous-titres qui ne respectaient pas la règle de synchronisation à cause du problème technique ni de ceux qui dans de mauvaises conditions, étaient peu lisibles. À tout cela, on doit ajouter le fait que le taux d'analphabétisme était alors très élevé en Chine. Selon les données établies par le Bureau nationale des statistiques de la République populaire de Chine, au moment de

¹吴贻弓 (主编). 上海电影志, cité par 康乐. 中西方影视翻译理论研究发展与现状比较. 教育科学家, 2007 (10), p. 84.

²康乐. *op. cit.*, p. 84.

³麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, pp. 275-276.

⁴*Idem*, p. 276.

⁵康乐. *op. cit.*, p. 84.

la fondation de cette dernière en 1949, on comptait alors 600 millions d'habitants, dont 80 % étaient analphabètes. Ce faisant, on comprend mieux pourquoi les films parlants importés, avec les sous-titres chinois pourtant, étaient quand même difficiles à comprendre pour le public chinois¹.

Le petit résumé que l'écrivain Lao She avait fait sur les procédés de la traduction cinématographique à l'époque dans un article de novembre 1946 en donne une image plus concrète :

Embauche par les propriétaires de salles d'un interprète chargé de raconter l'histoire scène par scène aux spectateurs, au début des années 20, puis projection de la traduction en chinois des dialogues sur des panneaux flanquant l'écran de part et d'autre ou apposés sur un de ses côtés, comme on le fait encore parfois dans les provinces dont le dialecte rend difficile la compréhension de la langue nationale, le 'pékinois' ou 'mandarin', par le public².

Cette situation s'est améliorée grâce à l'apparition d'un nouveau procédé dans la tentative d'aider les spectateurs chinois amateurs des films parlants étrangers à mieux surmonter la barrière des langues : *Earphone* (en pinyin homophonique : Yi Yifeng, dont le nom était tiré de celui de l'équipement). L'ensemble de l'équipement, qui ressemblait beaucoup à celui dont on se sert aujourd'hui pour l'interprétation simultanée, était fabriqué par une certaine société américaine, spécialement pour "Da Guang-ming", alors le plus grand cinéma de Shanghai, dit "le 1^{er} cinéma de l'Extrême-Orient". L'écouteur (earphone) serait donné aux spectateurs qui auraient payé un *jiao* (unité monétaire, égal à 1/10 yuan) supplémentaire. Après que les bénéficiaires le brancheraient à la petite boîte, attachée à l'arrière du siège, ils pourraient mettre l'écouteur sur les oreilles, pour écouter "Mademoiselle Earphone" (interprète, recrutée le plus souvent parmi les jeunes étudiantes qui devraient satisfaire aux trois conditions principales : ayant une très bonne base de l'anglais pour comprendre parfaitement les dialogues dans les films ; parlant couramment et

¹王霆均. 新中国译制片之父袁乃晨和长影译制片, cité par 麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 276.

²Lao She, "Les fils de Hollywood en Chine", cité par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 14.

correctement le putonghua (mandarin) ; et enfin ayant une belle voix), chargée d'interpréter simultanément ce qui se passe sur l'écran.

Le 4 novembre 1939, "Da Guang-ming" essaya pour la première fois cet équipement pour la projection du film hollywoodien *Journey to the rivers and lakes*, interprété par Warner Pei Shide. Ayant remporté un grand succès, *Earphone* était rapidement apprécié par d'autres cinémas. Au début de l'année 1942, presque tous les cinémas de premier plan à Shanghai auraient installé cet équipement. Après une rupture momentanée durant l'invasion japonaise dans les "concessions" de Shanghai, interdisant l'importation des films américains, *Earphone* est réapparu à la fin de l'année 1945 et s'est diffusé aussitôt dans des cinémas de moindre taille, outre ceux de première classe telles que "Da Guang-ming", "Da Hua", etc. En 1947, ce procédé n'était plus réservé à la seule ville de Shanghai, et s'est étendu aux grandes salles de cinéma dans des villes environnantes, entre autres Hangzhou, Suzhou et Wuxi.

Alors qu'un nombre croissant de cinémas étaient équipés de cette technique, la qualité de l'interprétation des dialogues échangés entre les personnages du film s'améliorait. Tout au début, la "Mademoiselle Earphone" interprétait, d'un ton monotone et approximatif, ce qui se passait à l'écran. Peu à peu, elle essayait, comme une actrice en coulisse, d'imiter le ton des personnages, hommes ou femmes, tout en traduisant leurs paroles dans la langue accessible au public chinois.

L'invention de l'Earphone favorisait largement la libre circulation des films américains sur le marché chinois où ceux-ci en avaient le monopole. En outre, les compagnies américaines firent aussi sous-titrer en chinois bon nombre de leurs films, améliorant ainsi davantage les conditions de leur diffusion, en faveur d'une expansion du marché. Du lendemain de la défaite japonaise, en août 1945, jusqu'à la prise de Shanghai par les soldats communistes, le 2 mai 1949, la ville, alors capitale du cinéma chinois, a constitué un marché fructueux pour les films américains qui drainaient 75% des spectateurs, évalués à 1,400,000 par mois en moyenne¹. On ne vit leur régression massive qu'après la Libération qui força les troupes de Tchang Kai-Chek à fuir vers

¹Guo Moruo, "Report on culture and education" in *The first year of victory*, cité par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, 1983, Paris, L'Harmattan, p. 13.

Taiwan.

1.2 Après 1949

La fondation de la Chine nouvelle a mis fin à la servitude du pays soumis pendant plus d'un siècle aux impérialistes étrangers. Une page historique est tournée. Une fois au pouvoir, les nouveaux dirigeants mirent à l'ordre du jour la réglementation du marché cinématographique national pour le reconquérir, alors qu'il avait largement dominé par les productions étrangères pour près d'un demi-siècle, notamment par celles des États-Unis et de la Grande-Bretagne. Celles-ci représentaient en effet sous le précédent régime (régime nationaliste) 70% de l'ensemble des films projetés en Chine¹ et désormais étaient considérées comme corrupteurs et corrosifs aux yeux de la direction communiste, qui voyaient en elles une expression nocive de "l'agression spirituelle" multiforme dénoncée par Mao Tsé-toung².

Cela ne signifie nullement que le marché du cinéma chinois est resté totalement isolé des productions étrangères. Bien au contraire, les mesures protectionnistes du gouvernement communiste viseront à redistribuer les parts du marché national, en le partageant avec les productions étrangères qui perdront pour une bonne fois pour toute la domination sur les écrans chinois. Désormais, le cinéma national occupera une fois pour toutes la position prédominante sans la céder. Et la traduction des films importés n'échappe plus aux mains du gouvernement.

1.2.1 Au début de la Chine nouvelle (1949-1965)

Eu égard à l'invasion totale des films américains et anglais sur le marché national du cinéma, il n'est pas douteux que l'une des premières tâches pour les nouveaux dirigeants était de "faire le ménage". Pour faire reculer le plus vite possible ces films

¹Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, 1983, Paris, L'Harmattan, p. 13.

²Mao Tsé-toung, "Amitié ou agression?" (30.08.1949) in *Mao : Œuvres choisies*, tome IV, p. 472 (Éditions en langues étrangères-Pékin 1962), cité par Régis Bergeron, *op. cit.*, pp. 14-15.

qui défendaient pour la plupart l'agression impérialiste et l'oppression et la discrimination raciales, et glorifiaient la morale bourgeoise et la pornographie¹, d'anciens films entre autres les bandes réalisées à Yan'an, certains des années 30 étaient projetés dans les salles, désormais rafraîchies sans cesse de nouveaux films que ne tardèrent pas à produire les studios dont une majorité seraient par la suite nationalisés, en même temps qu'étaient importés bon nombre de films de qualité, capables de concurrencer les films "nuisibles".

Au début, la plupart des films importés venaient d'Union soviétique (URSS), ceci grâce à l'alliance entre les deux pays, renforcée par la signature, le 14 février 1950, du traité d'amitié, d'alliance et d'assistance mutuelle et de trois accords particuliers². Et les autorités chinoises créèrent même un comité spécialement chargé de la campagne publicitaire pour populariser les films venus du grand pays frère³.

Mais l'importation des films est liée étroitement à la politique diplomatique. Au fur et à mesure que les relations entre la Chine et l'URSS devenaient de plus en plus délicates, surtout à la suite de la mort de Staline et depuis le XX^e congrès du Parti communiste d'Union soviétique, l'origine des films importés s'est diversifiée. À part un nombre décroissant des films de l'ancien "grand frère", on réservait une belle part du marché national à des films tournés dans des pays partageant l'idéologie de la Chine nouvelle, entre autres le Mexique, la Corée du Nord, la Hongrie, le Vietnam, la République tchèque. Paradoxalement semble-t-il, les films des pays capitalistes, des films anglais et français compris, n'étaient pas complètement chassés des écrans chinois, fussent-ils d'un nombre faible.

La variété des pays d'où l'on importait des films mettait à l'évidence le fait que la Chine nouvelle, du moins avant la Révolution culturelle, était relativement ouverte au monde, en ce qui concerne le cinéma notamment. Ainsi, elle incitait ses productions nationales à se tourner vers l'extérieur, même si la véritable conquête du marché international pour le cinéma chinois n'a démarré que dans les années 1980, avec la

¹Chen Huangmei, *Renmin ribao*, cité par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 254.

²"The sino-soviet treaty and agreements" (Foreign Languages Press), Pékin-1950, cité par Régis Bergeron, *op. cit.*, p. 46.

³Régis Bergeron, *op. cit.*, p. 47.

naissance de la cinquième génération des cinéastes innovateurs tels que Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou ; de plus, elle faisait organiser, sous l'égide des autorités, des semaines de cinéma étranger dans les grandes villes (Pékin, Shanghai, Wuhan, Changchun, etc.). À l'occasion d'un festival du cinéma chinois du 24 septembre jusqu'au 19 octobre 1959, ont été invitées des délégations de cinéastes venant de plus de 20 pays. 120 millions de spectateurs se pressaient pour voir les films de 37 pays.¹ D'après un autre tableau publié dans le recueil *Dix grandes années*, dans la seule année 1956, au moment où furent accomplis dans l'ensemble les trois transformations (agricole, artisanale et industrio-commerciale), 55 films étrangers furent projetés sur les écrans chinois : films soviétiques, tchécoslovaques, allemands de l'est comme de l'ouest, hongrois, indiens, italiens, japonais, coréens, polonais, roumains, français, anglais, etc.²

Les critères de choix pour les films étrangers n'étaient pas donc établis en fonction de leurs pays producteurs, ou du régime socialiste, ou du camp capitaliste, mais selon leur facture artistique et esthétique qui, ne pouvait pas cependant accéder au public chinois sans l'aide de la traduction. Celle-ci, rudimentaire et peu digne de son nom par le passé, allait jouer pleinement son rôle en se systématisant et en se concrétisant en deux modes principaux : le sous-titrage d'une part, et le doublage de l'autre. Le premier continue de jouer son rôle important dans la diffusion des films étrangers. Le second, tardivement mis en œuvre en Chine (Le premier film doublé *Un simple soldat* vit le jour en août 1949), contribue désormais largement aux échanges cinématographiques entre la Chine nouvelle et de différents pays étrangers en rendant les films importés accessibles au plus vaste public, dont une bonne partie était analphabète, surtout au moment où le parlant l'emporte presque définitivement et irréversiblement sur le fief du muet, désormais révolu.

Quant à l'origine du deuxième mode de la traduction AV, l'avis n'est pas toujours partagé. Charles Ford, critique et historien de cinéma, raconte dans son ouvrage *Histoire moderne du cinéma*, publié en 1987, une anecdote pour essayer d'expliquer

¹Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 253.

²*Idem*, p. 165.

la naissance du doublage : “un certain Jakob Karol, directeur du département allemand de la Paramount de Saint-Maurice, revenant en bateau de New York avec la copie d’un nouveau film, se fit le raisonnement suivant : ‘Nous sommes vraiment idiots. Nous dépensons des centaines de milliers de dollars pour la publicité de nos vedettes, par exemple de Gary Cooper. Or, en France, le public ne voit pas Gary Cooper mais un acteur français qui le remplace. En Allemagne, c’est un acteur allemand et ainsi de suite...’ Et Jakob Karol eut l’idée géniale pour le commerce et détestable pour l’art de faire ‘doubler’ les acteurs tout en conservant leur image. C’était l’arrêt de mort des versions multiples et le début de la vulgarisation des films ‘doublés’.”¹

Martine Danan², en critiquant la naïveté de ce compte-rendu qui prétend l’invention du doublage en 1930 par un homme d’affaires inspiré, estime que cette pratique fut progressivement transformée en norme par l’institution hollywoodienne après trois années de recherche fébrile pour surmonter l’obstacle des langues créé par l’avènement du parlant par la crainte de perdre son marché étranger.

De toute façon, le doublage (ou la postsynchronisation), depuis sa mise au point, devient le seul concurrent du sous-titrage favorisant l’exploitation internationale des films. Il réussit à apaiser peu à peu les polémiques véhémentes contre lui et, en tant qu’un procédé nécessaire à la bonne marche du commerce, est entrée dans les mœurs dans de nombreux pays européens-américains, à quelques cas réfractaires près. Cette méthode de “vivisection artistique”³ n’aurait le droit de cité en Chine en y prenant son élan qu’après la Libération.

L’apparition moins hasardeuse du doublage, ainsi que sa mise en œuvre dans la Chine nouvelle, visaient plus, par rapport aux ambitions mercantiles des studios hollywoodiens en voie de conquérir le marché international, européen particulièrement, à faire accéder le plus large public aux films nationaux, car la langue des ethnies minoritaires ou le dialecte de telle ou telle région les rendaient

¹Charles Ford, *Histoire moderne du cinéma*, Paris, Marabout, 1987, p. 251.

²Martine Danan, 1996, “À la recherche d’une stratégie internationale : Hollywood et le marché français des années trente”, pp.109-130 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p.109.

³Charles Ford, *op. cit.*, p. 251.

incompréhensibles en pékinois ou en mandarin pour les autochtones, et aux films étrangers, parce que la majorité de la population chinoise, alors 80% analphabètes, ne parlait pas les langues étrangères.

Ce fut à force de voir les films soviétiques importés, sous-titrés en chinois pour une partie et pourtant peu accessibles au public, que le directeur alors du studio de Changchun, le vétéran Yuan Muzhi, eut l'idée de camoufler les dialogues originaux pour les remplacer par la voix des comédiens chinois qui parlaient le mandarin sans accent. La théorie devrait être mise en pratique. Il chargea en juillet 1948 Yuan Naichen, acteur-réalisateur, d'en prendre la responsabilité.

Il n'y a que le premier pas qui coûte. La naissance du premier film doublé n'allait pas de soi. Sous les auspices du directeur du studio Yuan Muzhi, Yuan Naichen prit du courage de promettre à Nies Cooper, alors directeur de la société de distribution des films soviétiques sise à Harbin, capitale de la province du Heilongjiang, de bien doubler ceux-ci en chinois. Nies Cooper, qui confiait le plus souvent la traduction des films soviétiques destinés à être projetés sur les écrans chinois à des sociétés indiennes ou de Hongkong, doutait beaucoup de la proposition de Yuan Naichen et décida enfin de lui accorder une chance en signant un contrat permettant au studio de Changchun de doubler le film soviétique *Un simple soldat* (Matt Luo Suofu).

Sans expérience ni équipement, le réalisateur Yuan et son équipe ne reculaient pourtant pas face aux grands défis devant eux. L'une des plus grandes difficultés résidait dans la synchronisation labiale. Pour ce faire, Yuan a fait modifier à maintes fois la version chinoise du scénario. Avec l'aide de Meng Guangjun, alors chargé de la traduction, Yuan martelait chaque mot et pesait chaque phrase. Il comptait le temps avec un chronomètre pour que la parole russe du film émise par Meng coïncide parfaitement avec sa version chinoise prononcée par Yuan. Lorsque le héros Matt Luo Suofu s'élance vers la forteresse ennemie en scandant "Hourrah!" (Vive la Russie!), l'équivalent chinois du slogan "万岁"(wan sui) ne respecte ni la règle de synchronisation, ni les habitudes du public chinois. Étant lui-même soldat dans l'Armée rouge, Yuan eut l'idée géniale de le traduire en "冲啊" (À l'assaut!). Cette traduction, l'une des plus excellentes, s'inscrit dans l'histoire du doublage

cinématographique.

Après plus d'une année d'efforts accumulés, le premier film doublé, *Un simple soldat* (《普通一兵》, traducteurs : Meng Guangjun etc.), vit le jour en août 1949. Yuan Naichen est ainsi surnommé de "Grand-Père du cinéma doublé en Chine"¹.

Très satisfait du travail de Yuan, Nies Cooper allait désormais confier tout ce qui concerne la traduction des films soviétiques destinés au marché chinois au studio de Changchun où fut créée une nouvelle section s'occupant spécialement de la traduction cinématographique, tout d'abord du doublage.

Après le grand succès remporté par le film doublé *Un simple soldat*, l'équipe du studio battit le fer pendant qu'il était chaud pour entamer dans la deuxième moitié de l'année 1949 deux autres films soviétiques, *The Russian Question* (*La question russe* / 《俄国问题》) et *The Turning Point* (*Le grand tournant* / 《伟大的转折》). Le nombre des films doublés par ce studio atteindra jusqu'à 31 pour la seule année 1950.²

Au fil du temps, l'équipe prend de l'envergure, capable de doubler une trentaine de films par an. On en cite les plus réussis, entre autres *Lenin in October* (*Lénine en octobre* / 《列宁在十月》), *Renaissance* (soviétique, 《复活》), *Le Don paisible* (soviétique, 《静静的顿河》), *The Vagabond* (indien, *Le vagabond* / 《流浪者》), *Loyalty* (égyptien, *Loyauté* / 《忠诚》), etc.

L'influence du studio de Changchun avec ses activités dynamiques de doublage ne se limitait plus au nord. Cette nouvelle méthode de la traduction cinématographique suscita l'intérêt des autres studios qui, en suivant l'exemple montré par celui de Changchun, consacrèrent eux aussi une partie des activités à doubler des films. Le studio de Shanghai n'en fit pas abstraction avec la création d'une équipe rattachée. Il fallut attendre près de dix mois (à partir de mars 1950) pour voir accomplir en janvier 1951 son premier film doublé : *Vania l'orphelin* (soviétique, 《小英雄》 ou 《团的儿子》, traducteurs : Chen Juan et Yang Fan), dans lequel le petit héros Vania fut doublé par l'actrice Yao Nianyi, ce qui ouvrit pour le doublage cinématographique en Chine la voie d'accorder une voix féminine à l'acteur-garçon

¹麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 277.

²*Idem.*

du film.

Les expériences acquises, l'équipe ne donnait aucun signe de ralentissement et à la fin de l'année 1951, 11 films au total étaient doublés par le studio de Shanghai¹. L'amélioration de l'efficacité était due en grande partie à la perfection des équipements, grâce aux efforts faits par le projectionniste du studio Zhang Yinsheng qui, à force d'essais, inventa le "disque rotatif"² qui, mis en œuvre en octobre 1950, permit de projeter un segment de film d'une manière circulaire. Grâce à ce nouvel équipement, on réussit à réduire la durée de doublage d'un film, d'une trentaine de jours à une vingtaine. À la fin de l'année 1954, on remplaça le système d'enregistrement optique par celui du son sur bande magnétique, économisant ainsi les matériaux³. En attendant, l'équipe, d'une envergure plus grande, devenait de plus en plus indépendante. Avec l'aide des Polonais, fut ainsi créé le 7 avril 1957, l'année qui vit aussi la décentralisation du studio de Shanghai en trois nouveaux studios : Haiyan, Tianma et Jiangnan et la création d'un studio de dessins animés, le studio de doublage de Shanghai qui, jusqu'à aujourd'hui, reste le seul à s'occuper spécialement du doublage des films en Chine.

Dans les premières décennies de la Chine nouvelle, ce studio a réalisé le doublage de bon nombre de films étrangers distribués en Chine. On en relève entre autres *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Beethoven*, *Fanfan la tulipe*, *The Gadfly*, etc. Ces films doublés étaient très populaires parmi le public chinois. Dans les années 50-60, le niveau de vie était très bas. Le cinéma était le principal moyen de divertissement. Les films étrangers servaient de fenêtres par lesquelles les spectateurs chinois pouvaient découvrir un monde exotique. Grâce au doublage, ils pouvaient admirer l'exotisme tout en écoutant les dialogues échangés en chinois. Des voix classiques marquent leur souvenir : celles de TONG Zirong, QIU Yuefeng, SHANG Hua, BI Ke, QIAO Zhen, etc.

Malgré le fait que la pratique du doublage en Chine avait environ vingt ans de retard par rapport à des pays occidentaux, elle s'est vite développée. Sous l'égide des

¹麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 278.

²*Idem*, p. 279.

³*Ibid.*

autorités, elle prit son élan en s'améliorant grâce aux efforts de toutes parts. Dans les objectifs essentiels définis par GUO Moruo¹ sur le plan de la cinématographie aux premières décennies de la Chine nouvelle, on en relève surtout la tâche d'élargir les échanges cinématographiques avec l'Union soviétique par le truchement du doublage :

- réaliser davantage de films chinois progressistes
- doubler davantage de films soviétiques en langue chinoise
- élever la qualité des films chinois
- diffuser les films chinois dans les unités militaires, les usines et les régions rurales

Jusqu'à la veille de la Révolution culturelle, qui a mis le cinéma à rude épreuve dix années durant, le doublage a connu son premier âge d'or dans une Chine en pleine construction tous azimuts, en rendant classiques des films étrangers qui circulaient de bouche en bouche parmi le public chinois désireux de voir un monde extérieur décoré d'exotisme : *Un simple soldat* (1949, studio de Changchun), *Le rouge et le noir* (1954, studio de Shanghai), *Les Misérables* (1958, studio de doublage de Shanghai), etc.

Entre 1949 et 1965, plus de 775 films étrangers ont été doublés par les studios chinois, soit en moyenne 45 films par an, attirant des millions de spectateurs². Parmi ces films doublés, ceux importés d'Union soviétique tenaient le haut du pavé. La postsynchronisation de la plupart d'entre eux a été réalisée par le studio de Changchun³. En fait, ce dernier était le numéro un, tant sur le plan du nombre des films doublés qu'en matière de la qualité de leur travail dans les années 50-60. Il n'est dépassé par le studio de doublage de Shanghai qu'à partir des années 70, qui depuis, garde toujours la première place dans la production des films doublés avec la meilleure qualité malgré la naissance de nouveaux studios qui entrent dans ce

¹Guo Moruo, "Report on cultural and educational work" in *Culture and éducation in New China* (Foreign Languages Press, Pékin-1951), cité par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 34.

²麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 280.

³王丽洁. 配音与字幕 (英文电影汉译研究): 硕士学位论文. 河北: 河北大学, 2007, p. 5.

domaine, notamment le studio du 1^{er} Août¹.

Or, les grands progrès que l'on faisait dans le domaine naissant du doublage ne nous empêchent pas de signaler quelques problèmes criants. En premier lieu, les comédiens parlaient le mandarin avec beaucoup d'accents. On rit aujourd'hui en écoutant dans *Un simple soldat*, les acteurs étrangers échanger en mandarin fortement imprégné du dialecte de la Chine du Nord-Est où se situe le studio de Changchun. Les accents prédisposent les comédiens à commettre pas mal de fautes de prononciation, par exemple dans *Hamlet* (studio de doublage de Shanghai), on articule “玷污” par “zhān wū” (“diàn wū”), “失恋” par “shí liàn” (“shī liàn”)², etc. Un autre problème qui agaçait le plus les cinéphiles, c'était le manque de naturel dans la voix. En effet, il s'agit du plus grand enjeu pour le doublage qui n'arrive pas toujours à se débarrasser totalement de la théâtralité, de la verbosité scénique qui est plus artificielle que jamais (voir aussi 5.3). En outre, quelques comédiens à l'époque tendaient à imiter la tonalité étrangère pour marquer par leur voix l'exotisme, ce qui décelait invariablement le doublage. La plupart de ces problèmes devaient se résoudre peu à peu grâce aux efforts des professionnels qui en avaient conscience.

1.2.2 Pendant la Révolution culturelle (1966-1976)

Entre 1966 et 1976, la Chine fut ravagée dix années durant, par une révolution, dite culturelle. De tous les milieux concernés, cependant, ce fut le cinéma qui paya le plus lourd tribut à la fureur iconoclaste de la vindicative JIANG Qing³, quatrième et dernière épouse de MAO Tsé-toung. Ce dernier, convaincu qu'il existait une “ligne noire” à l'affût du pouvoir, prit l'initiative d'un mouvement rectificatif contre les “droitiers” révisionnistes qui défendraient le capitalisme en l'embellissant.

Ce mouvement, déformé par certains, la “bande des quatre” à la tête, se dégradait rapidement jusqu'aux excès ultra-gauchistes. Était entièrement affecté le monde des

¹麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 289.

²*Idem*, p. 288.

³Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 II)*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 214.

intellectuels, dont une majorité des cinéastes, persécutés pour les uns, et “rééduqués” à la campagne pour d’autres. Leurs films, tournés au cours des trente années écoulées, étaient mis en cause. Et aucun des quinze studios qui existaient en Chine en 1966 ne fut épargné par cette tempête extrêmement violente¹. Quant aux conséquences désastreuses qu’avait causées cette révolution en la matière, Régis Bergeron parle des structures traditionnelles du cinéma qui volèrent en éclat² : L’association des cinéastes fut dissoute, le ministère de la Culture mis en sommeil, la section de propagande du comité central remplacé par un groupe sous la direction de YAO Wenyuan devenu chef de la censure (Cette section ne fut réactivée qu’au début de 1977 sous la direction de KENG Piao). La cinémathèque fut mise à sac, beaucoup de films détruits ; elle fut à ce point ravagée qu’on dut lui chercher un nouveau local après 1976. L’institut de cinéma de Pékin se borna surtout à recruter des soldats démobilisés dont beaucoup n’avaient aucun goût pour le cinéma. JIANG Qing ne tarda pas à faire évacuer de ses locaux le studio de Pékin, particulièrement visé, et on y installa l’Institut du commerce extérieur. Il dut chercher un autre lieu où reprendre ses activités : une université. Le déménagement et l’emménagement ne coûtèrent pas moins de seize millions de yuans.

Ce faisant, il est peu douteux que la production nationale cinématographique a stagné pendant ces dix années. On tourna seulement de rares opéras, des documentaires et films scientifiques et éducatifs, même si la situation a commencé à timidement s’améliorer à la fin de la Révolution.

Face à la monotonie et au schématisme des films (d’actualités) nationaux, le public chinois, ennuyé et stressé, était loin de trouver la consolation à travers les très rares productions importées qui restaient pourtant relativement diversifiées avant la Révolution.

À mesure que les relations entre la Chine, déjà trahie par Khrouchtchev qui rompit unilatéralement l’accord d’assistance et de coopération sino-soviétique, et l’U.R.S.S., “polluée” du révisionnisme aux yeux de certains dirigeants chinois, se

¹Chiffre cité par le ministre de la Culture Huang Zhen au cours d’une conférence de presse le 27 septembre 1979, repris par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 II)*, 1984, Paris, L’Harmattan, p. 254.

²Régis Bergeron, *op. cit.*, pp. 254-255.

détérioraient, on arrêta quasiment l'importation des films soviétiques qui disparaissaient des écrans chinois pour y en réserver deux seulement, *Lénine en octobre* (《列宁在十月》), doublé en 1950 par le studio de Changchun, et *Lénine en 1918* (《列宁在 1918》), doublé à son tour en 1951 par le studio de Shanghai. Il est à noter que ces deux productions soviétiques, accessibles déjà au public chinois pendant les années 50, comptaient parmi les rares films étrangers qui ont gardé droit de cité sur les écrans du pays pendant la Révolution.

En même temps, d'autres pays qui avaient été proches de la Chine choisirent le côté de l'U.R.S.S. Ainsi apparut-il la scission au sein du camp socialiste. Ce faisant, les échanges cinématographiques avec ces pays, traduits entre autres par l'invitation des délégués, l'organisation des festivals et des semaines du cinéma, et enfin l'importation des films, s'avéraient peu réalisables.

Si une faible quantité de films importés des pays capitalistes avaient commencé à se frayer un chemin à travers le marché chinois à partir des années 50, ils ont été de nouveau repoussés pendant la Révolution où régnait le courant ultra-gauchiste qui montrait apparemment aucune sympathie envers le capitalisme et surtout l'impérialisme américain.

Dans ce cas-là, il ne restait que très peu de pays qui ne fussent proches ni de l'U.R.S.S., ni des pays capitalistes, les États-Unis en particulier. En fait, la quasi-totalité des films importés pendant ces dix années désastreuses venaient de Corée du nord, du Vietnam, d'Albanie et de Roumanie.

Le doublage, prenant son élan dans les années 50, restait toujours l'un des principaux moyens permettant au public chinois d'accéder aux films étrangers importés de ces quelques pays socialistes susmentionnés. Parmi les plus populaires, on cite notamment les trois films coréens *Le front invisible* (《看不见的战线》, studio de Changchun, 1970), *Blooming flowers villages* (《鲜花盛开的村庄》, studio de Changchun, 1972) et *The flower selling girl* (《卖花姑娘》, studio de Changchun, 1972, traduit par l'écrivain féminin HE Mingyan), sans oublier le documentaire *Un envoyé du peuple chinois frère*, qui fixe les images du dernier séjour officiel de Zhou Enlai au Corée du Nord, quelques films albanais sur les luttes contre le fascisme *Victoire sur la*

*mort*¹ (《宁死不屈》, studio de doublage de Shanghai, 1969), *Njesiti Guerril* (《地下游击队》, studio de doublage de Shanghai, 1969) ou encore *Attaque à l'embuscade* (《伏击战》, studio de doublage de Shanghai, 1969), etc.

Lorsqu'il s'agit de la traduction des films étrangers pendant la Révolution, un phénomène assez répandu mérite d'être mentionné, à savoir le doublage des "films de référence"(内参片). Ces derniers regroupent les films importés qui, ne passant pas dans les salles de cinéma, sont réservés à des groupes ou individus "particuliers" qui sont des privilégiés.

Ces films ne sont pas nouvellement nés de la Révolution. Avant, dans les années 50-60, des studios, le studio de doublage de Shanghai en particulier, étaient chargés de doubler un certain nombre de "films de référence" pour quelques dirigeants du Comité central ou le personnel responsable des affaires étrangères ayant pour objectif de se renseigner sur les situations politique, économique, culturelle et militaire au monde.

L'utilité de ces films était de toute évidence lorsque plusieurs productions japonaises telles que *La guerre et les hommes* (《战争和人》), *L'amiral Yamamoto* (《山本五十六》), *La bataille d'Okinawa* (《冲绳决战》) furent doublés en tant que "films de référence" tout au début des années 70, à l'appel de l'ancien Premier ministre ZHOU Enlai qui, restant toujours en vigilance, soupçonnait la résurrection du militarisme de ce voisin qui avait occupé le sol chinois pendant quinze ans et qui en avait été chassé depuis seulement un quart de siècle.

Or, la majorité des "films de référence" doublés s'éloignèrent pendant la Révolution, de la tâche dont ils avaient été initialement chargés pour rendre service, comme un tribut séduisant, aux ambitions politiques de la "bande des quatre" qui, en s'en servant, racolait des proches contre les adversaires. Les saboteurs du pouvoir se permirent ainsi de voir ce qu'ils voulaient, tandis que le grand public, renfermé, a dû se contenter des opéras filmés, des documentaires et d'un certain nombre de films importés de quelques rares pays solidaires de la Chine, qui se répètent à tant de fois

¹Titre français du film, emprunté de Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 II)*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 278.

que les spectateurs purent en réciter facilement les dialogues.

Il est à signaler que le doublage des “films de référence” est plus difficile et plus compliqué que celui des films destinés à la projection publique, puisque les premiers, “clandestins” en quelque sorte, n’ont pas de scénarios avec eux, ce qui obligerait les traducteurs à exercer leur travail, tout occupés à écouter ce qui est énoncé aux films. Malgré tout, d’après les statistiques concernées¹, le nombre des “films clandestins” doublés atteindrait jusqu’en 1976 à plus de 200.

La prospérité des “films de référence” fut loin de recouvrir la récession du marché cinématographique tant qu’intérieur qu’international durant ces dix années instables, bien que la situation morose ait commencé à s’améliorer à l’arrivée du président Nixon, reçu par MAO Tsé-toung à Pékin le 21 février 1972 et suivi en septembre par le Premier ministre nippon Tanaka qui, débarquait à son tour dans la capitale chinoise, prélude à une normalisation presque immédiate des relations diplomatiques entre les deux pays qui s’étaient affrontés des décennies durant. En 1972, des films chinois font leur apparition sur plusieurs écrans en Égypte, au Japon et en France ; à l’occasion de la fête nationale 1975, le 1^{er} octobre, l’abondance des films nouveaux qui sortirent attesta d’une reprise générale de l’activité des studios.

Mais dans l’ensemble, le grand public qui avait souffert d’une grande crise à l’échelon national, a éprouvé aux temps du caporalisme peu de satisfactions intellectuelles qu’aurait pu lui apporter le cinéma étranger. Selon les données établies par MA Zhengqi², entre 1966-1976, le studio de Changchun a doublé au total 50 films, dont 26 coréens, 6 vietnamiens, 6 albanais, 5 roumains, 2 soviétiques et 1 pour chacun des pays suivants : Angleterre, États-Unis, France, Allemagne de l’Ouest et Pologne. Le même studio ne doubla en moyenne que 5 films par an, soit 1/8 d’avant la Révolution.

À propos de la monotonie des styles et genres des films projetés pendant la Révolution, un commentaire plus ou moins satirique s’est vite popularisé : “Au cinéma chinois, documentaires et actualités ; au cinéma soviétique, Lénine et

¹<http://www.wenxuecity.com/news/2015/10/30/4674050.html> (page consultée le 13 juin 2017)

²麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 283.

stéréotypes ; au cinéma coréen, pleurs et rires ; au cinéma vietnamien, avions et canons ; au cinéma albanais, ni foi ni loi ; au cinéma roumain, malin et câlin.”¹ [ma traduction]

1.2.3 En 1977 et après la politique de réforme et d’ouverture (depuis 1978)

Après la chute de la bande des quatre, les échanges avec le reste du monde sont redynamisés. Et la mise en œuvre de la politique de réforme et d’ouverture, initiée à la 3^{ème} session plénière du 11^{ème} Comité central du Parti communiste chinois (PCC), qui se tint en décembre 1978, marque la vraie fin du temps de la fermeture au monde et à la culture extérieure.

Le 30 octobre 1979 où s’ouvrit le 4^{ème} congrès des travailleurs de la littérature et de l’art à l’échelon national, DENG Xiaoping, l’un des plus importants initiateurs de la politique d’ouverture, dit d’une manière très claire : “Nous devons emprunter et apprendre tout ce qui est progressiste des œuvres de la littérature et de l’art traditionnelles et étrangères.”²

C’est dans ce contexte favorable que les contacts sur le plan cinématographique entre la Chine et le reste du monde ne cessent de se multiplier. Les désirs de voir les productions étrangères d’une grande variété, privé pendant la Révolution culturelle, seront enfin satisfaits pour le public chinois grâce aux efforts faits par un nombre croissant des studios qui se consacrent à la traduction du cinéma.

En 1977, un total de 13 films étrangers sont doublés en chinois, dont 6 au studio de doublage de Shanghai, 5 à celui de Changchun et les 2 autres faits par le studio de Beijing. Dans les années 80, le nombre moyen des films étrangers faisant l’objet du doublage augmenta à 35 par an ; en 2000, ce nombre continue de grimper jusqu’à 42,

¹Voici le texte original : “中国电影新闻简报, 苏联电影总是那一套, 朝鲜电影又哭又笑, 越南电影飞机大炮, 阿尔巴尼亚电影莫名其妙, 罗马尼亚电影又搂又抱.” (voir aussi 麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 283)

²麻争旗. *op. cit.*, p. 292. Voici le texte original : “我国古代的和外国的文艺作品, 表演艺术中一切进步的 and 优秀的东西, 都应当借鉴和学习。”

qui est partagé entre le studio de doublage de Shanghai (28), le studio de Changchun (7) et le studio du 1^{er} Août (7)¹.

Il est à signaler que bon nombre de ces films doublés étaient destinés à la projection à la télévision. Au fil du développement économique grâce à l'application de la politique de réforme et d'ouverture, le niveau de vie du peuple chinois s'est beaucoup amélioré. Ce qu'illustre la rapide généralisation de la télévision. Le pas s'est accéléré dans les années 1980. On estimait en janvier 1986 qu'un cinquième des Chinois pouvaient regarder la télévision, que les récepteurs seraient près de quatre-vingt-cinq millions à la fin de l'année². Dès 1988, ce pourcentage monte en flèche et 64% de la population recevaient alors ou allaient recevoir dans un très bref délai des émissions télévisées grâce à la mise sur orbite de deux satellites de communication achetés à l'étranger et au lancement de son premier satellite de télédiffusion prévu pour émettre cent soixante-douze heures par semaine³. Adopté le 12 avril, le septième plan quinquennal prévoyait qu'en 1990, 75% de la population aurait accès à la télévision⁴.

Les grands progrès de la télévision étaient accompagnés de la crise du cinéma. Les salles de cinéma couvertes ou à ciel ouvert (les équipes de projection à la campagne) perdirent à jamais le monopole de la diffusion des films étrangers doublés ou sous-titrés en chinois. La désaffection du public pour le cinéma s'accrut avec l'essor de la télévision. Selon une enquête publiée en mai 1986 par *Le Quotidien de l'économie*, le passe-temps le plus populaire pour les Pékinois était de regarder la télévision⁵. En janvier 1996, on comptait en Chine 260 millions de postes de télévision et 850 millions de téléspectateurs, dont plus de 500 millions ruraux⁶.

L'engouement du public chinois pour la télévision a stimulé l'importation des films et des programmes étrangers qui ont largement contribué à l'enrichissement et à la diversité en la matière. De nombreuses productions étrangères étaient achetées au

¹麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 284.

²Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1984-1997)*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1997, p. 53.

³*Idem*, p. 95.

⁴*Ibid.*, p. 53.

⁵*Ibid.*

⁶*Ibid.*, p. 55.

forfait et faisaient l'objet de la traduction. L'activité du doublage, en ce moment, battait son plein et devenait le principal moyen permettant à un vaste public chinois d'accéder aux films ou aux programmes importés. Selon MA Zhengqi¹, ces derniers sont divisés en trois catégories principales : les films, les séries télévisées et les documentaires. En ce qui concerne la première catégorie, on relève notamment *Waterloo Bridge* (《魂断蓝桥》), *Marie Curie* (《居里夫人》), *Casablanca* (《卡萨布兰卡》), *Autant en emporte le vent* (《飘》), *Tess* (《苔丝》), *l'As des As* (《王中王》), etc.

La croissance des productions importées en Chine s'accompagne d'une amélioration constante de la qualité en matière de leur doublage. Grâce aux progrès techniques, les conditions de l'enregistrement du son se sont beaucoup améliorées. En 1977, les techniciens du son attachés au studio de doublage de Shanghai ont pris l'initiative, en coopération avec leurs homologues, de construire un studio fort d'absorption du son, permettant de procéder à l'enregistrement multicanal et à multiples microphones. À la fin des années 1980, on importa un équipement avancé qui, perfectionné de la technique appliquée à la télévision, annonçait la fin de l'ancienne démarche consistant à projeter tout un film par segments en vue de le doubler². En outre, cet équipement permit de réaliser le synchronisme par le biais du contrôle du code temporel (*time code*), réduisant ainsi largement le risque de désynchronisation entre l'image et la voix doublée.

À force d'expérience, les professionnels du studio de doublage de Shanghai divisent huit étapes en vue de doubler un film : visionnage du film, 1^{ère} vérification (des dialogues traduits), 2^{ème} vérification, exercices, mise en scène, simulation, rattrapage et mixage³. Chaque étape étant étroitement liée à l'autre s'avère cruciale. Quant à ceux qui travaillent au studio du 1^{er} Août, ils mettent la traduction des dialogues originaux et la mise en scène au centre de leurs préoccupations tout en coordonnant le travail du réalisateur, des comédiens et des techniciens du son.

Grâce aux efforts des artistes, on pourrait entendre parler le chinois standard sans

¹麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 290. Pour savoir plus sur l'évolution du doublage pour la télévision, consultez le même ouvrage : 290-306.

²*Idem*, pp. 285-286.

³顾加全. 上海译制片 40 年, cité par 麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 286.

accent ni fautes de prononciation. Conscients de leur voix théâtralisée et peu naturelle, les comédiens s'efforcent de s'en affranchir dans la tentative de parler comme on le fait dans la vie réelle tout en se mettant dans la peau du personnage doublé.

Pour récompenser les efforts dans l'amélioration de la qualité du doublage, on créa en 1979 à l'initiative du Ministère de la Culture de la République populaire de Chine le prix qui serait accordé aux meilleurs films doublés¹. Depuis, bon nombre d'œuvres doublées ont reçu ce prix et on en cite notamment *Kimi yo funme no kawa o watare* (《追捕》), *Limelight* (《舞台生涯》), *Tess* (《苔丝》), *Saving Private Ryan* (《拯救大兵瑞恩》), *Pearl Harbor* (《珍珠港》), etc. En outre, on fit ajouter également aux "Coqs d'or", attribués par l'Association des cinéastes, le prix récompensant les meilleurs films doublés, dont *Forrest Gump* (《阿甘正传》) par le studio du 1^{er} Août.

Par ailleurs, le nombre des studios pratiquant l'activité de doublage était en forte croissance. À part les quelques studios mentionnés plus haut, le Département international de CCTV, créé en 1987, joue un rôle déterminant dans la postsynchronisation des programmes télévisés importés, y compris bien entendu des films étrangers. En même temps, des TV régionales (Beijing, Shanghai, Guangdong, Shandong, Jiangsu, etc.) ont commencé à former des équipes chargées de doubler des films ou des séries télévisées étrangers. Ces dernières années, elles ont produit d'innombrables chefs-d'œuvre tels que *Growing Pains* (série télévisée, 《成长的烦恼》), *Le Grand restaurant* (film, 《大饭店》), *The Thorn Birds* (film, 《荆棘鸟》), *东京ラブストーリー* (série, 《东京爱情故事》) par Shanghai TV ; *Woof!* (série, 《童犬埃里克》), *The Black Stallion* (série, 《黑骏马》), *Sophie's world* (film, 《苏菲的世界》), *Notre Dame de Paris* (film, 《巴黎圣母院》) par Hubei TV ; *Get Smart* (film, 《糊涂侦探》), *L'Île mystérieuse* (film, 《神秘岛》) par Henan TV et *The adventures of Sinbad* (série, 《辛巴达历险记》) par Liaoning TV, etc.²

Pendant que l'activité de doublage était en plein essor, le sous-titrage a commencé à reprendre de la force, notamment à partir des années 1990. En 1994, le

¹麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 285.

²*Idem*, p. 299.

Ministère de la Radio, du Cinéma et de la Télévision¹ a enfin approuvé l'avis du directeur de China Film, WU Mengchen qui proposait au Bureau du cinéma d'adopter le système de la distribution cinématographique en partage de recettes², alors en vigueur à l'échelon international. Depuis, China Film aurait droit à l'importation de dix films étrangers par an qui seraient distribués en partage de recettes selon la proportion de 4-6 entre l'étranger et la Chine. 1/3 de ces films étaient importés des États-Unis, 1/3 provenant de l'Europe et 1/3 du reste des pays³. Le 12 novembre 1994, le premier film en partage de recettes *The Fugitive* (《亡命天涯》), production Warner, fut projeté à Beijing, rapportant le gros lot de 25 millions de yuans⁴. Le voyage des superproductions hollywoodiennes en Chine commença.

En novembre 2001, la Chine adhéra à l'Organisation mondiale du commerce (OMC). En tant que pays membre, elle devrait ouvrir davantage le marché cinématographique. Le nombre des films étrangers sous le régime de la distribution en partage de recettes en Chine augmente de dix à vingt.

Le changement de modes de distribution ravive le marché chinois qui, sous le régime de l'économie planifiée, était en dépérissement. En effet, l'importation des films étrangers en partage de recettes, qui coexistent désormais avec ceux au forfait, est considérée comme l'un des moyens les plus efficaces à redynamiser le marché chinois du cinéma alors morose⁵. Néanmoins, il y en a peu qui ont signalé l'impact de ce changement sur la traduction du cinéma.

Avant, la plupart des films étrangers importés en Chine étaient achetés au forfait. Le prix de chaque film variait entre vingt ou trente mille dollars⁶. Un tel prix ne pouvait acheter que des productions à bas coût, dont la majorité étaient sorties dans

¹À partir de l'année 1985, le cinéma cessa d'être sous la tutelle du Ministère de la Culture pour être pris en charge par le nouveau Ministère de la Radio, du Cinéma et de la Télévision.

²Ce système consiste à faire partager les recettes rapportés par la projection d'un film entre le producteur, le distributeur et les salles de cinéma, contrairement au système de la distribution au forfait en fonction duquel le détenteur (producteur ou réalisateur) d'un film le vend à l'acheteur (China Film dans le cas de la Chine) en lui cédant le droit de possession sans partage de recettes. Avant 1994, la plupart des films étrangers importés en Chine étaient achetés au forfait.

³王言. “大片”轰炸中国银幕. 燕赵都市报, 25/12/2008. Il est à signaler qu'en réalité, les proportions ne sont pas toujours respectées. Plus de détails, consultez 李静. 新时期体制演变中的电影进口研究: 博士学位论文. 山东: 山东大学, 2010, pp. 46-47.

⁴王言. *op. cit.*

⁵李静. *op. cit.*, p. 46.

⁶*Idem*, p. 40.

les pays d'origine il y a plusieurs années, voire des dizaines. *Zorro*, sorti en France en 1975, vit le jour en Chine en 1979 ; *Notre Dame de Paris*, projeté en France en 1956, ne rencontra le public chinois qu'en 1972 ; *Waterloo Bridge*, distribué aux États-Unis en 1940, ne le serait en Chine que plus de quarante ans plus tard (1988), etc. Pour projeter les films au forfait, c'était seul l'acheteur qui décidait où et quand.

Après la mise en œuvre du système de la distribution en partage de recettes en 1994, le décalage entre la projection d'un film dans le pays d'origine et celle en Chine est largement réduit, voire nul. *Titanic* sortit dans les salles chinoises en novembre 1998, soit six mois après sa première projection aux États-Unis. Le 5 novembre 2003, *The Matrix Revolutions* (《黑客帝国 III》) sortit simultanément aux États-Unis et en Chine. Il en est de même pour *Harry Potter and the Deathly Hallows I* (《哈利·波特与死亡圣器》(上)) qui sortit le 19 novembre 2010. *Valérian et la Cité des mille planètes* de Luc Besson n'a connu qu'à peine un mois d'écart entre la France (26/7/2017) et la Chine (25/8/2017).

Dans ce cas-là, le doublage nécessitant beaucoup plus de temps peut être moins adapté à ce nouveau mode de distribution des films étrangers en Chine par rapport au sous-titrage. D'ailleurs, le coût du doublage est beaucoup plus élevé. À la poursuite des profits, on hésite à faire ce choix.

Les nécessités commerciales ne sont pas la seule raison en faveur de la reprise de l'activité de sous-titrage. À mesure que le taux d'analphabétisme baisse¹ et que le niveau culturel s'améliore, l'envie de voir la version originale s'accroît. L'un des témoignages serait la création de la section "Films et séries télévisées originaux" par CCTV en mai 1999, qui consiste à projeter la version originale sous-titrée des films et séries télévisées importés. Ce faisant, on satisfait le besoin d'apprendre des langues étrangères pour les uns et le désir de voir la version originale pour d'autres en projetant à la télévision par exemple *Waterloo Bridge*, *Bathing Beauty* (《出水芙蓉》).²

À cela, s'ajoutent l'explosion des DVD avec menus et le développement de la vidéo et des magnétoscopes qui multiplient les possibilités d'accès à la version

¹Selon les données élaborées par le Bureau national des statistiques de la République populaire de Chine, le taux d'analphabétisme du pays était de 22.81/ 23.5% en 1982, 15.88% en 1990, 6,72 % en 2000, et 4,08% en 2010.

²麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 298.

originale des films de divers pays. Ce faisant, le sous-titrage constitue le principal moyen d'aider les amoureux de ces films à surmonter la barrière des langues. Cette pratique continue de jouer un rôle croissant au fil du développement éclair d'Internet en Chine. Ce dernier produit un impact significatif sur la traduction AV, sur l'accessibilité aux médias en général et sur l'activité du sous-titrage en particulier. Il donne naissance à un phénomène qui joue désormais un rôle essentiel dans la circulation des films étrangers en Chine : les fansubs. On en parlera plus loin (voir le chapitre III).

Conclusion

Dès la projection en Chine des premiers films étrangers intertitrés, le problème des langues se pose. De l'explication au doublage en passant par le sous-titrage, la traduction AV en Chine ne cesse d'évoluer.

L'art muet ne fait que camoufler cette pratique et l'avènement du parlant la fait distinguer en introduisant la division babélique des langues. L'envie de conquérir le marché cinématographique chinois qui, envahi par les films étrangers avant la fondation de la Chine nouvelle, est désormais sous la tutelle du gouvernement du pays, se traduit par la recherche incessante de solutions innovantes. L'un des résultats réside dans l'évolution et le développement des modes de la traduction AV, par exemple l'introduction de la technique Earphone dans les années 1940, inventée par la société américaine en vue d'élargir l'envergure dans la projection de ses productions dans des salles chinoises dont "Da Guang-ming" à Shanghai.

Si avant 1949, l'évolution de la traduction AV en Chine est notamment restée sous l'emprise des nécessités commerciales des pays étrangers, elle a été particulièrement influencée par les besoins de l'État dès la fondation de la Chine nouvelle. Sous les auspices du gouvernement, la pratique du doublage ne naît à la fin des années 1940 que pour prendre son élan jusqu'aux années 1990, par le souci de consolider la ligne idéologique tout en chassant les films étrangers du genre "pollution spirituelle", par la

préoccupation de cultiver le peuple dont la majorité était analphabètes en enrichissant sa vie spirituelle, et par la nécessité d'améliorer la qualité du cinéma chinois en empruntant ce qui est progressiste chez les productions étrangères. À partir des années 1990, le marasme du marché cinématographique chinois et le désert régnant dans les salles ont conduit le gouvernement à procéder à des changements en la matière. La permission de la distribution en partage de recettes, complétée par celle au forfait, sollicite davantage d'activités de sous-titrage afin de capter les premiers spectateurs, attirés par de nouveaux moyens de distraction, notamment la télévision.

Les progrès technologiques influent d'une manière bien marquée sur le développement de la traduction AV dont la qualité ne cesse de s'améliorer en offrant de meilleures conditions. L'invention de nouveaux micros et de nouveaux systèmes de captation perfectionne l'enregistrement du son et le contrôle sur la postsynchronisation. De nouveaux procédés techniques en vue de perfectionner la manière d'imprimer les sous-titres sur l'image accroissent le confort de lisibilité de ceux-ci et leur discrétion (voir le chapitre III).

L'irruption de nouveaux supports utilisés pour la distribution des films (télévision, DVD, magnétoscopes, Internet, la technologie portable, etc.) entrant en concurrence avec le cinéma, pose de nouveaux défis à la traduction AV en général et au sous-titrage en particulier, sur lequel la taille des écrans et la disponibilité dans le visionnage du film ont de l'incidence, souvent décisive (voir aussi 5.2).

Désormais, les deux modes principaux de la traduction AV coexistent et contribuent aux échanges cinématographiques entre la Chine et l'étranger en favorisant la circulation des films étrangers dans ce pays. À mesure que le niveau culturel de l'ensemble du peuple chinois ne cesse de s'améliorer, et que les intérêts commerciaux l'emportent sur les soucis politique et idéologique, de plus en plus de cinéphiles revendiquent l'accessibilité à la version originale des films importés. Ce faisant, le sous-titrage s'avère de plus en plus un choix quotidien dans la Chine contemporaine (voir le chapitre III).

Chapitre II Le cinéma français et sa traduction en Chine

En décembre 1895, la projection de *La sortie des usines Lumière* à Paris annonçait la naissance du cinéma. Berceau du septième art, la France ne tarda pas à exporter ses productions à d'autres pays. La Chine a figuré parmi les premiers pays à en profiter, puisqu'après huit mois, à Shanghai, ce nouvel art fut introduit et le premier film a été projeté au Parc Xu Yuan, malgré le fait que, par manque de documents, on n'est pas toujours sûr s'il s'agit des courtes bandes d'origine française. De toute façon, les échanges dans le domaine du cinéma entre la Chine et la France ont une longue histoire, bien qu'aux premiers temps du cinéma, ce soit plus unilatéral que bilatéral.

Presque chaque année, un nombre varié de films français circulent sur le marché chinois, soit achetés au forfait, soit distribués en partage de recettes (une très faible quantité), ou par d'autres moyens (cadeaux, souvenirs, etc.). Ils sont pour ainsi dire le baromètre de la situation interne de la Chine, et particulièrement celui des relations diplomatiques entre la Chine et la France, qui influent dans une large mesure sur la distribution des films français en Chine. Les fluctuations des relations entre ces deux pays sèment l'instabilité sur le plan des échanges cinématographiques. Mais dans l'ensemble, ceux-ci ne font que s'intensifier et un nombre croissant de films français vont à la rencontre du public chinois par de divers canaux (cinémas, télévision, DVD, Internet, etc.). On organise des panoramas ou festivals (Shanghai, Beijing, etc.) dans le but de faire connaître la diversité des productions françaises aux spectateurs chinois qui, jusque-là, plébiscitent les superproductions hollywoodiennes.

Afin que les films français importés soient accessibles pour le public chinois dont la plupart ignorent le français, il faut traduire les dialogues originaux en langue-cible. Sans la traduction, l'exploitation de ces films sur le marché chinois serait nulle. Or, la traduction des films en particulier, et des produits audiovisuels en général, passe le plus souvent inaperçue.

Dans ce chapitre, nous allons retracer l'aspect historique du cinéma français en

Chine ainsi que sa traduction à partir de quatre périodes correspondant à celles qui marquent les moments importants du développement des relations diplomatiques sino-françaises.

Avant la fondation de la Chine nouvelle, le cinéma français avait prédominé sur le marché chinois. Il perdit à jamais la première place à la veille de la première guerre mondiale pour la céder au cinéma américain, son invincible concurrent. Quant à sa traduction, c'était plutôt rudimentaire.

De 1949 au rétablissement des relations diplomatiques entre la Chine et la France en 1964, les échanges cinématographiques entre ces deux pays n'étaient pas importants dans un contexte politique peu favorable. Malgré tout, il y avait durant cette période plusieurs films français projetés aux cinémas, fixes ou ambulants. Ils étaient plus doublés que sous-titrés grâce aux efforts des deux principaux studios (studio de Changchun et studio de doublage de Shanghai) qui étaient les premiers à pratiquer l'activité du doublage en Chine.

De 1964 à la veille de l'année 2004, les échanges cinématographiques entre les deux pays commencent à s'intensifier et un nombre croissant de films français sont achetés. De nouveaux supports (télévision, DVD, magnétoscopes, Internet, etc.) se multiplient et le public chinois a plus de choix concernant les moyens d'accéder à plus de films français. Le désir de voir leur version originale a contribué à la reprise de l'activité du sous-titrage qui, désormais, n'est plus réservée aux professionnels.

À partir de l'année 2004, où ont eu lieu les Années croisées France-Chine, le cinéma français a réalisé une première percée significative dans le marché chinois. Il a commencé à partager le quota des films en partage de recettes, généralement monopolisés par les productions hollywoodiennes. Le marché chinois est devenu peu à peu incontournable dans les carrières internationales du cinéma français. Restreint au quota réglementé par le Bureau du cinéma, le cinéma français trouve une issue sur Internet en faveur de sa circulation et de sa notoriété. La coexistence des deux principaux modes de la traduction AV (doublage et sous-titrage) contribue à la diffusion des films français dont la version originale sous-titrée devient de plus en plus un choix quotidien vis-à-vis des changements dans le profil du public chinois.

2.1 Avant 1949

D'après une publicité parue dans le journal *Shenbao*, en Chine, le premier film aurait été projeté le 11 août 1896, au Parc Xu Yuan de Shanghai¹. Ce qui annoncerait le premier contact du public chinois avec le cinéma. Il s'agit d'un film importé bien entendu, mais quant à son pays d'origine, faute de documents, l'avis n'est pas partagé parmi les historiens du cinéma. On estime qu'il y a trois possibilités : c'est un film soit d'origine française, soit anglaise, soit américaine². Nombreux sont ceux qui croient que c'est une production de la France, berceau du septième art et que des films américains n'ont débarqué en Chine qu'en juillet 1897³. D'après certains, le premier film fut introduit en Chine par un commerçant français. D'autres l'attribuent à un homme d'affaires d'origine de la province du Zhejiang qui, fort intéressé par l'invention des frères Lumière, aurait acheté un projecteur avec dix copies en 35 mm dont *La sortie des usines Lumière*, *L'Arrivée d'un train en gare à la Ciotat*, etc.⁴ De toute façon, tous les signes convergent pour déduire que des films français figuraient parmi les premiers films étrangers qui furent distribués dans une Chine en pleine crise.

Le 28 mai 1900, la Chine fut envahie par huit puissances étrangères dont la France. La Chine fut obligée d'ouvrir davantage sa porte, déjà endommagée à la suite de plusieurs invasions au XIX^e siècle. De nouveaux films étrangers circulaient sur le marché chinois. Selon la publicité dans le journal *Shenbao* le 21 octobre 1900, on lisait : "Aujourd'hui, des films importés des États-Unis, d'Angleterre et de France seront projetés au onzième étage, Parc Xu Yuan."⁵ Il y aurait au total quatorze courts métrages dont *Feu à l'écurie* (《马房失火》).

Il est à signaler que très peu était dit sur les éventuelles explications dont le public chinois aurait besoin pour comprendre les films. Il est fort probable qu'il n'y

¹李静. 新时期体制演变中的电影进口研究: 博士学位论文. 山东: 山东大学, 2010, p. 22.

²*Idem.*

³王丽洁. 配音与字幕 (英文电影汉译研究): 硕士学位论文. 河北: 河北大学, 2007, p. 3.

⁴王唯铭. 徐园: 上海电影从这里开始. 个人图书馆.

⁵*Idem.*

en avait pas, car le cinéma était alors à sa phase primitive des bandes très courtes qui ne montraient qu'une intrigue fort simple et menée de bout en bout. Selon Jean Mitry, le premier film dont le sens dépendait de la combinaison d'une suite de scène n'apparut qu'en 1902 avec *La vie d'un pompier américain* de l'Américain Edwin Stratton Porter, malgré le fait que vers 1899, les films commencèrent de contenir quelques-uns des plans ou tableaux collés bout à bout selon leur succession logique¹.

Parmi les premiers films importés en Chine, ceux d'origine française ont tenu le haut du pavé jusqu'à la veille de la première guerre mondiale². Depuis, le cinéma français a perdu définitivement sa domination en Chine pour céder la première place à celui des États-Unis. En effet, comme nous l'avons déjà signalé dans le chapitre précédent, avant la fondation de la Chine nouvelle en 1949, les films américains avaient le monopole du marché cinématographique chinois, à part cette période entre 1937-1945 où les films japonais y faisaient irruption, de sorte que peu de places ont été laissées aux films français voulant eux aussi partager le grand marché chinois.

Pendant la première guerre mondiale, et surtout au début des années 1920, le cinéma américain a commencé à prédominer sur le marché chinois. Cela était notamment dû à l'extrême popularité des films burlesques de Charlie Chaplin dont la réputation dépassa vite celle de Max Linder, connu plus tôt par le public chinois. Il y avait presque tous les jours des publicités dans des journaux tels que *Xinwenbao*, *Shenbao*, annonçant le catalogue des films où Chaplin tenait le rôle principal³.

Quant aux raisons de la popularité croissante du cinéma américain en Chine, un rapport sur *Le marché chinois du cinéma* pourrait apporter quelques éclaircissements :

En Chine, les films américains s'avèrent les plus populaires de tous les films importés. À part la magnificence et le luxe présentés avec habileté par les metteurs en scène qui savent manier les techniques avancées, les Chinois préfèrent également le 'happy end' et le 'Good prevails over evil', plutôt que la tragédie par laquelle sont terminés beaucoup de films européens⁴.

Dans les années 30-40, les productions hollywoodiennes obtinrent leur premier

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, pp. 101-104.

²李静. 新时期体制演变中的电影进口研究: 博士学位论文. 山东: 山东大学, 2010, p. 22.

³伯奋. 早年卓别林影片在中国. 电影评介, 1979 (9), p. 11.

⁴李静. *op. cit.*, p. 22.

âge d'or dans le monde entier, y compris en Chine bien entendu. En 1933, en 1934 et en 1936, les pourcentages des films américains de tous les films importés en Chine pour chaque année étaient 82%, 88% et 89%¹. Après la résistance contre les envahisseurs japonais, les films américains revinrent à la charge. Pour la seule année 1946, au total 383 films furent projetés à Shanghai, dont 352 films américains (92%), 15 de Grande-Bretagne (3.9%), 3 films soviétiques (1%), 13 films produits par la Chine (3.4%)² et aucune production française n'a été relevée.

Dans son ouvrage *Le cinéma chinois* (1977)³, Régis Bergeron a constaté une situation similaire des films français en Chine durant cette période lorsqu'il se documentait au centre de documentation cinématographique de Pékin. Il a relevé une quarantaine de films français, datant pour la plupart de 1930 à 1938, dont *La fin du monde* d'Abel Gance(1931). Par contre, il y a de grands trous pour l'époque qui va de 1938 à 1945. Néanmoins, cette situation n'a pas pu s'améliorer à l'arrivée de nouveaux dirigeants qui prirent désormais le contrôle sur le marché cinématographique chinois, purgé des "pollutions spirituelles".

2.2 De 1949 à 1963

Tout au début de la fondation de la Chine nouvelle, il y avait très peu de place à laisser aux productions françaises sur les écrans chinois. D'un côté, les films soviétiques étaient fortement privilégiés grâce à l'alliance établie entre l'U.R.S.S., grand frère et la Chine qui, baignée dans une ambiance de critiques contre les impérialistes capitalistes, préféraient les productions étrangères d'origine des pays partageant la même idéologie qu'elle ; de l'autre côté, point clé, la France ne reconnaissait pas alors la République populaire de Chine et n'entretenait des relations diplomatiques qu'avec le régime de Tchang Kaï-Chek, enfermé dans son réduit de Taïwan.

¹李静. 新时期体制演变中的电影进口研究: 博士学位论文. 山东: 山东大学, 2010, p. 23.

²周铁东. 新中国电影对外交流. 电影艺术, 2002 (1), p. 113.

³Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1905-1949)*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977.

Malgré tout, des échanges entre la Chine et la France sur le plan cinématographique se furent faits sous la poussée des organisations, telles que UniFrance film, le Syndicat français des producteurs et exportateurs de films, ayant pour vocation de promouvoir le film français à l'international, et des cinéastes qui s'intéressent au cinéma chinois pour les uns (André Bazin, Georges Sadoul, Régis Bergeron, etc.) et veulent faire sortir celui-ci dans le monde extérieur pour les autres (SITU Huimin, CAI Chusheng, etc.).

Ainsi, pour la première fois, une délégation chinoise, composée de deux vétérans, SITU Huimin, vieux routier des studios de Hollywood, Hong-Kong et Shanghai, et CAI Chusheng, réalisateur de *Chanson de pêcheur*, “premier film chinois à recevoir une récompense dans un festival international (prix d'honneur du Festival de Moscou de 1935)¹” et alors membre de l'Assemblée nationale populaire, arriva en 1956 au Festival de Cannes, hôte d'UniFrance film et du Syndicat français des producteurs et exportateurs de films. Bien qu'à l'époque, les productions chinoises n'aient pas encore le droit de s'y présenter, la venue de cinéastes chinois au Festival de Cannes contribua à susciter de l'intérêt auprès des Français, et en donnant le signe d'ouverture, elle ouvra réciproquement une voie pour les films français qui allaient progressivement et pourtant modérément à la rencontre du public chinois. Ceci était largement favorisé par la vulgarisation de la nouvelle technique du doublage dans un nombre croissant des studios.

Entretiens, CAI Chusheng accorda à Régis Bergeron, journaliste et auteur de plusieurs ouvrages au sujet de l'histoire du cinéma chinois, un entretien publié le 20 juin 1956 dans *L'Humanité*. Dans cet entretien, CAI Chusheng fit un bilan général pour les années 1949-1955 en communiquant des chiffres de production : “[...] nous avons projeté dans le même temps 242 films étrangers doublés en langue chinoise et notre but-nous commencerons dès cette année-est de diffuser également largement les films français²”. Il est à préciser que jusqu'au moment où cet entretien eut lieu, la

¹Nicolas Idier (éd.), *Shanghai : Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010, p. 1225.

²Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, Paris, L'Harmattan, 1983, pp. 154-155.

Chine venait d'acheter *Fanfan la tulipe* et *Sans laisser d'adresse*. Ces deux films, doublés par le studio de doublage de Shanghai pour sortir en 1956, figurent depuis la fondation de la Chine nouvelle en 1949, parmi les premiers films français destinés à être projetés sur les écrans chinois.

D'ailleurs, le délégué CAI exposa en même temps les projets pour l'année 1956 : [...] doublage de 68 films étrangers-dont des films français, sans pouvoir toutefois en indiquer le nombre ni les titres¹.

Il semble que le chemin menant à un grand marché cinématographique à haut potentiel commençait à se dégager devant les productions françaises, surtout lorsque CAI Chusheng, avant terminer son voyage en France, confia à Bergeron : "Nous espérons que, si cela est possible, nous organiserons cette année une semaine du cinéma français et que nous inviterons à cette occasion les cinéastes français à visiter notre pays."²

C'était une promesse bien tenue, puisque dès le mois d'octobre de la même année, Gérard Philipe, incomparable interprète du *Cid*, Jacques Flaud et des dirigeants d'UniFrance film se rendirent en Chine pour cette semaine durant laquelle 3 000 000 de spectateurs applaudirent les films français sélectionnés³.

Ces échanges bilatéraux assez dynamiques prévoyaient et expliquaient en quelque sorte la projection d'un certain nombre de films français sur les écrans chinois dans les deux années qui viennent malgré le contexte politique peu favorable à ce genre d'échanges. En 1957, *Le rouge et le noir* (deux parties), doublé par le studio de doublage de Shanghai, remporta un grand succès quand il fut largement projeté dans les salles du pays ; l'interprétation magistrale du rôle de Julien Sorel par Gérard Philipe, déjà familier aux spectateurs chinois grâce à son admirable incarnation de Fanfan dans *Fanfan la tulipe*, sorti en Chine l'année précédente, assura dans un premier temps la popularité des films français auprès d'un public désireux d'en connaître plus sur le monde extérieur. En 1958, l'autre production française *Les trois mousquetaires*, dont le doublage était également réalisé par le studio de doublage de

¹Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 155.

²*Idem.*

³*Ibid.*, p. 156.

Shanghai, allait à la conquête du public chinois, séduit mortellement par la cocasserie de Bourvil, doublé par le talentueux QIU Yuefeng, prêtant sa voix à de nombreux acteurs dans les films étrangers importés en Chine.

À part les films susmentionnés qui firent un grand fracas dans l'Empire du Milieu, d'autres tels que *Jeux interdits*, *Si tous les gars du monde*, *Tamango*, etc. furent tous projetés publiquement avant 1964, dans les salles, et aussi à travers les "cinémas ambulants" dont le nombre avait impressionné Gérard Philipe qui racontait comment, dans un village perdu, une jeune fille qui avait vu des films français grâce à l'une des équipes de projection et l'avait reconnu, avait alerté toute la population aussitôt massée sur son passage.¹

Le 17 décembre 1958², fut sorti en France *Le cerf-volant du bout du monde*, première coproduction franco-chinoise, fruit de la bonne volonté des deux cinéastes français et chinois Roger Pigaut et WANG Kia-yi, par l'intermédiaire de Joris Ivens, ce qui fit avancer un grand pas dans les relations cinématographiques entre les deux pays et laissa plus de possibilités aux films français de faire le voyage en Chine.

Or, si plusieurs films français furent achetés par la Chine, les échanges cinématographiques entre ces deux pays restaient toujours problématiques à l'époque. Le fait que la Chine n'avait pas encore de relations diplomatiques avec la France constituait évidemment un grand obstacle.

2.3 Entre 1964 et 2003

Le 27 janvier 1964, le rétablissement des relations diplomatiques normales est réalisé entre la Chine et la France. Cela devrait permettre de tourner une nouvelle page entre les deux pays sur le plan des échanges cinématographiques qui avaient déjà une bonne base.

Néanmoins, les changements brutaux de la conjoncture nationale en Chine n'ont

¹Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, Paris, L'Harmattan, 1983, pp. 157-158.

²<http://www.unifrance.org/film/4895/cerf-volant-du-bout-du-monde-le> (page consultée le 26 juin 2017)

pas permis un tel développement. L'ère des "cent fleurs"¹ interrompue, vint la tempête des critiques contre les "droitiers" révisionnistes capitalistes, principales cibles de la "rééducation" et de la persécution pendant la Révolution culturelle qui a mis quasiment en arrêt les échanges cinématographiques, y compris bien entendu avec la France, pays capitaliste. Entre 1966-1976, le studio de Changchun a doublé au total 50 films, dont un seul d'origine française².

En 1972, la normalisation successive des relations de la Chine avec les États-Unis et le Japon donnait l'impression que la fin du cauchemar était proche. La reprise des échanges en matière du cinéma entre la Chine et les pays occidentaux commençait à se préciser, nonobstant timidement.

En janvier de l'année, plusieurs films chinois ont fait leur apparition dans les salles au Japon et en France. À Paris, trois³ productions chinoises *La guerre des souterrains*, *La construction du pont de Nankin sur le Yangzi* et le ballet filmé *Le détachement féminin rouge*, adapté du livret de mai 1970, étaient inscrits au début de l'année au programme du studio Saint-Séverin sous la direction de Danielle Wasserman, tandis que les autorités chinoises étaient encore plus réservées vis-à-vis des productions françaises. Le film adapté du roman de Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, postsynchronisé par le studio de doublage de Shanghai en 1972, figure parmi l'un des rarissimes films français qui ont été publiquement projetés pendant cette période. Dès le 30 décembre 1977, le *Renmin Ribao* publie le programme des films qui seraient projetés pour le Nouvel An 1979, année du 30^{ème} anniversaire de la République populaire de Chine. Cinq films étaient à l'affiche⁴ : *Notre-Dame de Paris*, *Les temps modernes* de Chaplin, le film britannique *Carve her name with pride*, le film indien *Awaara* et *Combat à mort*, une production anticapitaliste de Hong-Kong. *Notre-Dame de Paris* fit un véritable "tabac", comme le révèle Régis Bergeron dans

¹Mao Tsé-toung annonce le 2 mai 1956 devant le Conseil suprême d'État la nouvelle ligne en matière de création littéraire et artistique : "Que s'épanouissent les cent fleurs", et pour les sciences : "Que rivalisent les cent écoles". La formule "les cent écoles" fait référence aux lointaines périodes des Annales du printemps et de l'automne (722-481 avant J.-C.) et des Royaumes combattants (403-221 avant J.-C.) qui virent apparaître et s'épanouir de nombreuses écoles philosophiques fondées sur la pensée de Confucius, Mo Ti, Lao Tze, Chuang Tze, etc.

²麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005, p. 283.

³Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 III)*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 11.

⁴*Idem*, p. 143.

son ouvrage¹.

Si *Notre-Dame de Paris* pouvait faire événement en Chine, c'est parce que toutes les forces avaient été amplement réunies pour produire l'une des meilleures œuvres doublées dans l'histoire : la traduction du scénario avait été assurée par WANG Daoqian ; le directeur du studio de doublage et traducteur renommé, CHEN Xuyi, avait réalisé la version chinoise ; l'actrice LI Zi doublait Gina Lollobrigida, incarnant Esmeralda et le talentueux QIU Yuefeng doublait l'alchimiste Frolo.

Cela fait, il n'est donc pas étonnant de voir l'enthousiasme du public chinois envers ce film lorsqu'il a été projeté dans les salles au début de l'année 1979, qui annonçait la fin du ravage de la Révolution et le bel avenir que prévoyait l'application de la politique de réforme et d'ouverture. Bergeron nous fait découvrir cet enthousiasme² : Dans les quinze jours qui suivirent le jour de l'An, 700 séances ont été organisées par les 60 cinémas de Pékin qui l'avaient affiché ; le Cinéma de la capitale, au centre de la ville, en donna neuf par jour (de 6 heures du matin à 23h 40), faisant chaque fois salle comble. Le succès fut identique à Shanghai où chaque jour de longues files d'attente s'étiraient devant l'entrée de plus de 40 salles pour acheter les billets de ce film.

Face aux grands succès de *Notre-Dame de Paris* en Chine, CHEN Xuyi déclarait :

On considère le film comme un 'ambassadeur en boîte métallique', qui est le moyen d'échanges le plus populaire. [...] Les échanges artistiques entre la Chine et la France ont une très bonne tradition, et nous espérons que nous pourrions échanger beaucoup plus de 'ambassadeurs en boîte métallique' en vue de contribuer au renforcement des échanges culturels entre la Chine et la France³.

En effet, vers la fin de la Révolution culturelle, les relations commerciales sur le plan du cinéma reprenaient progressivement entre la France et la Chine. Cette dernière tendait à octroyer le "droit de cité" à plus de films français, doublés pour la plupart, à la rencontre du public chinois aux cinémas, fixes ou "ambulants" grâce aux

¹Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 III)*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 166.

²*Idem*, pp. 166-167.

³*Ibid.*, p. 167.

équipes mobiles de projection. En 1976, furent ainsi distribués en Chine plusieurs films français dont la majorité étaient doublés en chinois par le studio de doublage de Shanghai qui dépassa à partir des années 1970 le studio de Changchun tant sur le plan de la quantité qu'en matière de la qualité pour tenir le haut du pavé dans la production des films doublés (voir aussi 1.2.1). On en relève notamment *Le comte de Monte-Cristo*, *Le serpent*, *Ali-Baba et les quarante voleurs*, *Le silencieux*¹.

Le 15 novembre 1977, une délégation de la société Gaumont se rendit en Chine pour y rester 17 jours durant. Elle était composée d'une part, de "personnalités Gaumont" : Nicolas Seydoux, PDG, Paul Lepercq, administrateur, Michel Gué, du département étranger de la société, et Alain Poiré, directeur de Gaumont International, et de l'autre part, de Gérard Oury, réalisateur de *La grande vadrouille*, et Pierre Billard, critique et historien du cinéma.

Ce voyage rejoignit sur plusieurs aspects celui d'il y a plus de vingt ans fait par UniFrance film à l'invitation de CAI Chusheng, sauf que le but commercial était plus affiché, surtout face à un cinéma français traversant une grave crise². Pierre Billard l'a confirmé dans *Le film français* : "Un marché vierge de 900 millions d'habitants : de quoi faire rêver, en pleine crise de fréquentation cinématographique!³"

De fait, il s'avère que la visite de la délégation Gaumont a été loin d'être vaine, surtout à un moment du tournant historique où se trouvait la "nouvelle Chine" qui, décidée à rompre avec le "chaos" pendant plus de dix ans, ne faisait qu'entrer dans un nouveau cours de réforme et d'ouverture.

Dans les années suivantes, bon nombre de productions françaises furent achetées, à des prix il est vrai très modiques (voir 1.2.3) et doublées en chinois avec notamment

¹Voir aussi Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 III)*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 119 et 吴贻弓(主编). 上海电影志. 上海: 上海社会科学院出版社, 1999, p. 1091. Il est à signaler que parmi les cinq films doublés par le studio de doublage de Shanghai pour l'année 1976, il y en a quatre d'origine française.

²Dans la page très documentée que *Le Monde* lui consacrait le 29 janvier 1975, Louis Dandrel écrivait : "Le public déserte les salles, la production diminue, la télévision le concurrence et les pouvoirs publics l'abandonnent." Le 25 septembre 1976, l'assemblée générale de la société des réalisateurs de films (SRF) constatait que ce cinéma était "menacé tragiquement" (Cf. Note 24, Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1949-1983 III)*, Paris, L'Harmattan, 1993). En 1976, la fréquentation des salles (176 millions de spectateurs) ne représentait guère plus du tiers du chiffre de 1957. En 1978, pour la première fois depuis longtemps, cette fréquentation fut en hausse (+5.08% par rapport à 1977=178.5 millions), pour baisser à nouveau en 1979 (176.5 millions) puis en 1980 (173.7 millions) (Cf. *Le Nouvel Économiste*, 02/03/1981).

³*Le film français*, 09/12/1977.

Les Misérables (1978), “la meilleure transposition cinématographique du roman de Victor Hugo”¹, *Zorro* (1979) qui permet à Alain Delon de figurer parmi les acteurs français les plus connus auprès des spectateurs chinois, et dans la foulée, plusieurs réalisations de Gérard Oury entre autres *La grande vadrouille* (1982), qui remporta un grand succès, pourtant beaucoup moins qu’en France², à la faveur du duo talentueux de Bourvil, reconnu par le public chinois grâce à son interprétation impressionnante au film *Les trois mousquetaires*, sorti en Chine dans les années 1950, et de Louis de Funès, grand maître en comédie, et *L’as des as* (1984).

Les frontières de la Chine s’ouvraient de plus en plus aux films français, de même que s’intensifiaient les échanges en la matière : par exemple en 1985, une rétrospective du cinéma français (soixante-dix films³, des années vingt aux années quatre-vingt), organisée par la Cinémathèque de Pékin, se tint dans cinq villes chinoises. Quatre-vingts personnes dont Bernadette Lafont et Michel Deville participèrent alors à une causerie académique, l’accent étant mis sur la particularité du “cinéma d’auteur”, notion jusque-là inconnue du milieu cinématographique chinois.

Pour la seule année 1985, au moins six films français furent projetés sur les écrans chinois : *La tulipe noire*, *Le bon plaisir*, *Le prix du danger*, *La crime*, etc., dont la plupart étaient postsynchronisés en chinois par le studio de doublage de Shanghai⁴.

Les échanges sino-français relativement dynamiques dans le domaine du cinéma pallièrent, timidement soit-il, à la crise dont souffraient alors les salles françaises, désertées par le public. Dans *Le Point*, Pierre Billard révélait cette atmosphère morose en disant⁵ : “Le cinéma français, en faveur duquel le ministre de la Culture, Jack Lang, mène une politique d’encouragement et d’aide illustrée par un train de mesures réformatrices en janvier précédent, affronte une rude crise de mutation.” Selon lui, en

¹Charles Ford, *Histoire du cinéma français contemporain*, Paris, France-Empire, 1977, p. 275.

²*La grande vadrouille* réalisait le plus gros succès du box-office en France avec 17,5 millions d’entrées à sa sortie jusqu’à l’arrivée de *Titanic* de James Cameron en 1997 (Cf. *France culture*, 13/07/2016). Aujourd’hui, il reste le cinquième film le plus vu dans l’Hexagone après *Titanic* (1997), *Bienvenue chez les Ch’tis* (2008), *Intouchables* (2011) et *Blanche-Neige et les sept nains* (1937) (Cf. <https://www.senscritique.com/liste> (page consultée le 27 juin 2017)).

³Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1984-1997)*, Aix-en-Provence, Institut de l’Image, 1997, p. 21.

⁴Voir aussi 吴贻弓(主编). 上海电影志. 上海: 上海社会科学院出版社, 1999, p. 1092 et 李静. 新时期体制演变中的电影进口研究: 博士学位论文. 山东: 山东大学, 2010, p. 45.

⁵*Le Point*, 04/11/1985, cité par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1984-1997)*, Aix-en-Provence, Institut de l’Image, 1997, p. 50.

1985, le nombre de spectateurs (autour de 170 millions) était près de retrouver son niveau le plus bas (celui de l'année 1967).

Les causes pour lesquelles les salles françaises connaissaient la crise étaient à peu près les mêmes que celles de la crise subie par les cinémas chinois (voir 1.2.3). À part cela, Jacques Siclier dans *Le Monde*, en signalait une autre¹ : “le coût des tournages entraîne un retour aux studios rejetés par la Nouvelle Vague.”

Or les voix officielles du gouvernement chinois soufflent alternativement le chaud et le froid vis-à-vis des films français. Au cours des derniers mois de 1986, un des plus notables vieillards de la nomenclatura à l'époque, WANG Zhen, revint à la charge contre “la libéralisation bourgeoise” illustrée en l'occurrence par ceux qu'il accusait de pratiquer un nihilisme national, de dénigrer la Chine et de favoriser une occidentalisation tous azimuts. Dès le mois de décembre, des milliers d'étudiants sont descendus dans les rues de Shanghai, Hefei, Wuhan, etc. en scandant le mot “Liberté”. Par contrecoup, l'année 1987 débuta par le lancement d'une nouvelle vigoureuse campagne contre le “libéralisme bourgeois”. Plusieurs personnalités du Parti furent limogées. Au regard de ces instabilités et incertitudes politiques, on pouvait s'inquiéter d'un retour en arrière, bien que peu possible. Dans cette atmosphère regagnée de tension, l'importation des films français en Chine pouvait en pâtir. En effet, on n'en a trouvé pour l'année 1986 que *La 7^{ème} cible*, dont la version chinoise était réalisée par le studio de doublage de Shanghai.

Quelles que soient les raisons pour lesquelles le nombre des films français sortis chaque année sur les écrans chinois reste fluctuant, la qualité en matière de leur version chinoise, doublée ou sous-titrée, ne cesse de s'améliorer. En 1984, *La raison d'État*, traduit par XU Zhiren et postsynchronisé par le studio de doublage de Shanghai l'année dernière, décrocha le prix des meilleurs films doublés, décerné par le ministère de la Culture ; l'année suivante, c'était *La tulipe noire* qui reçut cet honneur, accordé par le ministère de la Radio, du Cinéma et de la télévision, qui prendrait désormais le Bureau du cinéma sous sa tutelle ; en 1989, *Coup de tête* de

¹*Le Monde*, 18/08/1985, cité par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1984-1997)*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1997, p. 51.

Jean-Jacques Annaud, fut sélectionné pour obtenir ce même prix.

Dans les années 1990, qui annonçaient la fin de la guerre froide, une nouvelle impulsion aux réformes et la relance de l'ouverture par les autorités chinoises allaient donner aux films français l'opportunité d'accéder à des millions de spectateurs dans l'Empire du Milieu. On a trouvé pour les deux années 1990 et 1991, au total une quinzaine de productions françaises diffusées en Chine. On en relève entre autres *La zizanie*, *À gauche en sortant l'ascenseur*, *Le professionnel*, *Roselyne et les lions*, *L'aile ou la cuisse*, etc., dont la plupart étaient doublés par le studio de doublage de Shanghai¹.

Dès le printemps 1992, Shanghai accueillit le Festival international de télévision qui fut l'occasion pour Catherine Deneuve et XIE Jin, réalisateur du *Détachement féminin rouge* et de *La Guerre de l'Opium*, de se rencontrer.

En 1993, du 7 au 14 octobre, le premier Festival international du film de Shanghai (SIFF) a eu lieu dans la plus grande des salles de projection (1 200 sièges) du centre cinématographique de la ville, achevé à la mi-décembre 1991. La création du festival a fait événement. Ayant une réputation croissante au fil du temps, il est devenu, avec Tokyo, le seul festival asiatique classé dans la "catégorie A" par la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF), au côté de Sundance, Venise ou encore Berlin². Son but était de prime abord commercial : "offrir l'occasion de présenter les nouveaux films chinois aux distributeurs, aux médias et au public, et surtout de vendre et d'acheter."³ "Établir la liaison avec le circuit international"⁴, tel fut son slogan. C'est aussi une grande occasion pour les producteurs et distributeurs français de faire la promotion d'une variété de leurs films en les vendant le plus que possible en Chine. Selon la source d'UniFrance film, près de 200 films dont une vingtaine de films français et coproductions sont présentés

¹Voir aussi 吴贻弓(主编), 上海电影志. 上海: 上海社会科学院出版社, 1999, p. 1093 et 李静. 新时期体制演变中的电影进口研究: 博士学位论文. 山东: 山东大学, 2010, p. 45.

²http://www.lejournalinternational.fr/Festival-international-du-film-de-Shanghai_a890.html (page consultée le 28 juin 2017)

³Régis Bergeron, *Le cinéma chinois (1984-1997)*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1997, p. 225.

⁴*Idem.*

chaque année au Festival¹. Ce dernier a eu lieu tous les deux ans jusqu'en 2001. En 2002, fut organisée la sixième édition, suivie en 2004 de la septième, et une fois par an dans le futur.

2.4 Depuis 2004

Le SIFF permet au public de connaître davantage le cinéma français, mais il n'est pas réservé à lui seul et très peu de films français sélectionnés pour le Festival ont eu la chance de sortir publiquement sur les écrans chinois. Jusque-là, le marché cinématographique de cet immense pays restait relativement fermé aux productions hexagonales, notamment par rapport aux films américains. La première percée très significative s'est réalisée en 2004 et ceci était abouti grâce à l'union de plusieurs éléments favorables.

À l'initiative des chefs d'État des deux pays, le président français Jacques Chirac d'un côté, et son homologue chinois HU Jintao de l'autre, les Années croisées Chine-France ont eu lieu durant la période allant d'octobre 2003 à septembre 2005 en passant par le 40^{ème} anniversaire des relations diplomatiques sino-françaises. C'est la première fois que la Chine organise une année culturelle avec un pays étranger², tandis que la France avait déjà eu ce type d'échanges culturels avec de nombreux pays, mais ce sont les années culturelles organisées conjointement avec la Chine qui ont connu le plus grand succès, par rapport aux autres années culturelles organisées sur le territoire français³.

Après le premier volet des Années croisées, l'Année de la Chine en France, qui s'est achevée le 2 juillet 2004 par un feu d'artifice au Château de Versailles, le deuxième volet, l'Année de la France en Chine fut inaugurée les 9 et 10 octobre 2004, à l'occasion de la visite d'État du président Jacques Chirac. Plusieurs centaines de manifestations ont été organisées à travers le continent chinois pendant cette période

¹<http://www.unifrance.org/festivals-et-marches/400/festival-international-du-film-de-shanghai> (page consultée le 28 juin 2017)

²<http://french.china.org.cn/french/195827.htm> (page consultée le 28 juin 2017)

³*Idem.*

pour présenter au public chinois les différentes facettes de la créativité française dont le septième art incontournable.

Le 14 octobre, le Ministre de la Culture et de la Communication, Renaud Donnedieu de Vabres, a donné le coup d'envoi cinématographique de l'Année (2004) en présidant à Shanghai la projection en avant-première du film *Les Choristes*, réalisation de Christophe Barratier, qui avait remporté un grand succès en France en attirant plus de 7 millions de spectateurs.¹ Ainsi les cérémonies d'ouverture de l'Année de la France en Chine furent-elles également l'occasion de signer l'accord de coopération cinématographique sino-française.

À la faveur de ce dynamisme des échanges culturels dans presque tous les domaines entre ces deux pays et les deux peuples, UniFrance film et l'Ambassade de France en Chine, sous les auspices des autorités chinoises, ont organisé le tout premier Panorama du cinéma français, à Pékin, du 8 au 11 avril 2004. Au total 10 productions² ont été sélectionnées par le Bureau du cinéma chinois. Elles ont été projetées au siège de la Conférence consultative politique du peuple chinois (CCPPC, 1072 places), en présence de leurs équipes concernées (réalisateurs, acteurs etc.). Bien qu'un seul d'entre eux (*Michel Vaillant* de Louis-Pascal Couvelaire)³ ait eu la chance de sortir sur les écrans chinois, cette initiative, inscrite dans une politique à long terme, répond aux premiers signes d'ouverture de ce grand marché cinématographique.

En fait, ce premier Panorama qui a connu un grand succès public et médiatique servit de levier à la vente de plus de films français en Chine. Dans la foulée, 9⁴ avaient été distribués en Chine en 2004, totalisant 2 millions d'entrées⁵. La Chine

¹<http://www.unifrance.org/actualites/1188/ouverture-de-l-annee-de-la-france-en-chine-lancement-des-choristes> (page consultée le 28 juin 2017) Sélectionné pour présenter la France aux Oscars 2005, ce film a obtenu deux nominations : "Meilleure chanson originale (*Vois sur ton chemin*)" et "Meilleur film en langue étrangère".

²<http://www.unifrance.org/actualites/618/le-cinema-francais-fait-sa-promotion-en-chine> (page consultée le 29 juin 2017)

³*Idem.*

⁴*Michel Vaillant, Fanfan la tulipe, Le peuple migrateur, Deux frères, The dancer, Le pianiste, Les choristes, Rivières pourpres 2-Les anges de l'Apocalypse, et La cible* Cf. <http://www.unifrance.org/actualites/1638/2004-330-films-francais-sur-les-ecrans-du-monde> (page consultée le 29 juin 2017).

⁵Il est à noter que ces résultats étaient provisoires, puisqu'ils couvraient la période allant du 1^{er} janvier au 30 novembre 2004. Cf. <http://www.unifrance.org/actualites/1638/2004-330-films-francais-sur-les-ecrans-du-monde> (page consultée le 29 juin 2017) En effet, selon les données récentes établies par UniFrance, au total 10 films français sont sortis dans les salles chinoises pour l'année 2004. Voir le site officiel d'UniFrance.

commençait sérieusement à peser son poids dans les carrières internationales des productions hexagonales, mais pour peser le sien sur le marché chinois, il y aurait un très long chemin à parcourir pour la France.

Si *Les Choristes* a récolté le plus de recettes parmi les films sortis dans les salles françaises pour l'année 2004, il a été rejeté par la plupart des spectateurs chinois lorsqu'il était projeté aux cinémas pour la même année en Chine. En fait, il a réalisé le plus mauvais score de tous les films français diffusés dans les salles chinoises en 2004¹. Ce film avait été acheté au forfait par China Film et il n'y avait que cinq copies distribuées dans des salles des grandes villes telles que Beijing, Shanghai². Si l'on suit ce que dit la directrice d'Infotainment China, Mme LIN Mi³, il est fort probable que ce film aurait été projeté en version originale sous-titrée. D'ailleurs, on a vainement cherché sa version doublée sur Internet. La bande-son étant intacte, c'est son côté trop "artistique" qui aurait rebuté le public chinois⁴. Face à ce grand écart, Jérôme Seydoux, directeur de Pathé Films, qui avait distribué *Les Choristes* en France, restait embarrassé. Peut-être devrait-on faire plus d'analyses sur les goûts du public chinois pour les films comme les Américains l'avaient faites dans les années 1920, afin de mieux percer ce grand marché, plein de potentialités.

L'édition 2005 du Panorama, se déroulant du 7 au 12 avril, a confirmé le bien-fondé de cette initiative, annuellement organisée depuis l'année de sa création. 12 films français sélectionnés ont été présentés non seulement à Pékin, dans la grande salle du CCPPC (1074 places) et de Wangfujing (Star City Cinéma, 300 places), mais dans plusieurs autres grandes villes, Shanghai (Film Arts Centre et Stellar Cinéma), Nankin (He Ping Cinéma et Da Hua Cinéma), Chengdu et Wuhan, "réunissant 30 000 spectateurs et 10 films sur 12 avaient trouvé acquéreurs"⁵. De ces 12 films

¹Voir le site officiel d'UniFrance et 李兮. 法国电影的中国旅途. 中国电影报, 12/05/2005.

²李兮, *op. cit.*

³Par courriel, elle a éclairé qu'en général, on fait produire pour un même film importé, deux versions, doublée et sous-titrée. C'est plutôt les cinémas qui font le choix. Normalement, dans les grandes villes, on préfère la version originale sous-titrée, tandis que les cinémas dans les villes de moindre taille tendent à choisir la version doublée. Infotainment China a distribué en Chine *Un Plan parfait* de Pascal Chaumeil.

⁴李兮, *op. cit.*

⁵Études et rapports d'UniFrance : *Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français*, by Christine Pemin, Pékin, le 6 avril 2009, p.1.

sélectionnés, *La marche de l'empereur* de Luc Jacquet, qui allait recevoir le prix du meilleur documentaire aux Oscars 2006, a été projeté sur les écrans chinois dans l'année avec 421 740 entrées, deuxième box-office parmi les 6 sorties françaises en 2005¹, totalisant une recette de près de 30 millions de yuans.²

L'ouverture progressive du marché chinois se poursuivait pour le cinéma français. La troisième édition, en 2006, connaissait un succès encore plus grand que les précédentes. Dans cette année, 10 films français ont vu leur sortie sur les écrans chinois contre 1 seul en 2001³. Parmi eux, *Le transporteur 2* de Louis Leterrier, sorti le 14 février, a décroché le numéro 1 du box-office en dépassant le seuil d'un million d'entrées⁴. Production EuropaCorp, ce film français est néanmoins en anglais, tout comme bon nombre d'œuvres de Luc Besson. On a produit deux versions pour sa sortie en Chine sur 290 copies, dont 70 en version originale sous-titrée, et le reste en version doublée, produite par le studio de Changchun qui avait réalisé la postsynchronisation de *Un simple soldat*, premier film doublé du pays.

Le transporteur 2 était largement en avance sur le plan du box-office par rapport à la réalisation de Chris Nahon *L'Empire des loups* qui, sorti sur 80 copies dans les salles chinoises quatre jours plus tôt, tenait la deuxième place avec 695 600 entrées⁵. Ce film, en français cette fois, a eu également deux versions pour que les cinémas puissent faire le choix en fonction du profil de leurs spectateurs. Son doublage a été réalisé par le studio de doublage de Shanghai. D'ailleurs, sa version originale sous-titrée est aussi accessible par iQIY, vidéo sur Internet, bien que la qualité du sous-titrage reste à discuter.

Tout semblait aller bon train pour les films français dans la tentative de conquérir le marché chinois, battu en brèche notamment grâce au Panorama du cinéma français qui, organisé presque tous les ans depuis sa création en 2004, prend l'envergure avec

¹<http://www.unifrance.org/box-office/731/chine#> (page consultée le 29 juin 2016) Les six sorties françaises en 2005 sont *Double zéro*, *La marche de l'empereur*, *Un long dimanche de fiançailles*, *Anthony Zimmer*, *36, quai des Orfèvres* et *Trafic d'influence* (ordre selon le nombre d'entrées décroissant).

²<http://www.unifrance.org/actualites/4105/le-cinema-francais-poursuit-sa-percee-en-chine> (page consultée le 29 juin 2016)

³<http://www.unifrance.org/actualites/4946/4e-panorama-du-cinema-francais-en-chine> (page consultée le 29 juin 2016) Selon les données qu'UniFrance établit pour l'année 2006, on n'en a recensé que huit.

⁴<http://www.unifrance.org/box-office/731/chine#> (page consultée le 29 juin 2016)

⁵*Idem*.

dans la sélection l'ajout des courts-métrages. Or la Chine se montre moins ouverte dès l'année 2007, ce qui aurait été dû, au moins partiellement, à de nombreux soubresauts des relations diplomatiques avec la France qui voyait Nicolas Sarkozy élu président de la République.

Le nombre des films français sortis en 2007 sur les écrans chinois a été réduit à 5, avec une baisse de plus de 50% d'entrées par rapport à l'année précédente où les dix sorties accumulaient 7.4 millions d'euros¹. La situation a été pire pour l'année 2008 avec seulement trois sorties qui ont réalisé un score assez mitigé², ceci surtout à cause des tensions suscitées par les événements du Tibet et le passage de la flamme olympique à Paris. Le nombre des films français sortis sur les écrans chinois en 2009 a à peine bougé, un de plus par rapport à l'année précédente. Néanmoins, la situation s'est beaucoup améliorée en matière de box-office, auquel avaient largement contribué le troisième opus de la trilogie produite par EuropaCorp, *Le transporteur 3* d'Olivier Megaton qui, sorti sur 1100 copies³, soit l'équivalent de ce qui se fait normalement pour les plus grosses productions américaines, a engrangé près de 2.4 millions d'entrées⁴, 4^{ème} place parmi les dix films français qui ont le plus cartonné en Chine depuis 2000⁵, et *Les deux mondes* de Daniel Cohen qui, en passant le seuil d'un million d'entrées, réalisait jusqu'à la sortie des *Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, le meilleur score parmi les productions en langue française projetées sur les écrans chinois depuis 2000⁶.

En 2010, à partir du 28 avril, Nicolas Sarkozy a effectué une visite d'État de trois jours à Pékin et à Shanghai, pour renouer le dialogue avec la Chine et relancer la

¹Études et rapports d'UniFrance : *Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français*, by Christine Pernin, Pékin, le 6 avril 2009, p.3. Or, selon les données établies par UniFrance, il n'y en a que quatre qui sont affichés.

²Les trois sorties en partage de recettes *Taken*, *Babylon A.D.* et *Astérix aux Jeux olympiques* totalisent 2.8 millions d'euros selon les chiffres donnés dans le rapport de Christine Pernin, le 6 avril 2009.

³C'est une sortie avec un nombre de copies très exceptionnel, car les sorties des films français en Chine sont en général sur moins de 100 copies, sauf quelques rares films parvenant à sortir sur plus de 120 copies (*Arthur*, *Les chevaliers du ciel*, *Bandidas*, *Taken*), tandis qu'un film américain sort en moyenne sur 500 copies, plus qu'un film chinois qui sort en moyenne sur 150 copies, sauf les "grosses" sorties qui se font normalement sur 600 salles. Un nombre exceptionnel de copies explique en partie le très bon score réalisé par *Le transporteur 3*. Cf. Études et rapports d'UniFrance : *Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français*, by Christine Pernin, Pékin, le 6 avril 2009, pp. 2-3.

⁴<http://www.unifrance.org/box-office/731/chine#> (page consultée le 29 juin 2016)

⁵*Challenges*, 04/03/2015.

⁶*Idem*.

relation sino-française, embrouillée depuis son élection en 2007. En contrepartie, l'acceptation de l'invitation concernant un voyage du président chinois en France, du 4 au 6 novembre 2010, semblait confirmer en quelque sorte cette réconciliation, puisque la dernière visite de HU Jintao remontait à 2004, alors que Jacques Chirac était président, qui a largement contribué à la construction stratégique de l'amitié sino-française en l'exaltant. Cette réconciliation est au moins pour le moment, comme on le dit au Quai d'Orsay : "La page a été tournée, maintenant on repart. Mais on est en divergence d'intérêts sur d'énormes sujets."¹

De toute façon, il apparaît que cette nouvelle impulsion donnée à la relation sino-française a été favorable à un rebondissement en matière de l'importation des productions hexagonales avec 7 sorties sur les écrans chinois en 2010, dont *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* de Luc Besson, tiré sur 600 copies, a enregistré, avec 1,8 million d'entrées, le meilleur score jusque-là jamais atteint par un film en langue française en Chine². Sa version chinoise a été réalisée par le studio de doublage de Shanghai et le scénario a été traduit par LU Yaorong. Au fil de plus de soixante années écoulées, la qualité du doublage ne cesse de s'améliorer. Malgré tout, on n'arrive pas toujours à se débarrasser de la théâtralité dans la voix pour se conformer au vrai parler.

En 2011, le nombre des films français destinés à être diffusés sur les écrans chinois a de nouveau reculé avec seulement 3 sorties totalisant un box-office assez moyen³. Les instabilités des échanges cinématographiques entre les deux pays en question s'expliquent dans une large mesure par "une relation bilatérale en dents de scie, jalonnée de crises parfois intenses et de lunes de miel rarement durables"⁴.

Les tensions se sont apaisées avec l'élection de François Hollande en mai 2012 qui, en héritier d'une histoire heurtée, a tenté de relancer en les normalisant, les liens

¹*Le Monde*, 28/04/2010.

²<http://www.unifrance.org/actualites/5969/le-8e-panorama-du-cinema-francais-en-chine> (page consultée le 30 juin 2017) Les 7 sorties sont *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, *Ne te retourne pas*, *Largo Winch*, *Arthur et la vengeance de Maltazard*, *L'Arnacoeur*, *Skate or die* et *Coco et Igor* (ordre selon le nombre d'entrées décroissant).

³<http://www.unifrance.org/actualites/6830/le-9e-panorama-du-cinema-francais-en-chine> (page consultée le 30 juin 2017) Les 3 sorties sont *Océans* (802 237 entrées), *Coursier* (681 174 entrées) et *Arthur 3* (269 800 entrées).

⁴*Le Monde*, 25/04/2013.

sino-français, tissés à force de soutiens inlassables affichés par Jacques Chirac. Les 25 et 26 avril 2013, François Hollande, accompagné de la délégation la plus nombreuse qu'il ait emmenée à l'étranger depuis son arrivée à l'Élysée¹, effectuait sa première visite d'État à Pékin. Il devenait ainsi le premier chef d'État occidental reçu par la nouvelle direction chinoise entrée en fonction il y a cinq semaines². Cette visite, réalisée à la veille du 50^{ème} anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la France et la Chine, donnait un coup d'envoi aux premiers rapprochements après le "froid" soufflé durant le quinquennat précédent dans la tentative de rendre les relations bilatérales "encore plus étroites, plus saines et plus dynamiques"³, comme le disait le président XI Jinping lors de cette première rencontre où celui-ci déclarait, sur des bases claires, que "La Chine est prête à importer davantage de produits français"⁴, ce qui offrait plus de possibilités d'élargir la diffusion des films français, "produits très importants", sur le marché chinois.

C'était également en avril 2013 que la 10^{ème} édition du Panorama du cinéma français devenait pour la première fois une section du Festival international de Pékin⁵. Une nouvelle occasion est ainsi créée pour les productions françaises allant à la rencontre d'un plus vaste public chinois qui, jusque-là, éprouve encore beaucoup de difficultés à saisir le sens profond des films français. Les barrières tant linguistiques que culturelles conduisent en effet une bonne partie des spectateurs chinois à rejeter les films d'origine française.

Il est à noter qu'au total 7 films français ont été projetés sur les écrans chinois pour l'année 2013, dont *Un Plan parfait* de Pascal Chaumeil avec Dany Boon et Diane Kruger qui a engrangé 1.05 million d'entrées⁶, devenu jusque-là le troisième film tourné en langue française qui a réussi à dépasser le seuil de million sur le territoire chinois⁷.

¹*Le Monde*, 25/04/2013.

²*Radio France*, 25/04/2013.

³*Idem*.

⁴*Ibid*.

⁵<http://www.unifrance.org/actualites/9038/changement-de-formule-pour-le-panorama-du-cinema-francais-en-chine> (page consultée le 30 janvier 2018)

⁶<http://www.unifrance.org/box-office/731/chine#> (page consultée le 29 juin 2017)

⁷*Challenges*, 04/03/2015.

Les bons signes en faveur du voyage des productions françaises dans l'Empire du Milieu continuaient à s'afficher en 2014, année marquée par les célébrations pour "les Noces d'or" entre la Chine et la France. À cette occasion, le président Xi effectuait à partir du 25 mars sa première visite officielle de trois jours en France, reçu avec tous les honneurs par les dirigeants français. À l'issue de la visite, des contrats industriels jugés "juteux"¹ ont été signés. Quoique le cinéma ne soit pas sélectionné dans les secteurs intéressés (aviation, nucléaire, agriculture et développement urbain), la consolidation des relations sino-françaises sur un nouveau départ doit contribuer largement au dynamisme en matière des échanges cinématographiques entre les deux pays.

En effet, la preuve en a été immédiatement donnée par le grand succès remporté par la onzième édition du Panorama du cinéma français qui, arrivant à s'inscrire dans les deux programmations des Festivals internationaux du film de Pékin (16-23 avril), une autre opportunité de faire la promotion, et de Shanghai (14-22 juin), s'est déroulé dans dix villes chinoises (Pékin, Shanghai, Chengdu, Nankin, Wuhan, Shenzhen, Xi'an, Jinan, Shenyang et Yinchuan)², en prenant une envergure sans précédent. Les spectateurs étaient invités à découvrir dans plusieurs salles de cinéma et multiplexes chinois, une sélection de 10 longs-métrages et 10 courts-métrages français, établie en coopération avec les autorités chinoises du cinéma. Ce florilège de nouveaux films, présentés tous en version originale, sous-titrés en chinois, faisait une publicité séduisante en vue de diffuser en Chine plus de productions françaises reflétant la diversité des genres.

De fait, *Le volcan* d'Alexandre Coffre, l'un des longs-métrages sélectionnés pour cette édition, a été distribué sur les écrans chinois le 9 mai 2014, après deux projections tests de nature promotionnelle à Pékin et à Shanghai. Néanmoins, en fonction du box-office, ce film, sorti sur une combinaison exceptionnelle de 3200 copies³, s'est avéré "désastreux" avec à peine dix mille d'entrées, le pire score de tous

¹*Libération*, 26/03/2014.

²Les villes chinoises pouvant profiter du Panorama du cinéma français qui ne se réserve plus aux villes géantes, sont de plus en plus nombreuses. La dixième édition a eu lieu à Pékin, Chengdu, Wuhan, Xi'an, Shenzhen et Nankin.

³<http://www.france-chine50.com/fr/panorama-du-cinema-francais> (page consultée le 1^{er} juillet 2017)

les films français sortis en Chine pour l'année 2014¹. Il semble que le public chinois éprouve beaucoup de difficultés dans la compréhension de l'humour à la française, cette fois interprété toutefois par le grand humoriste Dany Boon, qui s'était déjà acquis une grande notoriété auprès des spectateurs chinois grâce à son interprétation impressionnante dans *Un Plan parfait*, un grand succès. Le résultat bien décevant pourrait également tirer son origine de l'obstacle langagier. Il faudrait avouer que les insultes échangées d'une façon très dynamique entre le héros (Dany Boon) et l'héroïne (Valérie Bonneton) tout au long du film posent de grands problèmes pour la traduction, notamment pour le sous-titrage. Ce ne serait donc pas toujours facile de réexprimer le même tout affectivo-cognitif dans le contexte socioculturel chinois. Par contre, toute neutralisation des injures risquerait d'atténuer l'effet et de créer l'incohérence avec l'image d'un visage crispé de la rage.

La Belle et la Bête de Christophe Gans, choisi pour l'ouverture du Festival de Pékin, en présence de Léa Seydoux et de Vincent Cassel, n'a pas non plus, de quoi être fier de son score, lorsqu'il est sorti le 12 septembre sur les écrans chinois. Le vrai gagnant, parmi les 9 sorties de l'année, était *Lucy*, superproduction de Luc Besson, qui a enchanté plus de 7 millions de spectateurs chinois², enregistrant un score jusque-là jamais atteint par un film français sorti en Chine. Le gros succès de ce film français tourné en langue anglaise, déguisé en grande production hollywoodienne et projeté en version originale sous-titrée dans les salles, prouve encore une fois la forte prédilection du public chinois pour les superproductions américaines qui le fascinent depuis toujours.

Au sujet de la popularité médiocre des films français chez les spectateurs chinois, bon nombre de distributeurs chinois trouvent qu'à part les différences culturelles, le niveau des coûts de leur production bien bas par rapport aux productions hollywoodiennes constituent l'une des raisons principales³.

¹Consultez le site officiel d'UniFrance. En 2014, il y a au total neuf sorties.

²Il est à préciser que tous les chiffres concernant le box-office sont provisoires, étant donné que la carrière internationale d'un film, sortie après sortie, peut en effet s'étaler sur plusieurs années. Par exemple, *The Artist* de Michel Hazanavicius, était distribué sur les écrans chinois en 2012 avec 100 699 entrées pour sortir de nouveau en 2013 avec 12 121 entrées.

³李兮. 法国电影的中国旅途. 中国电影报, 12/05/2005.

Dès le début de l'année 2015, le Premier ministre Manuel Valls a effectué, à partir du 29 janvier, une visite officielle de trois jours en Chine, en sortant pour la première fois des frontières de l'Union européenne depuis son accession à Matignon¹, en vue de clôturer les célébrations du 50^{ème} anniversaire des relations diplomatiques sino-françaises. Plus de 800 événements ont été organisés au cours de l'année passée (2014). En juin, le Premier ministre chinois LI Keqiang a visité, à son tour, la France en recevant un accueil que jamais un premier ministre n'a reçu en France². Cette visite était suivie, quatre mois plus tard, par celle de François Hollande, qui a atterri de nouveau à Pékin, dans l'optique de la future conférence de l'ONU sur le climat.

Les échanges assez fréquents entre les deux pays, en faveur d'une relation relativement stable, offrent un contexte politique très favorable à élargir la diffusion des films français sur le marché chinois. Ces dernières années, de fait, en moyenne 7 productions françaises par an sont diffusées sur les écrans chinois selon les statistiques établies par UniFrance durant des années.

Par rapport aux années précédentes, surtout au temps des "frictions", ce chiffre est plutôt optimiste, mais au regard du système de quotas d'importation et de programmation des films étrangers en vigueur en Chine, et de la furieuse concurrence des productions américaines, le chemin que les films français devrait parcourir en vue de conquérir le marché chinois n'est pas sans obstacles. En effet, c'est une "longue marche". D'après le bilan élaboré par UniFrance pour l'année 2014³ comme le tableau 1 le montre ci-dessous, au total 230 films étaient projetés sur les écrans chinois, dont 150 produits par la Chine, 43 par les États-Unis, 9 par la France et le reste provenant d'autres pays ; quant aux parts de marché, 54.5% était détenu par les productions chinoises, 42.3% par les américaines, 1% par les autres et seulement 2.2% par les françaises, largement portées par *Lucy*, film français fortement "américanisé".

¹L'Express, 29/01/2015.

²Le Monde, 29/06/2015.

³Bilan-Chine-2014, par UniFrance.

Tableau 1 : Les films sortis en Chine pour l'année 2014

Pays	Nombre de sorties	Part de marché
Chine	150	54.5%
États-Unis	43	42.3%
France	9	2.2%
Autres pays	28	1%
Total	230	100%

Or, la menace des films américains peut conduire les dirigeants chinois du cinéma à prendre des mesures favorables à l'importation des films français. En décembre 2003, XU Guangchun, ministre de la Radio, du Cinéma et de la Télévision, s'est dit lors de la visite du ministre de la Culture Jean-Jacques Aillagon, favorable à ce qu'à l'intérieur du quota¹, les films français trouveraient plus de place. D'après lui, le cinéma français est une alternative crédible au cinéma d'Hollywood dont il ne veut pas qu'il ait le monopole vis-à-vis des spectateurs chinois².

Malgré tout, force est de constater qu'une éventuelle progression dans la part de marché détenue par l'importation française se ferait tout d'abord par la prise en compte du goût du public chinois qui préfèrent les films à gros budgets aux films intimistes³, ce qui se traduit en quelque sorte par les listes des films annuelles qui totalisent le plus d'entrées en Chine. Selon le bilan établi par UniFrance⁴, les dix films qui ont réalisé le plus d'entrées en Chine pour l'année 2015 étaient *Monster Hunt* (chinois), *Fast & Furious 7*, *Lost in Hong Kong* (chi.) *Goodbye Mr. Loser* (chi.), *The Ghouls* (chi.), *Jurassic World*, *Avengers : l'ère d'Ultron*, *Pancake Man* (chi.),

¹Jusqu'en 2010, seuls 20 films étrangers étaient autorisés à être distribués en partage de recettes sur les écrans chinois chaque année, soit à peu près le nombre des sorties mensuelles des productions chinoises. Suite à une plainte des États-Unis, une décision de l'Organisation mondiale du commerce a été prise, demandant à Pékin de relâcher et de réformer le système d'importation et de distribution des films étrangers. Le quota est alors, depuis 2012, élargi à 34 films.

²Études et rapports d'UniFrance : *Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français*, by Christine Pernin, Pékin, le 6 avril 2009, p. 6.

³*Idem*, p. 7.

⁴Bilan-Chine-2015, par UniFrance.

Monkey king : Hero is back (chi.) et *Mission impossible 5 : Rogue nation*, parmi lesquels à part six grandes productions chinoises, tous les quatre restant sont des “blockbusters” américains.

China Film, détenteur du quasi-monopole de l’importation des films, justifiait le relatif échec commercial des films français sur le marché chinois et leur absence parmi les 20 films en partage de recettes, par la raison qu’ils n’avaient “pas trouvé d’assez bons films à mettre dans cette catégorie”. Ils affirmaient n’avoir aucun quota par nationalité, parce qu’à leurs yeux, “seule la qualité compte et, si l’on trouvait 10 bons films français, on les sortirait”. Le fait que les films français sont peu présents sur les écrans chinois, est surtout dû à ce qu’ils ne “correspondaient pas aux attentes et aux envies du public chinois”¹.

Compte tenu du grand enjeu qui consiste à convaincre les milliards de spectateurs potentiels des particularités inhérentes au cinéma français, les cinéastes commencent à remuer ciel et terre pour s’adapter au goût du public chinois. Il semble que pour le moment, Luc Besson y a le plus réussi.

De *Nikita* (1990) à *Lucy*, des volets d’*Arthur* à *Adèle Blanc-Sec*, les productions de Besson avec à l’appui la grosse machine EuropaCorp, société de production et de distribution de cinéma fondée en 1999 par lui, séduisent durant des décennies, des millions de fans chinois. Selon des chiffres donnés par UniFrance, sur les dix films à production majoritairement française ayant totalisé le plus grand nombre d’entrées en Chine depuis 2000, sept ont été produits par EuropaCorp².

Connaissant sur le bout du doigt les préférences des spectateurs chinois pour les films, le réalisateur Besson sait mitonner, en mettant parfois des ingrédients identifiables par son auditoire, des blockbusters à l’américaine qui “réjouissent le jeune public chinois, le seul à se déplacer dans les salles”³.

Leur âge varie entre 15 et 28 ans⁴, et il représente environ 95% des spectateurs

¹Études et rapports d’UniFrance : *Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français*, by Christine Pemin, Pékin, le 6 avril 2009, p. 8.

²https://www.challenges.fr/high-tech/les-10-films-francais-qui-ont-le-plus-cartonne-en-chine_109961

(page consultée le 21 juin 2017)

³*Le Parisien*, 03/12/2014.

⁴*Challenges*, 21/04/2017.

dans les salles chinoises¹. Le 24 octobre 2014, la superproduction de Besson, *Lucy*, avec un budget colossal de près de 36 millions d'euros, diffusée dans 6000 salles chinoises, à savoir un tiers des écrans du pays, a raflé 40% des parts de marché en trois jours et devrait engranger près de 40 millions d'euros de recettes à l'issue de son exploitation. Ce film d'action, en langue anglaise à l'original, tourné avec des stars américaines et coréennes, dans des décors connus du public chinois (Paris, les gratte-ciel de Taipei, Taïwan etc.), pimenté de poursuites et cascades avec une teinture de réflexion philosophique, a attiré plus de 7 millions de spectateurs chinois, passionnés pour les aventures de l'étudiante pulpeuse qui, accidentellement droguée par une substance expérimentale, voit ses capacités intellectuelles se développer à l'infini.

Luc Besson est une vraie star en Chine. Il est là-bas le cinéaste français le plus célèbre. À ce propos, Isabelle Glachant, représentante d'UniFrance en Chine, résume en ces mots : “Luc Besson ? En Chine, le public l'adore, les gens de cinéma l'adorent, les journalistes l'adorent. Je n'ai pas eu un rendez-vous professionnel sans qu'on me parle de *Lucy* depuis qu'il est à l'affiche.”²

Depuis 2016, Fundamental Films, groupe chinois de production, de distribution et de financement, devient le deuxième actionnaire d'EuropaCorp à hauteur de 27.89% du capital, ce qui permettra, s'est félicité Luc Besson, “d'infiltrer le précieux marché chinois”³.

Pourtant, aucun des 5 films français à l'affiche en Chine pour l'année 2016 n'a été produit par EuropaCorp⁴, souffrant des pertes nettes de 27,7 millions d'euros sur la période 2015-2016. Cette absence était à l'origine d'une lourde perte de 90% d'entrées par rapport à 2015 (14.7 millions), année où la Chine était devenue, pour la première fois, la destination n° 1 du cinéma hexagonal devant les États-Unis. “Cette année-là, on avait des productions de Luc Besson, qui marchent toujours bien avec leur style hollywoodien. En 2016, il n'y en avait pas⁵”, justifie ainsi à l'AFP Jean-Paul

¹*Le Parisien*, 03/12/2014.

²*Idem*.

³*Libération*, 03/10/2016.

⁴*Challenges*, 21/04/2017.

⁵*Idem*.

Salomé, président d'UniFrance. "Ces dernières années, on avait une courbe des résultats qui montait. 2016 a été un point d'inflexion un peu cruel", regrette M. Salomé. En 2015, le troisième volet de *Taken*, l'un des blockbusters d'EuropaCorp, a séduit à lui seul 5.4 millions de spectateurs chinois dans les salles du pays. Le poids rapporté par les "productions Besson" au box-office du cinéma français en Chine est imposant et la popularité du septième art français y doit beaucoup aux films à grand spectacle d'EuropaCorp.

Autre astuce pour se rapprocher du public chinois, et aussi contourner les quotas "drastiques", ce sont des accords de coproduction conclus qui se multiplient. La double nationalité du film pourrait permettre de bénéficier à la fois de l'aide du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) et d'une garantie d'accès au marché chinois. Présenté en 3D le 19 février 2015, *Le dernier loup* (ou *Le totem du loup*) de Jean-Jacques Annaud, plus grosse coproduction franco-chinoise à ce jour, adapté du best-seller de Jiang Rong (2004), a recensé avec une sortie dans plus de 6000 salles, 12 millions d'entrées sur le territoire chinois, soit presque le double de *Lucy*¹.

De la même manière, d'autres coproductions telles que *Le promeneur d'oiseau* de Philippe Muyl, *Les 108 Rois-Démons*, film d'animation de Pascal Morelli ont aussi remporté de grands succès, dans une moindre mesure que *Le dernier loup* qui a réussi à tirer son épingle du jeu.

Certes, le système de coproduction, favorisé par la signature d'un accord entre les deux pays datant de 2010, va dans le bon sens. Mais trouver un projet enthousiasmant les deux parties, n'est pas sans enjeux. "Il faut pour une coproduction que les sujets soient authentiquement bi-nationaux"², dit Annaud.

Aujourd'hui, dotée de plus de 41 000 grands écrans, un record mondial, la Chine autorise la diffusion de 60 à 70 films étrangers chaque année dans ses cinémas, par rapport à quelque 300 films locaux. La plupart des places allouées au cinéma international étant trustées par Hollywood, la France, quant à elle, aurait droit à 6 ou 7

¹https://www.challenges.fr/high-tech/les-10-films-francais-qui-ont-le-plus-cartonne-en-chine_109961

(page consultée le 21 juin 2017)

²*Le Parisien*, 24/02/2015.

films par an¹. Malgré ce quota “drastique”, Jean-Paul Salomé concède qu’ils ont “du mal à remplir le quota” accordé et “à fournir suffisamment de blockbusters qui ont le potentiel pour sortir sur 3 000 écrans en Chine, et plaire au grand public”², dont 95% a moins de 28 ans³. Comme nous l’avons déjà signalé plus haut, le public des cinémas chinois est surtout composé de 15-28 ans, friands de films d’Hollywood, de comédies et de comédies romantiques locales⁴.

L’analyse du profil du public chinois et de ses goûts pour le cinéma doit orienter les cinéastes à réaliser des productions plus adaptées s’ils ont envie de conquérir ce grand marché. Si le jeune public chinois est friand de comédies, celles d’origine française ne constituent pas le genre qui récolte le plus d’entrées parmi tous les genres des productions françaises distribuées en Chine. Selon une étude d’UniFrance sur les genres du cinéma français qui s’exportent le mieux entre 1995-2014⁵, les spectateurs chinois plébiscitent les films français d’aventures avec 44% des entrées (majoritairement centrées sur les productions EuropaCorp tournées en langue anglaise) et la comédie ne tient que la 3^{ème} place avec moins de 1 entrée sur 6 (15%), tandis que 67% d’entrées engrangées durant ces vingt années en France sont réalisées par la comédie qui demeure le genre proposant le plus grand nombre de productions en circulation. Voyons la comparaison des parts de marché (PDM) de différents genres des films français sortis sur les deux territoires comme suit (tableau 2)⁶ :

¹*Challenges*, 21/04/2017.

²*Idem*.

³*Le Parisien*, 03/12/2014.

⁴*Challenges*, 21/04/2017.

⁵Étude d’UniFrance, *Quels sont les genres du cinéma français qui s’exportent le mieux? (1995-2014)*, by Quentin Deleau.

⁶*Idem*, p. 7.

Tableau 2 : PDM du genre par rapport aux entrées totales des films français sur le territoire

Genres	Chine	France
Aventure/thriller	44%	7%
SF/fantastique/horreur	23%	2%
Comédie/comédie dramatique	15%	67%
Animation	5%	4%
Documentaire	4%	2%
Biopic	2%	2%
Policier	3%	3%
Drame	3%	11%
Historique/guerre	1%	2%

Pourtant, un réseau de salles “art et essai”, mis en place par l’institut public China Film Archive en novembre 2016, pourrait changer la donne, même de manière embryonnaire, en offrant un canal de diffusion rentable pour les films “difficiles”. Il permet à des films chinois et étrangers des sorties sur moins d’écrans, tout en assurant un modèle économique viable pour les exploitants locaux. Le réseau compte à ce jour 100 salles, réparties dans une quarantaine de villes, ayant pour objectif de projeter 100 films par mois dont 30 étrangers¹.

À part les salles obscures, le cinéma français est également diffusé à la télévision. En effet, sur ce marché au potentiel considérable, les films français sont traditionnellement visibles à la télévision, notamment depuis les années 1980 où ce nouveau moyen de passe-temps commençait à se généraliser dans l’ensemble du territoire chinois (voir 1.2.3). Plusieurs chaînes achètent les productions françaises, des chaînes centrales comme CCTV-1, CCTV-3, CCTV-6, CCTV-8, ainsi que des chaînes provinciales. Néanmoins, peu de chaînes ont des cases horaires consacrées au

¹<http://www.unifrance.org/actualites/14803/box-office-francais-dans-le-monde-novembre-2016> (page consultée le 4 juillet 2017)

cinéma, hormis CCTV-6, chaîne nationale du cinéma.

Celle-ci bénéficie d'une certaine autonomie pour sa programmation de films. Elle consacre 35 % de ses achats aux films américains, 20 % aux films français, 20 % aux films de Hong-Kong et Taïwan, 15 % aux films russes et 10 % aux autres¹. Les recettes annuelles de cette chaîne pourraient atteindre 500 millions de yuans, provenant des abonnés et de la publicité².

Avec le développement d'Internet en Chine, les plates-formes de vidéo à la demande (VOD) se font des circuits de plus en plus importants pour la distribution du cinéma français. Sorti en mai 2014, *Grace de Monaco* d'Olivier Dahan, a par exemple remporté un certain succès en VOD sur Youku.

Il est à signaler que l'explosion des DVD et surtout l'essor d'Internet à partir des années 1990 changent irréversiblement les canaux de la circulation des films français en Chine ainsi que leur traduction. Étant donné que le nombre des films français qui peuvent passer dans les salles chinoises est assez limité, d'autres moyens s'imposent : d'abord la télévision, puis les DVD et Internet, afin que plus de cinéphiles puissent accéder aux productions françaises. En effet, Internet constituerait le principal accès, sans lequel la majorité des films français resteraient inconnus du public chinois : *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Intouchables*, *La famille Bélier*, etc. qui, figurant parmi les films ayant eu récemment les plus grands succès en France, n'ont pas pu sortir en Chine. Leur accessibilité doit beaucoup aux efforts des fansubs, malgré le fait que la qualité des sous-titres n'est pas toujours satisfaisante. Mis à part le caractère illégal de cette activité enfreignant les droits d'auteur, les fansubs contribuent largement aux échanges cinématographiques entre la Chine et la France en favorisant l'accès aux versions originales des films d'origine française.

¹Études et rapports d'UniFrance : *Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français*, by Christine Pernin, Pékin, le 6 avril 2009, p. 10.

²*Idem*.

Conclusion

Bien que l'on ignore encore l'origine du premier film projeté en Chine, les courtes bandes Pathé ou Gaumont ont fait découvrir au public chinois les premiers temps du septième art. Depuis, le cinéma français, deuxième cinématographie la plus exportée du monde¹, n'a cessé, à quelques cas près, de contribuer au dynamisme du marché chinois, avec des films sous-titrés ou doublés.

Le nombre des films français importés en Chine varient néanmoins d'une année sur l'autre. Avant que les nouveaux dirigeants chinois ne prennent le pouvoir, l'absolue prépondérance des films américains sur le marché chinois ne laissait pas beaucoup de places aux productions françaises dans un pays où les huit sociétés hollywoodiennes ont pris le contrôle de son cinéma. Et ce malgré le fait que le cinéma français a tenu le haut du pavé dans ce grand marché en pleine mutation jusqu'à la veille de la première guerre mondiale.

Dès la fondation de la Chine nouvelle, le mouvement contre les films capitalistes "véneux" a battu son plein. La déclaration de la guerre de la Corée du Nord a expulsé les films américains du marché chinois. Sous le système de l'économie planifiée, quelques productions françaises dont la plupart étaient plutôt l'adaptation des œuvres littéraires (*Le rouge et le noir*, *Les trois mousquetaires*, *Hiroshima mon amour*, etc.) ont été achetées et doublées avec pour objectif de faire découvrir au peuple chinois le côté négatif du capitalisme. Grâce à l'amélioration de la qualité du doublage que réalisait un nombre croissant des studios, le public chinois pouvait accéder sans beaucoup de difficultés aux films français achetés où les personnages parlent en chinois.

Désormais, l'importation des films français en Chine est sous la tutelle du pays. Elle est donc dans une large mesure influencée par les relations diplomatiques entre les deux pays qui restent fluctuantes. Bien que les échanges cinématographiques n'aient pas été interrompus avant le rétablissement des relations diplomatiques entre

¹Étude d'UniFrance, *Quels sont les genres du cinéma français qui s'exportent le mieux? (1995-2014)*, by Quentin Deleau, p. 4.

la Chine et la France, ils étaient assez limités. La normalisation des relations entre ces deux pays n'a toutefois pas conduit à acheter plus de films français destinés à être distribués en Chine, ravagée par la Révolution culturelle dix années durant. L'application de la politique de réforme et d'ouverture a offert une ambiance plus favorable pour la diffusion des films français que les studios postsynchronisent en chinois pour la projection tant dans les salles qu'à la télévision. À partir du début des années 1980, celle-ci est devenue le principal canal de diffusion des productions françaises allant à la rencontre du public chinois jusqu'à l'irruption des DVD aux années 1990 où Internet commençait à se développer pour se généraliser.

L'avènement d'Internet et sa généralisation dans l'ensemble du territoire chinois apportent de grands changements dans les modes de circulation des films français, qui se diversifient. Le quota limitant le nombre des sorties dans les salles, la chasse aux DVD piratés, Internet reste l'accès majeur à la diversité des productions françaises, aujourd'hui plus sous-titrées que doublées.

Chapitre III Le sous-titrage en Chine : un choix quotidien

Depuis que le sous-titrage a été introduit en Chine à la fin des années 1920 qui annonce l'avènement de l'art parlant, il constitue l'un des principaux modes dans les transferts linguistiques des programmes audiovisuels étrangers. La naissance et la généralisation du doublage en tant qu'aide essentielle à la compréhension interlinguistique à partir du début de la fondation de la Chine nouvelle relèguent le sous-titrage au second plan. C'est le résultat de la volonté de nouveaux dirigeants d'une part, et de la nécessité de s'adapter au public, alors peu cultivé d'autre part.

Au fur et à mesure du développement des techniques dans le secteur audiovisuel, on recourt de plus en plus aux sous-titres pour que le public chinois, d'un niveau culturel plus élevé, puisse accéder à la version originale des films ou programmes étrangers destinés à être distribués en Chine. Le nouveau phénomène des fansubs auquel Internet donne naissance accélère dans une certaine mesure cette transition de la mutilation de la bande-son à celle des images.

Dans ce chapitre, nous allons examiner le mode du sous-titrage que l'on adopte en vue de rendre accessibles les programmes audiovisuels étrangers pour le public chinois à partir de quatre aspects essentiels :

Dans un premier temps, nous discuterons l'activité du sous-titrage dans un cadre général comprenant l'ensemble des quatre opérations principales : le repérage, la traduction, la simulation et l'incrustation. Nous essaierons de faire découvrir l'interaction dynamique entre les différentes étapes dont l'ordre ne devrait pas être inversé, et l'impact bien significatif que les progrès technologiques considérables produisent sur le processus du sous-titrage.

Puis, l'opération du sous-titrage sera traitée par rapport à son seul concurrent sérieux : le doublage. Sans aucune "internationale"¹ de l'un ou l'autre mode, la répartition entre sous-titrage et doublage répond à des principes culturels ainsi qu'à des habitudes spécifiques à chaque pays. Le choix de tel ou tel procédé tend, à l'heure

¹Yves Gambier, 1996, "La traduction audiovisuelle : un genre nouveau? ", pp. 7-12 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, p. 9.

actuelle, à s'adapter aux attentes des spectateurs dont les profils sont bien variés.

Ensuite, nous accorderons une attention particulière à cette nouvelle forme de sous-titrage "par les fans et pour les fans" : le fansubbing. Restant en marge des impératifs du marché étant donné son caractère non lucratif et amateur, les fansubs demeurent toutefois pour le public chinois, l'un des principaux accès aux productions audiovisuelles étrangères dont seul un nombre assez limité auraient le droit d'être distribuées en Chine, le plus souvent tardivement par rapport à la projection dans leurs pays d'origine.

Enfin, nous essayons de signaler la qualité très inégale du sous-titrage dont la dégradation au cours de ces dernières années est peu compatible avec les progrès fulgurants des techniques audiovisuelles qui mettent presque tous les moyens nécessaires à la disposition des laboratoires et des sous-titreur, à tel point que ceux-ci peuvent contourner la plupart des écueils techniques et esthétiques que représente le sous-titrage d'un film ou d'une série télévisée. Un nombre croissant de cas de véritable sabotage demandent que l'on doive effectuer des recherches systématiques sur le sous-titrage en tant qu'une opération traduisante qui, jouant un rôle croissant et crucial dans la communication interlinguistique de plus en plus dynamique, n'a pas, jusque-là, réussi à attirer suffisamment d'attention de la part des chercheurs-traductologues.

3.1 Qu'est-ce que le sous-titrage?

L'activité du sous-titrage consiste à fournir une transposition écrite de ce qui est dit dans le programme audiovisuel¹. Sa naissance s'accompagne de l'avènement du parlant. En effet, aux premiers temps du parlant, les sous-titres, ne pouvant pas se détacher d'emblée de l'influence des intertitres, remplirent eux aussi une fonction explicative en vue de surmonter la barrière des langues, comme l'avait souligné

¹Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban, 2008, "Le sous-titrage des films : approches pluridisciplinaires", pp. 5-7 dans J.-M. Lavaur et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 5.

Marcel Carné : “À l’origine des talkies, on imagina, pour tourner la difficulté, de surimpressionner sur l’image des sous-titres explicatifs.”¹

Après une phase intermédiaire de quelques mois, les sous-titres se distinguaient peu à peu des intertitres en perdant leur fonction d’explication de l’action et en se bornant à la traduction des dialogues, désormais audibles.

Les sous-titres sont généralement inscrits en bas de l’image. Ainsi utilisée, l’appellation du terme “sous-titre”, selon J.-F. Cornu², s’avère peu appropriée, puisque le titre apparaît, certes au bas de l’image, “mais à l’intérieur de celle-ci, et non pas *au-dessous d’elle*”. Les sous-titres au sens restreint du terme n’apparaissent qu’aux environs des années 1980 où ils peuvent figurer dans la bande noire située sous l’image d’un film de format écran large, diffusé à la télévision, en DVD, ou dans des salles équipées de systèmes de sous-titrage électronique.

Ce genre de sous-titres, crée un hiatus entre la langue ou les langues entendues et la langue lue, puisqu’ils ont pour rôle exclusif de rendre compte dans la langue-cible des dialogues prononcés par les acteurs dans la langue-source. On appelle aujourd’hui l’opération de les produire “le sous-titrage *interlinguistique*”, avec au moins deux langues à l’écran, à savoir celle(s) du film d’origine et celle (s) des sous-titres.

Avec l’avènement de la télévision, un autre genre de sous-titrage prend forme : le sous-titrage *intralinguistique*. Les sous-titres sont écrits dans la même langue que les dialogues. Ils sont généralement codés dans un canal à part (connu aux États-Unis comme ligne 21) et activé de manière sélective à travers un système de sous-titrage fermé (*closed captioning*), tels que les systèmes de télétexte *Oracle* (développé en Angleterre) ou *Antiope* (développé en France). Leur rôle essentiel consiste à assurer l’accès des sourds et malentendants aux messages auditifs dans une ère fortement dominée par les informations audiovisuelles (cinéma, télévision, Internet, etc.).

Intéressant semble-t-il, ce genre de sous-titrage ne sera pas traité dans le cadre de notre étude. Ce faisant, lorsque nous parlons de l’opération du sous-titrage, il s’agit toujours du sous-titrage *interlinguistique*, sauf qu’il y a des explications

¹Marcel Carné, “De l’internationalité du parlant”, cité par Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage (Histoire et esthétique)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 226.

²J.-F. Cornu, *op. cit.*, p. 229. C’est l’auteur qui souligne.

supplémentaires.

La surface conceptuelle du terme de sous-titrage est pourtant beaucoup plus large qu'il n'apparaît. Le paramètre linguistique ne peut pas exclure les autres aspects de cette opération et tout ce qui lui est associé. Par exemple, le sous-titrage pourrait être considéré comme une activité de production "matérielle" d'une entreprise, puisqu'il est normalement réalisé par des unités particulières (par ex : le studio de Changchun, le studio de doublage de Shanghai, etc.), dont le nom est mentionné au générique de film.

De fait, en ce qui concerne l'activité du sous-titrage, il s'agit d'un processus bien complexe. Pour produire des sous-titres, on relève généralement quatre étapes principales : repérage, traduction, simulation, incrustation.

3.1.1 Le repérage : garantie du synchronisme entre l'écrit et le dit

En tant que la première étape incontournable du sous-titrage, le repérage consiste à découper les dialogues originaux en vue de produire des sous-titres qui apparaissent de manière synchrone avec le dialogue qu'ils accompagnent.

L'opération du repérage, fixant le nombre maximum de caractères par ligne ainsi que la durée précise d'apparition de chaque sous-titre sur l'écran (*time-code*), impose les contraintes d'espace et de temps dont tout sous-titreur devrait tenir compte pour la rédaction des sous-titres, de manière à ce que ceux-ci, placés aux endroits adéquats sur le film, soient lisibles pour les spectateurs visés.

Cela dit, le repérage doit impérativement s'effectuer préalablement à la traduction des dialogues originaux. Pour souligner le rôle décisif du repérage, Simon Laks, un pionnier du sous-titrage, précisait dans l'un des premiers ouvrages en la matière :

Le repérage constitue la *première* phase du sous-titrage d'un film. La première et la plus importante, car c'est celui-ci qui servira de base au travail du littérateur chargé de l'adaptation¹.

¹Simon Laks, *Le sous-titrage de films : sa technique, son esthétique*, Paris, Propriété de l'auteur, 1957, p. 13. C'est

Or, il est à signaler que le découpage des dialogues originaux ne constitue la première étape du sous-titrage cinématographique qu'à la fin des années 1950. Avant, le choix des emplacements des sous-titres s'effectuait plutôt après la réalisation de la traduction des dialogues originaux, première phase de l'opération, qui suivait le visionnage du film par le sous-titreur. Cela ne signifie pas que celui-ci peut se contenter de traduire la liste des dialogues originaux sans se soucier de quoi que ce soit. En effet, le sous-titreur devait procéder par lui-même au (premier) découpage en fonction duquel les techniciens prévoient les futurs emplacements des sous-titres sur le film. Le (premier mais largement décisif) repérage n'était pas chose facile, à plus forte raison qu'à défaut de moyens, le sous-titreur avait droit à un nombre très limité de visionnements du film, souvent un seul :

(Il) a vu le film en projection une seule fois, rarement deux ; même s'il possède une mémoire visuelle extraordinaire, il ne peut avoir retenu *tous* les détails de l'action ni discerner leur incidence sur le dialogue. Or, le sous-titrage est avant tout une affaire de *détails*¹.

Pour se souvenir avec précision de détails importants, entre autres le rythme des dialogues, les changements de plans, avaient été alors adoptées de différentes méthodes, rudimentaires, telles que l'usage des lampes de poche pour marquer les changements de plans, des symboles écrits, etc².

De cette manière, on produisait ainsi des sous-titres dont le rythme était dans une grande mesure imposé par le sous-titreur, au lieu de considérer le rythme du film original comme le seul guide du découpage des sous-titres. Il n'était pas donc rare de lire des sous-titres qui ne respectaient pas la règle de synchronisation.

Selon J.-F. Cornu³, cette situation a commencé à s'améliorer vers 1956-1957 où des sous-titreur demandaient aux laboratoires de sous-titrage pour que ceux-ci déterminent l'emplacement des sous-titres avant l'étape de la traduction. D'où

l'auteur qui souligne.

¹Simon Laks, *Le sous-titrage de films : sa technique, son esthétique*, Paris, Propriété de l'auteur, 1957, p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

²Plus de détails, consultez Jean-François Cornu, 2008, "Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours", pp. 9-16 dans Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 11.

³*Idem*, p. 12.

l'opération du repérage.

Face à des praticiens qui ignoraient ou négligeaient cette opération indispensable qui n'était pas encore complètement généralisée à l'époque, Simon Laks ne tardait pas à tirer la sonnette d'alarme :

Certains littérateurs-adaptateurs n'attachent pas assez d'importance au repérage en tant que stade préparatoire de leur propre tâche, considérant celui-ci comme une sorte de 'préjugé'. C'est un tort, [...] une adaptation en sous-titres *ne doit jamais précéder* le repérage du dialogue, *mais toujours lui succéder*¹.

L'importance du repérage, garant du synchronisme des sous-titres et des répliques qu'ils accompagnent, n'échappe aujourd'hui à l'attention d'aucun sous-titreur. Avant de procéder à la traduction, celui-ci reçoit normalement du laboratoire s'occupant du repérage, l'ensemble des dossiers nécessaires y compris la liste imprimée des dialogues originaux et le nombre maximum de caractères par sous-titre, un fichier informatique réunissant toutes les données du repérage, dans lequel le sous-titreur peut insérer le texte de sous-titres, ainsi qu'une cassette vidéo permettant au sous-titreur de visionner autant de fois qu'il le désire le film dans son intégralité ou de réécouter un segment de dialogues plus délicat qu'un autre.

En fait, au fil du développement des logiciels de sous-titrage, de plus en plus nombreux sont des sous-titreur qui effectuent eux-mêmes le repérage. Cela alourdit leur travail, mais contribue dans un premier temps, à la fiabilité des sous-titres vis-à-vis des dialogues initiaux.

Le repérage, dictant les contraintes d'espace et de temps que tout sous-titreur devrait respecter, contribue en premier lieu à réaliser des sous-titres qui, d'un côté, favorisent la perception et la compréhension d'un film par les spectateurs, et de l'autre, demeurent aussi discrets que possible en vue de minimiser le préjudice que leur présence porte inévitablement à l'image, chère au cinéma.

¹Simon Laks, *Le sous-titrage de films : sa technique, son esthétique*, Paris, Propriété de l'auteur, 1957, p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

3.1.2 La simulation

La simulation, la troisième phase de l'opération du sous-titrage, s'avère bien nécessaire. Elle consiste, lors du visionnage du film sous-titré (provisoire) avant sa projection publique, à vérifier si aucune incongruité (sens, aspect graphique, emplacement dans l'image, etc.) n'est introduite aux sous-titres que le sous-titreur vient de fabriquer. Le cas échéant, le technicien et le sous-titreur peuvent effectuer des modifications sur les sous-titres.

Or, l'opération de simulation n'était pas toujours faisable au début du sous-titrage. Comme nous venons de signaler, faute de moyens, le sous-titreur n'avait droit qu'à un nombre très limité de visionnages du film, souvent un seul et rarement deux. Lorsqu'il pouvait enfin voir le film sous-titré, c'était avec le public. Il était alors trop tard pour rectifier d'éventuelles fautes d'orthographe malencontreusement négligées, telle erreur de repérage ou pire, tel contresens préjudiciable à la perception et à la compréhension par le spectateur.

À partir du milieu des années 1980, la situation s'est améliorée grâce à la révolution de l'informatique. Désormais, le sous-titreur dispose pour son travail d'une cassette vidéo (généralement au format VHS ; eu égard à la facilité qu'il présente pour le piratage, le support numérique en DVD n'est encore que timidement utilisé). Il peut ainsi visionner autant de fois qu'il le désire le film dans son intégralité, écouter tel dialogue plus délicat qu'un autre, et vérifier si les sous-titres qu'il produit sont en bonne adéquation à l'ensemble du film.

Bon nombre sont ceux qui n'attachent pas beaucoup d'importance à la simulation. C'est un tort. Les fautes flagrantes d'orthographe dans les sous-titres en chinois en sont la preuve. L'étape de la simulation constitue, comme le dit J.-F. Cornu, "un perfectionnement essentiel [...] il (le sous-titreur) peut maîtriser son travail de bout en bout et en assumer pleinement les qualités comme les défauts"¹.

¹Jean-François Cornu, 2008, "Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours", pp. 9-16 dans Jean-Marc Lavour et Adriana Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 13.

3.1.3 Les différents procédés techniques d'incrustation

La dernière étape, non moins importante, consiste à intégrer les sous-titres à l'image qui n'a pas été prévue pour ça. La qualité de l'impression influe directement sur la lisibilité des éléments textuels dont dépend dans une large mesure leur compréhension par le spectateur. De différents procédés sont ainsi expérimentés.

Le premier procédé¹, dit "le sous-titrage par *contretypage*" ou "le sous-titrage optique" consiste à superposer, par contact photographique, les images successives de chacun des sous-titres avec celles du film ou, plus précisément, avec les photogrammes individuels composant l'ensemble d'un film. Bien qu'il soit encore employé aujourd'hui, il faut avouer que la lisibilité des sous-titres surimpressionnés sur l'image à l'aide de ce procédé n'est pas toujours satisfaisante.

D'autres solutions ont été expérimentées. On s'est inspiré des techniques de l'imprimerie. Les sous-titres étaient composés comme les textes d'un journal ou d'un livre, sous la forme de suites de caractères et de signes de ponctuation en zinc, puis appliqués sur la pellicule. Pour ce faire, on a expérimenté une variété de procédés dont un s'avérait bien efficace. On faisait passer le film dans une couche de paraffine, laquelle était expulsée à l'endroit de la frappe de chacun des sous-titres ; après un bref séjour dans des bains d'acide, la couche d'émulsion photographique, n'étant plus protégée par la paraffine, était rongée à l'emplacement des caractères du sous-titre et voilà des sous-titres dont la lisibilité est améliorée, sans être parfaite. Le sous-titrage chimique a cohabité avec le sous-titrage optique jusqu'à la fin des années 1980².

À partir du milieu des années 1980, le développement de l'informatique donne naissance à un nouveau type de sous-titrage : le sous-titrage électronique. Il s'applique surtout à la télévision grâce à la haute lisibilité des sous-titres que produit ce procédé. Il aboutit de meilleurs résultats par rapport aux sous-titrages optique ou chimique.

¹Jean-François Cornu, 2008, "Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours", pp. 9-16 dans Jean-Marc Lavour et Adriana Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 10.

²*Idem.*

En même temps, une nouvelle méthode d'impression est mise en œuvre par des techniciens belges et français, en vue d'améliorer davantage la lisibilité des sous-titres. On utilise le rayon laser destiné à graver les sous-titres sur la pellicule, ce qui permet d'affiner les contours des caractères, de les rendre plus lisibles sur fond blanc ou très clair et d'en diminuer la luminosité que le sous-titrage chimique n'avait pas pu réduire. Selon J.-F. Cornu¹, le public a pu découvrir, en 1988, les premiers films sous-titrés au laser sans pourtant s'en rendre compte.

Les perfectionnements incessants des procédés techniques pour incruster les sous-titres dans la pellicule film accroissant le confort de leur lisibilité et leur discrétion favorisent largement leur perception et leur compréhension par le public qui arrive à accéder au film grâce aux sous-titres écrits en leur langue maternelle, réalisés à travers l'étape fondamentale de la traduction.

3.1.4 La traduction

Si le repérage, la simulation et l'incrustation dépendent plus des efforts des techniciens, l'étape de la traduction concerne directement le travail du sous-titreur. Et c'est cette étape qui fait l'objet de notre étude. Ici, lorsque nous parlons de l'opération du sous-titrage, c'est cette phase dont il s'agit.

Alors qu'est-ce que c'est exactement cette opération ? Quels sont les éléments qui feraient l'objet du sous-titrage? Pour y répondre, on se permettrait d'emprunter la définition assez complète que propose Jorge Díaz Cintas :

Le sous-titrage peut être défini comme une pratique de traduction qui consiste à présenter, en général sur la partie inférieure de l'écran, mais pas toujours (au Japon, les sous-titres sont disposés verticalement sur le côté droit de l'écran) un texte écrit qui s'attache à restituer :

1. le dialogue original des locuteurs, qu'ils soient ou non à l'écran ;
2. les éléments discursifs qui apparaissent à l'image (les lettres, les insertions, les graffiti, les pancartes, les écrans d'ordinateurs et tout ce qui est du même ordre) ;
3. d'autres éléments discursifs qui font partie de la bande son, comme les

¹Jean-François Cornu, 2008, "Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours", pp. 9-16 dans Jean-Marc Lavour et Adriana Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 13.

chansons, les voix émanant de postes de télévision, de radios ou d'ordinateur etc.¹

À travers cette définition qui ne manque pas de précision, on voit que les dialogues originaux, bien que fondamentaux, ne sont pas les seuls éléments qu'il s'agit de sous-titrer, et que tous les éléments discursifs transmis par les deux canaux visuel et auditif feraient l'objet du sous-titrage. Cela se rejoint au modèle typologique conçu par Dirk Delabastita qui met en rapport les diverses transformations qu'un film (ou un programme de télévision) original peut subir, dont le sous-titrage². Il nous semble nécessaire de le détailler pour que soit mieux dégagée la nature de cette opération, traduisant des textes audiovisuels émaillés de spécificités techniques et sémiotiques.

Inspiré du modèle tripartite (compétence-norme-performance) élaboré par Gideon Toury³, D. Delabastita a construit une typologie fondée sur le fait que le film et la télévision transmettent le message en général à travers deux canaux matériels : le canal visuel et le canal acoustique, et plusieurs codes ou systèmes sémiotiques. Ces derniers peuvent être subdivisés en deux groupes : les codes verbaux (linguistiques, paralinguistiques) et les codes non-verbaux (vestimentaires, de maquillage, de politesse, cinématographiques, iconographiques, etc.).

Il est à préciser que les notions de canal et de code ne se recoupent pas, le premier concernant la transmission matérielle du texte, et le deuxième portant sur les structures et les règles génératrices du message. La distinction entre les deux canaux sert de base à cette typologie, puisqu'ils assurent la transmission du verbal qui, de ce point de vue, décidera dans une large mesure la marge de manœuvre des traducteurs. Elle sera jointe par la distinction entre signes verbaux et signes non-verbaux pour

¹Jorge Díaz Cintas, 2008, "Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique", pp. 27-41 dans J.-M. Lavaur et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 27.

²Voir Dirk Delabastita, "Translation and Mass communication : film and TV translation as evidence of cultural dynamics", dans *Babel* 35 (4), 1989, pp. 193-218 et José Lambert et Dirk Delabastita, 1996, "La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels", pp. 33-58 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.

³Voir Gideon Toury, *In search of a theory of translation*, Tel-Aviv, The porter institute for poetics and semiotics, 1980 et *Descriptive translation studies-and beyond*, Amsterdam, Benjamins translation library, 1995.

former les quatre catégories de combinaisons suivantes¹ :

- a. transmission visuelle + signes verbaux (par ex. le générique, des lettres, des pancartes)
- b. transmission visuelle + signes non-verbaux
- c. transmission acoustique + signes verbaux (par ex. les dialogues)
- d. transmission acoustique + signes non-verbaux (par ex. la musique d'accompagnement, le bruitage)

Tous ces signes peuvent être soumis à cinq types de transformation, empruntés à la rhétorique ancienne² :

- A. *repetitio* : le signe est reproduit sans aucune modification formelle
- B. *adiectio* ou reproduction accompagnée par des ajouts ou des amplifications
- C. *detractio* : la reproduction est incomplète, il y a réduction
- D. *transmutatio* : les composants sont reproduits mais dans un ordre textuel différent
- E. *substitutio* : le signe est remplacé par un autre signe plus ou moins équivalent, appartenant à un code différent

Voici la typologie qui résulte de la combinaison des deux axes³ :

transmission (canal)	Type de signe (code)	<i>repetitio</i>	<i>adiectio</i>	<i>detractio</i>	<i>transmutatio</i>	<i>substitutio</i>
Visuel	verbal	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>io</i>	<i>o</i>
	non-verbal					
Acoustique	verbal					
	non-verbal					

Figure 1 : relations potentielles entre un film de départ et un film d'arrivée

¹Dirk Delabastita, "Translation and Mass communication : film and TV translation as evidence of cultural dynamics", pp. 193-218 dans *Babel*, 1989, 35 (4), p. 199.

²José Lambert et Dirk Delabastita, 1996, "La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels", pp. 33-58 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 39.

³Dirk Delabastita, *op. cit.*, p. 199.

Suivant la logique de ce tableau, le sous-titrage pourrait être décrit comme suit :

signes verbaux visuels x *adiectio*=sous-titrage : *repetitio* de signes qui composent le film original, sauf *adiectio* de nouveaux signes visuels verbaux.

Cette conception semble pourtant quelque peu simpliste, si l'on tient compte de ce fait que les sous-titres, souvent compris dans le cadre de l'image originale, au lieu de se placer en dehors, la mutilent, partiellement, mais pas moins que le doublage le fait sur la bande-son, surtout lorsqu'ils deviennent encombrants. De ce point de vue, il semble par voie de conséquence plus approprié de décrire le sous-titrage comme un procédé de *substitutio* partielle de signes visuels et non-verbaux par des signes visuels verbaux, associé à la *repetitio* des signes constitutifs de l'original.

Ce modèle typologique, figuratif, montre non seulement l'interdépendance de différentes composantes liées à l'opération du sous-titrage, dont l'objet ne concerne pas simplement les dialogues, mais tous les signes verbaux¹ que Jorge Díaz Cintas avait numérotés dans sa définition, ainsi qu'à d'autres transformations qui mènent de la version originale au produit fini², mais aussi l'ensemble des éléments interactifs catégorisés en groupes de signes qui, délimités dans le cadre de l'image, constitue un tout, un texte multimodal, et qu'un sous-titreur fidèle se doit de prendre au sérieux pour comprendre le langage cinématographique et pour enfin se faire comprendre par le spectateur chinois qui ignore plus ou moins la langue française.

Quant au statut du sous-titrage en tant qu'une opération traduisante, on en parlera dans le chapitre suivant (voir 4.1).

3.2 Le concurrent sérieux : le doublage

En ce qui concerne la traduction audiovisuelle, il est aujourd'hui universellement

¹De par la pratique et compte tenu de l'accent que l'on met ici, on utilisera "les dialogues" pour désigner l'ensemble des codes verbaux au film. On va préciser s'il est nécessaire.

²Voir Dirk Delabastita, "Translation and Mass communication : film and TV translation as evidence of cultural dynamics", dans *Babel* 35 (4), 1989, p. 200 et José Lambert et Dirk Delabastita, 1996, "La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels", pp. 33-58 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, pp. 40-41.

reconnu que le sous-titrage et le doublage sont les deux modes les plus répandus. Ils forment une sorte d'opposition binaire et le doublage est le seul concurrent sérieux du sous-titrage, comme le dit Georges Sadoul : “[...] le doublage et le sous-titrage, s'ils ont chacun leurs inconvénients, n'ont pas encore de concurrents sérieux.”¹

Depuis les années 1930 où ces deux formules dominantes sont entrées en vigueur et pour ainsi dire en concurrence, elles ont suscité de multiples débats autour de leurs avantages et de leurs inconvénients.

En effet, tout au début de la pratique du sous-titrage à la fin de 1929, Marcel Carné la rejeta et prédit sa disparition imminente :

Il n'est, du reste, pas une personne qui n'ait compris que ce système n'est qu'un pis-aller qui ne saurait subsister longtemps encore. Outre que cela est fort désagréable, il est matériellement impossible à un spectateur de suivre à la fois le jeu parlé des acteurs et de lire les sous-titres inscrits dans le bas de l'image².

Aujourd'hui, on sait bien que M. Carné avait tort. Non seulement l'usage des textes inscrits au bas de l'image n'a-t-il pas disparu, mais il se généralise vite à partir de 1930 et devient l'un des deux principaux procédés en vue de faire surmonter la barrière des langues lors de l'exploitation internationale des produits audiovisuels.

Malgré tout, Carné a raison d'avoir signalé l'un des inconvénients majeurs du sous-titrage qui met au point deux messages dans deux langues différentes et sous deux formes différentes (oral et écrit). Le spectateur aurait du mal de suivre la succession des images tout en s'occupant de lire les sous-titres en bas de l'image. De plus, comme on parle généralement plus vite que l'on ne peut lire, on risquerait d'être débordé par le déroulement des sous-titres synchrones avec les dialogues originaux. D'ailleurs, tous les spectateurs ne savent pas lire aussi vite qu'un étudiant, un professeur, un amateur de lecture ou un cinéphile bien averti. L'obligation de passer sans cesse des images à l'écrit les fatigue et les perturbe. G. Sadoul évoque certains des spectateurs frustrés par la présence des sous-titres au film :

Je n'aime pas les films sous-titrés parce que j'ai besoin d'un certain temps pour

¹Georges Sadoul, “La traduction des films : sous-titrage ou doublage?”, pp. 88-93 dans *Les Lettres françaises* n° 1072, 1965, p. 93.

²Marcel Carné, “De l'internationalité du parlant”, cité par Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage (Histoire et esthétique)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 228.

les lire. Si le dialogue est important et abondant, il me faut alors choisir. Ou regarder les images et perdre le sens de l'action. Ou comprendre le dialogue et perdre de vue les acteurs¹.

Et c'est sans évoquer ceux qui, ne savant pas lire, seraient totalement exclus des films sous-titrés.

L'autre inconvénient du sous-titrage réside dans le fait que les sous-titres, par leur présence sur l'écran, portent préjudice à l'intégralité de l'image. G. Sadoul regrette lui aussi cet inconvénient esthétique du sous-titrage :

[...] nous sommes hélas résignés à voir ces inscriptions troubler de belles images en noir ou en couleurs, et se superposer parfois sur la bouche et même le nez des acteurs. Dans certains pays, où l'on doit traduire un film en plusieurs langues, les sous-titres sont projetés hors de l'écran².

En vue de protéger l'intégralité de l'image filmique, certains procédés modernes de sous-titrage ont cherché à pallier ce défaut en inscrivant le sous-titre sous l'écran. Dans ce cas-là, l'œil du spectateur doit parcourir une longue distance jusqu'au plus bas de l'écran pour lire le sous-titre. Cela compliquerait davantage la lecture simultanée de l'image d'un côté et du sous-titre de l'autre. Des études sur le mouvement des yeux pendant la lecture des sous-titres recommandent de placer la dernière ligne du sous-titre à au moins 1/12 de la hauteur totale de l'écran au-dessus du bas de l'écran³.

S'il est inévitable que le sous-titrage mutile quelque peu l'image, le doublage, quant à lui, mutile la bande-son en la faisant disparaître entièrement pour la remplacer par une nouvelle. Si l'on suit le modèle typologique élaboré par D. Delabastita (voir 3.1.4), le doublage pourrait être défini comme suit⁴ : *repetitio* des signes qui composent l'original, sauf de ses signes acoustiques et verbaux qui subissent une

¹George Sadoul, "La traduction des films : sous-titrage ou doublage?", pp. 88-93 dans *Les Lettres françaises* n° 1072, 1965, p. 89.

²*Idem.*

³Pilar Orero, 2008, "Le format des sous-titres : les mille et une possibilités", pp. 55-67 dans Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 63.

⁴José Lambert et Dirk Delabastita, 1996, "La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels", pp. 33-58 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 40.

substitution. C'est exactement cette *substitution* de la bande-son, plus précisément des dialogues originaux, qui est vivement condamnée par bon nombre de critiques et cinéastes.

Dans son ouvrage *Le langage cinématographique*, Marcel Martin qualifie sans détour le doublage de "monstruosité artistique" :

[...] la vocation réaliste de la parole est conditionnée par le fait qu'elle est un élément d'identification des personnes au même titre que le costume, la couleur de la peau ou le comportement général et aussi un élément d'exotisme d'ailleurs ; il y a donc une adéquation nécessaire entre ce que dit un personnage et comment il le dit-et sa situation sociale et historique. Car la parole est sens mais aussi tonalité humaine et c'est pour cette raison que le doublage est une monstruosité artistique¹.

Au détriment de l'art, le doublage fait greffer une voix visiblement incompatible sur le corps original des comédiens étrangers, une bonne partie de leur identité étant anéantie pour céder à une autre. Il semble que les acteurs sur l'écran aient une double "identité" ou personnalité, ce qui est contre la nature humaine, comme Jean Renoir le disait en 1945 :

Je considère le doublage comme une monstruosité, comme une espèce de défi aux lois humaines et divines. Comment peut-on admettre qu'un homme qui a une seule âme et un seul corps s'adjoigne la voix d'un autre homme, possesseur également d'une âme et d'un corps tout à fait différents ? C'est un défi sacrilège à la personnalité humaine. Je suis persuadé qu'aux grandes époques de la foi religieuse on aurait brûlé vifs les gens qui ont inventé une pareille idiotie².

Le doublage est ainsi considéré comme l'hérésie, comme un pure sacrilège. Jacques Becker allait encore plus loin et déclarait :

On s'est aperçu que le film parlant n'était pas venu au monde seul : un inquiétant jumeau retardataire, une sorte de monstre était née en même temps.

J'ai nommé le film doublé.

Grâce à l'initiative criminelle de quelques commerçants, les acteurs américains se sont mis à parler français par la bouche d'acteurs français hâtivement engagés par les entrepreneurs de doublage avides de conquérir le nouveau marché qui s'offrait. Or le fait de doubler un film est un acte 'contre nature', un 'attentat à la

¹Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 201.

²Jean Renoir, cité par Sonodisc, recité par Charles Soh Tatcha, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1997, pp. 8-9.

pudeur'. Qu'en résulte-t-il? Un monstre. Il faut tuer le monstre, il est encore jeune, il est né en 1931. Il n'a donc que quatorze ans, il est impubère. Tuons-le avant qu'il ne se reproduise¹.

La réalité est que le monstre n'a pas été tué. Bien au contraire, les polémiques véhémentes contre lui s'apaisèrent peu à peu et le doublage est entré dans les mœurs de nombreux pays regroupant entre autres la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie etc. Tandis que d'autres pays optent le plus souvent pour le sous-titrage. On en relève notamment les pays scandinaves, les Pays-Bas, le Portugal, la Grèce, la Belgique, le Luxembourg.

Cela ne signifie guère que les pays à doublage excluent totalement le sous-titrage et vice versa. On tend à les mêler à de divers degrés, avec d'autres méthodes de traduction audiovisuelle. D'ailleurs, il n'existe, selon l'expression de Yves Gambier², aucune "internationale" de l'un ou l'autre procédé. Chaque pays répond à des habitudes spécifiques. Mais il y a le plus souvent un procédé qui prédomine dans tel pays et à telle période. Et une réelle coexistence des deux modes (dominants) est rare (par ex. en Corée du Sud)³.

Le choix dominant de tel ou tel procédé est le résultat de plusieurs facteurs. Il n'est pas aléatoire. À l'avènement du parlant, poussé par la crainte de perdre son marché français, Hollywood a essayé, pour le reconquérir, de diverses stratégies (sous-titrage, adaptations, films en versions multiples etc.) et a enfin opté pour le doublage en tant que stratégie idéale. Pour ce choix, Martine Danan en donne deux raisons principales :

[...] d'une part, ses chances d'acceptation par la culture cible, liées à la réception générale des valeurs étrangères par cette culture (de caractère ouvertement nationaliste en France) et de l'autre, son coût pour les producteurs américains (ou plus précisément le rapport investissement initial/profits espérés). C'est parce que le doublage répondait le mieux à ce double principe qu'il s'imposa finalement comme norme du transfert linguistique des films américains en

¹Jacques Becker, *Son et image*, cité par Charles Soh Tatcha, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1997, p. 9.

²Yves Gambier, 1996, "La traduction audiovisuelle : un genre nouveau?", pp. 7-12 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 9.

³José Lambert et Dirk Delabastita, 1996, "La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels", pp. 33-58 dans Yves Gambier, *op. cit.*, p. 50.

France¹.

À partir de ces deux principes qui ont conduit Hollywood à trouver la meilleure solution pour exporter ses films dans le marché français, on comprendrait mieux la France en tant qu'un pays à doublage. Ici, le facteur du coût joue un rôle moins important que l'élément culturel. Pour Hollywood, le but lucratif l'emporte sur tout. Il aurait opté pour le sous-titrage qui, demandant moins de temps, serait beaucoup moins coûteux que le doublage. Or, l'échec du sous-titrage mis au point pour l'exploitation des premiers films américains en France révèle combien les Français, extrêmement patriotes, s'attachent à leur langue, symbole le plus puissant de l'identité française² et dont la suprématie avait été soigneusement cultivée depuis plusieurs siècles par l'État³, et combien ils résistent à la présence des discours en d'autres langues que la leur dans les produits audiovisuels.

Le doublage, dit "traduction camouflée"⁴, favorise à dissimuler les origines étrangères du discours audiovisuel en les remplaçant par la langue du pays d'accueil. Ce faisant, il ménage indirectement les cultures nationales d'accueil dont la langue reste l'illustration et le véhicule⁵. En France, le choix pour le doublage comme le procédé dominant en matière de la traduction dans le secteur audiovisuel satisfait en partie le sentiment patriotique du public français et répond mieux à des principes culturels profondément ancrés dans la tradition du pays.

En Chine, comme nous l'avons élaboré dans le chapitre I (voir 1.2.1), le doublage ne fit son apparition qu'en août 1949 où eut lieu la projection du premier film postsynchronisé par le studio de Changchun : *Un simple soldat*. Il est demeuré, pendant plusieurs décennies, le principal mode de la communication interlinguistique. À l'époque, le recours à ce procédé n'était pas le résultat d'une série

¹Martine Danan, 1996, "À la recherche d'une stratégie internationale : Hollywood et le marché français des années trente", pp. 109-130 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, pp. 109-110.

²*Idem*, pp. 127-128.

³*Ibid.*, p. 114.

⁴José Lambert et Dirk Delabastita, 1996, "La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels", pp. 33-58 dans Yves Gambier, *op. cit.*, p. 48.

⁵Jean Yvane, 1996, "Le doublage filmique : fondements et effets", pp. 133-143 dans Yves Gambier, 1996, *op. cit.*, p. 134.

d'expérimentations qu'avaient effectuées les différentes instances hollywoodiennes engagées dans la production et la distribution de l'audiovisuel sous la poussée des profits, comme en France où le doublage, depuis les années 1930, est entré dans les mœurs. Initié par YUAN Muzi, ancien directeur du studio de Changchun, le doublage répondait au besoin d'endiguer le plus vite possible le flot des films américains considérés comme "pollutions spirituelles" en les remplaçant par des productions d'origine des pays qui partageaient la même idéologie avec la Chine nouvelle, notamment celles de l'Union soviétique, et à celui de permettre au grand nombre de spectateurs dont 80% analphabètes, d'accéder aux films nationaux et étrangers (voir le chapitre I).

Au fil du temps, le premier besoin a perdu de valeur, puisque désormais le cinéma est sous la tutelle de l'État et que l'importation des films étrangers est rigoureusement régie par la censure et le quota réglementé par le Bureau du cinéma, rattaché aujourd'hui à l'Administration d'État de la Presse, de la Publication, du Radio, du Cinéma, et de la Télévision (SAPPRFT). Dans ce cadre, l'exotisme serait plus un attrait qu'une menace. Quant au deuxième besoin, le profil du public chinois, jusqu'à ce jour, a beaucoup évolué. Selon les données publiées par le Bureau national des statistiques de la République populaire de Chine, le taux d'analphabétisme du pays était de 6,72 % en 2000, et de 4,08% en 2010 (le plus récent). Le mouvement contre l'illettrisme à l'échelon national et la généralisation progressive de l'éducation¹ ne feront que diminuer ce chiffre.

Avec la mondialisation et l'intensification des échanges internationaux, de plus en plus nombreux sont ceux qui apprennent des langues étrangères. L'innovation technologique dans les circuits de communication, notamment depuis les années 1990, offre des opportunités en multipliant les modalités d'accès aux produits audiovisuels.

Les changements du profil du public chinois conduisent désormais les choix du mode de traduction audiovisuelle qui tendent de plus en plus au recours du

¹Selon les rapports publiés sur le site officiel du Bureau national des statistiques de la République populaire de Chine, en 2000, l'éducation gratuite et obligatoire (neuf ans : de l'école au collège) se généralise à l'échelle nationale. Le taux des adultes illettrés a baissé à 9.1% et le taux des adultes analphabètes dont l'âge varie entre 20 et 45 ans a baissé à moins de 4%. Au 21^e siècle, on ne fera que renforcer cette politique éducative en vue de réduire davantage le taux d'analphabétisme au niveau national.

sous-titrage. Les films doublés sont souvent qualifiés de “vieux films”, un nombre croissant de films sous-titrés aux cinémas, la régression des studios qui pratiquaient l’activité du doublage, l’extrême dynamisme des fansubs sur Internet, etc., autant de signes témoignent que l’ère du doublage est sans doute révolue.

En effet, en Chine, les sous-titres en bas de l’écran sont plutôt un choix quotidien, ce qui est principalement dû à la nature complexe de la langue chinoise. Bien que le mandarin ou le pékinois soit généralement utilisé dans le domaine audiovisuel, il n’est toutefois pas toujours compréhensible sous forme orale. En raison des quatre tons inhérents au chinois dont les innombrables combinaisons forment une énorme variété de sens très délicats, la seule prononciation sans l’écriture correspondante risquerait de prêter à confusion. On voit donc souvent des films ou programmes nationaux accompagnés de sous-titres en chinois. Même les films étrangers doublés en chinois ont le plus souvent des sous-titres en chinois avec eux. Ces sous-titres “intralinguistiques”, différents de ceux destinés aux personnes sourdes ou malentendantes, transcrivent fidèlement, à savoir sans ajout ni réduction, ce qui est dit à l’écran en vue d’éclaircir tout ce qui demeure obscur à cause de l’articulation imparfaite.

Dans cette optique, le public chinois serait plus habitué à la lecture des sous-titres, *intralinguistiques* ou *interlinguistiques*, qui, parfois, pourrait se faire machinalement ou inconsciemment, à tel point que l’on tendrait à diriger les yeux vers le bas de l’écran en dépit de l’absence des sous-titres.

Alors que le sous-titrage devient de plus en plus un choix quotidien permettant au public chinois d’accéder à la version originale des films étrangers, le doublage ainsi que d’autres modes de communication interlinguistique ne sont guère pour autant exclus. En effet, Yves Gambier signale la coexistence de divers modes de conversion linguistique dans le domaine audiovisuel en vue de satisfaire les différents besoins des spectateurs dont les profils sont bien variés¹, à l’ère numérique où les circuits d’accès à l’information se multiplient à l’infini. Le rôle du public visé devient

¹Y. Gambier, 1996, “La traduction audiovisuelle : un genre nouveau?”, pp. 7-12 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, pp. 8-10.

de plus en plus important dans les choix du procédé de traduction à l'heure actuelle où l'on tend à effectuer une adaptation progressive des traductions aux attentes des spectateurs et à leurs différents profils¹. On privilégie le doublage lorsque le programme vise un public d'enfants qui ne savent pas encore lire. Le sous-titrage est préférable si les spectateurs souhaitent apprendre une langue (et une culture) étrangère.

D'ailleurs, toutes les décisions qui sont prises au niveau culturel et linguistique relèvent également de l'adaptation aux particularités des spectateurs. Si le programme vise un public d'enfants qui savent lire et dont la vitesse de lecture est encore lente, le procédé de sous-titrage est envisageable, mais le contenu linguistique et culturel des sous-titres devrait être simplifié en vue de faciliter la compréhension de ce jeune public. Si l'on devait sous-titrer un programme projeté sur la chaîne spécialisée de l'histoire, les spectateurs souhaiteraient lire des termes techniques, un certain style ou registre.

À part le public, le choix des modes de transfert linguistique est également fonction de l'émission concernée, de l'heure de programmation². On tend le plus souvent à opter pour le voice-over³ afin de rendre accessible un documentaire importé ou le doublage pour les dessins animés. Un téléfilm étranger qui passe à une heure de grande écoute (prime time) sera sous-titré ou doublé d'après le mode dominant auquel les téléspectateurs sont habitués.

Or, comme nous l'avons précisé ci-dessus, bien que l'on mélange plus ou moins les modes de traduction audiovisuelle à divers degrés, il arrive le plus souvent qu'une méthode prédomine. La différenciation est presque toujours accompagnée de l'homogénéisation⁴, autant que le goût individuel est dans le cadre général du critère

¹Jean Marc Lavour et Adriana Serban, 2008, "Le sous-titrage des films : approches pluridisciplinaires", pp. 5-7 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 6.

²Y. Gambier, 1996, "La traduction audiovisuelle : un genre nouveau?", pp. 7-12 dans Yves Gambier, *op. cit.*, p. 10.

³Le voice-over peut être considéré comme une traduction orale, sans viser à une correspondance exacte entre son et image, la bande sonore de l'original restant faiblement audible. Voir José Lambert et Dirk Delabastita, 1996, "La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels", pp. 33-58 dans Yves Gambier, *op. cit.*, p. 41.

⁴Yves Gambier, "Screen Transadaptation : Perception and Reception", pp. 171-189 dans *The Translator* n° 2, 2003, p. 182.

national¹. À mesure que le sous-titrage devient de plus en plus un mode principal pour le transfert linguistique dans le secteur audiovisuel en Chine, il sera impossible de contourner le phénomène des fansubs qui contribuent largement cette tendance.

3.3 Les fansubs

Le développement d'Internet fait naître le phénomène des fansubs dans les années 1980. Le fansubbing peut être considéré comme une activité de traduction qui consiste à sous-titrer des produits audiovisuels (principalement des films ou des séries télévisées) étrangers par les fans. Au fil du temps, cette activité prend de l'envergure et donne naissance à de multiples groupes, dits "les fansubs".

L'origine de cette activité réside dans l'envie de voir les dessins animés japonais. Pour ce faire, les fans étaient confrontés à deux problèmes principaux : d'un côté, l'obstacle linguistique et de l'autre côté, la faible distribution de ces mangas en Chine. L'alternative fut de les sous-titrer par eux-mêmes. Après le sous-titrage, les dessins animés sous-titrés étaient partagés sur Internet pour que toute personne intéressée puisse les consulter gratuitement.

Très vite, le domaine de l'activité s'est étendu aux séries télévisées et aux films, notamment en anglais, puis aussi en d'autres langues y compris le français. Ce sont généralement des séries télévisées ou films étrangers les plus récents dont une bonne partie, pour telle ou telle raison, ne peuvent pas être distribués en Chine. Par exemple, les films français tels que *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Intouchables*, *La famille Bélier*, *Supercondriaque*, etc. n'ont pu rencontrer le public chinois que sur Internet avec leur version sous-titrée en chinois réalisée par des fansubs. Ou bien ceux qui, à cause des formalités complexes d'importation, devraient attendre du temps (souvent long) pour aller à la rencontre du public chinois. Par exemple, la première saison de *Desperate Housewives*, série télévisée américaine très populaire, n'a pu être diffusée en version

¹José Lambert et Dirk Delabastita, 1996, "La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels", pp. 33-58 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 50.

doublée à la télévision en Chine qu'en décembre 2005 (CCTV 8), alors qu'elle était déjà accessible sur Internet un an plus tôt grâce à Yidianyuan (Jardin d'Éden), l'un des plus célèbres fansubs du pays, qui fut le premier à sous-titrer cette série en chinois pour la mettre en ligne¹. En effet, le fansubbing permet aux fans chinois des séries télévisées américaines de les voir presque au même rythme que les fans américains. Généralement il y a environ dix heures d'écart entre la projection de chaque épisode dans le pays d'origine et son visionnage sur Internet en version sous-titrée en chinois. L'écart pourrait se réduire à une ou deux heures si l'on n'avait pas besoin de sous-titres en chinois².

Les fansubs se sont multipliés en Chine par la suite. À l'heure actuelle, plusieurs centaines sont en activité et leur nombre ne cesse de s'accroître³. On pourrait en relever entre autres YDY (Yidianyuan), Youyouniao (l'un des plus anciens), YYeTs (surtout connu pour les sous-titres bilingues), TLF, Shengchengjiayuan, Fengxuedongman, 1000fr (Fengruan), Ragbear, etc.

À mesure que de multiples fansubs se développent, leur activité se systématisent. En général, le fansubbing est divisé en plusieurs étapes :

1. L'acquisition de la vidéo source (TVRip, DVDRip, VHSRip ou Raw) : le membre du fansub à l'étranger l'acquiert à la TV à l'aide des logiciels de transmission P2P (Peer to Peer) tels que Winny, Bittorrent, ou sur DVD à l'appui des logiciels comme AutoGordianKnot ou DVD Shrink, et puis la transmet sur FTP (File Transfer Protocol) pour que d'autres membres puissent la télécharger ;

2. La traduction : après le téléchargement, commence le travail de la traduction. Parfois, on partage le travail ;

3. La vérification de la version traduite ;

4. Le repérage (*time-code*) : on détermine la longueur et la durée d'apparition de chaque sous-titre. Pour ce faire, on utilise des logiciels tels que Sub Station Alpha (SSA), Srt Sub Master, Aegisub, Sabbu, JacoSub, PopSub, etc. ;

¹包晓峰. 影视翻译的网络化存在一字幕组现象剖析. 电影文学, 2009 (4), p. 135.

²李闯. 电视的前途就是要嫁给网络吗? —美剧在中国的 P2P 传播现象探析. 传媒, 2007 (3), p. 70. En Chine, on appelle la version originale d'une série télévisée étrangère "la viande crue" et celle avec les sous-titres chinois "la viande cuite".

³Faute de recensement, on ne peut qu'en déduire le nombre à partir de la liste des principaux fansubs sur Internet.

5. L'ajout des effets spéciaux aux sous-titres ;
6. L'incrustation des sous-titres ainsi que leurs effets spéciaux dans l'original ;
7. La compression de la version sous-titrée en formats qui la rendent accessible en ligne : pour ce faire, on utilise souvent des logiciels tels que RMVB, MPEG4, DivX ou Xvid, AVI, MKV, MP4, etc. ;
8. La vérification du fichier compressé ;
9. La distribution : on diffuse la version sous-titrée par des logiciels de transmission P2P ou par FTP afin que les autres puissent la consulter.

Il est à signaler que toutes les étapes susmentionnées ne sont pas obligatoires. Par exemple, on saute parfois l'étape 5. La phase de l'incrustation omise (étape 6), la vidéo originale et les sous-titres mis en fichier en format srt ou ssa pourraient rester séparés, de sorte que les fans aient plus de choix dans le visionnage de la vidéo avec ou sans sous-titres. En effet, grâce aux perfectionnements des lecteurs vidéo tels que Visio-audio QQ (QQ 影音), Visio-audio Baofeng (暴风影音), etc., les usagers peuvent choisir ce qui leur plaît quant aux sous-titres : ceux-ci peuvent être dissimulés, avancés ou retardés. D'ailleurs, cliquant sur "sous-titres en ligne", l'utilisateur aurait plusieurs options pour les formes des sous-titres : en chinois simplifié, en chinois traditionnel ou bilingue (la langue originale avec le chinois simplifié ou avec le chinois traditionnel).

Les membres des fansubs se regroupent par communautés d'intérêts et le subbing¹ s'effectue "par les fans et pour les fans"². Les sous-titres sont réalisés bénévolement par des aficionados des programmes audiovisuels. Étant donné que les fans travaillent sans être payés par personne, ils sont, si l'on rejoint David Orrego-Carmona dans son article³, "non professionnels" ou amateurs, par opposition aux professionnels qui sont employés par des studios, des chaînes télévisées ou des

¹Certains fans préfèrent le terme *subbing* à *sous-titrage* pour souligner la spécificité de leur activité. Voir Jorge Díaz Cintas, 2008, "Pour une classification des sous-titres à l'époque numérique", pp. 27-41 dans Jean-Marc Lavour et Adriana Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 40.

²Jorge Díaz Cintas, *op. cit.*

³David Orrego-Carmona, "A reception study on non-professional subtitling : do audiences notice any difference?", pp. 163-181 dans *Across Languages and Cultures*, 2016, 17 (2), p. 165.

sociétés privées qui pratiquent l'activité de la traduction audiovisuelle.

Les fansubs restent donc en marge des impératifs du marché. L'audience visée est plus homogène et a des attentes plus spécifiques. Le subbing est beaucoup moins soumis aux contraintes socioculturelles, alors que le sous-titrage des films ou séries télévisées étrangers destinés à être projetés au cinéma ou à la télévision tend à subir la neutralisation, voire la suppression des expressions vulgaires ou érotiques. De ce point de vue, le subbing est, pour ainsi dire, plus fidèle au style de l'original. Il satisfait de cette manière les besoins de ceux qui voudraient visionner la version complète sans omission. Une bonne partie de l'audience des salles ou des chaînes télévisées est ainsi amputée¹.

Les programmes audiovisuels sous-titrés destinés à être consultés sur Internet qui permettrait aux personnes intéressées de faire ce qu'ils veulent avec le visionnage (revoir une séquence, accélérer une scène ennuyeuse, pause, etc.), le subbing bénéficie donc d'une plus grande liberté vis-à-vis des contraintes techniques, surtout celles de temps, dictées par la nature du médium. Il arrive que l'on utilise des sous-titres cumulatifs² qui dépassent deux lignes. On incorpore des explications dans les sous-titres ou des notes métalinguistiques au-dessus de l'écran en vue de faciliter la compréhension en apportant des éclaircissements sur telle ou telle spécificité culturelle préservée par l'adoption de la stratégie de dépaysement à l'intention d'une audience spécifique, avide de l'exotisme et des cultures étrangères³. D'ailleurs, par des recherches empiriques (questionnaires, tests sur les mouvements des yeux), Caffrey⁴ a déduit que des explications au-dessus de l'écran (à l'instar des surtitres au théâtre ou à l'opéra) qui apparaissent et disparaissent au même rythme que les sous-titres, amènent une meilleure appréhension des idiosyncrasies culturelles, bien qu'elles exigent de la part de l'audience un plus grand effort cognitif.

¹李闯. 电视的前途就是要嫁给网络吗? —美剧在中国的 P2P 传播现象探析. 传媒, 2007 (3), p. 69.

²Jorge Díaz Cintas, 2008, "Pour une classification des sous-titres à l'époque numérique", pp. 27-41 dans Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 40.

³Jorge Díaz Cintas et Pablo Muñoz Sánchez, "Fansubs : Audiovisual Translation in an Amateur Environment", pp. 37-52 dans *The Journal of Specialised Translation*, 2006 (6), p. 46.

⁴C. Caffrey, *Relevant abuse? Investigating the effects of an abusive subtitling procedure on the perception of TV anime using eye tracker and questionnaire*, cité par David Orrego-Carmona, "A reception study on non-professional subtitling : do audiences notice any difference?", pp. 163-181 dans *Across Languages and Cultures*, 2016, 17 (2), p. 167.

Par rapport à ce que l'on pratique habituellement, le fansubbing est donc beaucoup moins formel, plus créatif mais aussi plus individualiste. Parfois, on utilise différentes couleurs pour identifier les locuteurs ou ajoute des effets spéciaux pour embellir les sous-titres. À cet égard, Ferrer Simó a fait une liste plus ou moins exhaustive sur les particularités du fansubbing¹ :

1. Utilisation des variables typographiques dans un même programme.
2. Utilisation des couleurs pour identifier les différents locuteurs.
3. Utilisation des sous-titres de plus de deux lignes (jusqu'à quatre lignes).
4. Utilisation des notes au-dessus de l'écran.
5. Utilisation des exégèses dans les sous-titres.
6. La position des sous-titres varie sur l'écran.
7. Sous-titrer les chansons de prologue et d'épilogue à la façon karaoké.
8. Ajout des informations sur les fansubbers.
9. Sous-titrer le prologue et l'épilogue du programme. [Ma traduction]

À quel point les conventions régissant le subbing sont-elles applicables au sous-titrage "professionnel" ? Autrement dit, est-il possible que cette nouvelle forme de sous-titrage influe sur celui que l'on pratique habituellement ? Il est sans doute encore trop tôt pour tirer une telle conclusion. Mais émergent déjà des signes de convergence. Alors que suivant la règle d'or que "le 'bon' sous-titrage est un sous-titrage qui ne se remarque pas"², il y a le plus souvent naturalisation dans le sous-titrage "professionnel" qui préconise l'invisibilité du sous-titre, on commence à la mettre en cause et une réévaluation des normes et conventions est ainsi revendiquée (voir 6.2).

Au fil de l'influence grandissante du fansubbing, celui-ci attire l'attention et son

¹M. R. Ferrer Simó, "Fansubs y scanlations : la influencia del aficionado en los criterios profesionales", cité par Jorge Díaz Cintas et Pablo Muñoz Sánchez, "Fansubs : Audiovisual Translation in an Amateur Environment", pp. 37-52 dans *The Journal of Specialised Translation*, 2006 (6), p. 47. Voici la version anglaise chez l'article de Jorge Díaz Cintas et Pablo Muñoz Sánchez : 1. Use of different fonts throughout the same programme. 2. Use of colours to identify different actors. 3. Use of subtitles of more than two lines (up to four lines). 4. Use of notes at the top of the screen. 5. Use of glosses in the body of the subtitles. 6. The position of subtitles varies on the screen (scenetiming). 7. Karaoke subtitling for opening and ending songs. 8. Adding of information regarding fansubbers. 9. Translation of opening and closing credits.

²Jean-François Cornu, 1996, "Le sous-titrage, montage du texte", pp. 157-164 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 163-164.

statut fait l'objet des débats. Comme nous l'avons signalé plus haut, la philosophie du fansubbing consiste à diffuser gratuitement sur Internet des programmes audiovisuels étrangers avec des sous-titres réalisés bénévolement par les fans pour que toute personne intéressée puisse les regarder, aussi gratuitement. En fonction de la loi de la République populaire de Chine sur le droit d'auteur, légale est la distribution des copies (version traduite) dont l'objectif est de faire des échanges et des recherches au lieu de réaliser des profits. Ce faisant, on voit souvent en haut de l'image des programmes sous-titrés par les fansubs, des avertissements tels que "Le droit d'auteur n'est réservé qu'à son auteur" ("本片版权归版权人所有"), "Le seul but est de destiner aux échanges et recherches" ("仅供学习交流研究使用"), "Supprimez la vidéo téléchargée en 24 heures" ("请在下载后的 24 小时内删除"), "Achetez le DVD si la vidéo vous plaît" ("如果喜欢本片请购买正版光碟"), etc.

Or, le caractère illégal de l'activité des fansubs en terme de droits d'auteur ne peut pas pour autant passer inaperçu. D'une part, la distribution publique sur Internet des vidéos souvent "piratées" atteint déjà "la ligne rouge" ; d'autre part, ceux qui se servent des vidéos sous-titrés par les fansubs à but lucratif violent ostensiblement la loi sur le droit d'auteur. En Chine, ces dernières années, de multiples mesures de contrôle sont mises au point. La transmission par P2P devient de plus en plus difficile. Le nombre des vidéos que l'on peut télécharger gratuitement est en diminution.

Malgré tout, force est de constater que cette nouvelle forme de sous-titrage contribue dans une large mesure à la diffusion des produits audiovisuels étrangers en Chine. Les fansubs, médiateurs de communication, permettent au public chinois d'en savoir plus sur les cultures étrangères. Ils diversifient ses passe-temps. Pour les aficionados des séries télévisées américaines et qui ne parlent pas ou très peu l'anglais, seuls les fansubs peuvent les satisfaire, dévorés de savoir ce qui va se passer dans l'épisode suivant. Pour les films étrangers dont seule une faible quantité aurait la chance de faire leur entrée dans les salles chinoises, par exemple les films français (voir le chapitre II) qui ne bénéficient pas le plus souvent d'une grande campagne de promotion à l'étranger, les films de subbing leur servent d'une sorte de publicité qui

favoriserait leur éventuelle distribution en Chine¹. D'ailleurs, les programmes de subbing, surtout ceux avec des sous-titres bilingues, constituent d'excellents outils pour l'apprentissage et l'enseignement des langues étrangères².

Il est à noter pourtant que la qualité du fansubbing n'est pas toujours satisfaisante. En effet, il n'est pas rare que les sous-titres de mauvaise qualité réalisés par les fansubs circulent sur Internet. Cela est notamment dû au fait que par rapport à la qualité, l'efficacité s'avère souvent plus importante pour les fansubs. Malgré le but non lucratif de cette activité, il existe quand même des concurrences, parfois acharnées, entre les principales communautés (YDY, YYeTs, 1000fr, etc.)³. Elles se traduisent surtout par la dispute du premier titre dans la diffusion des séries télévisées populaires. Pour ce faire, il faudrait que les sous-titres se réalisent dans le plus bref délai, souvent quelques heures d'écart par rapport à la projection de l'épisode dans son pays d'origine. Par exemple, on a réussi à réduire à six heures le décalage entre la projection de *Prison break* aux États-Unis et la distribution de sa version sous-titrée en chinois sur Internet⁴. Dans ce cas-là, il est difficile de garantir la qualité.

D'ailleurs, les fansubbers travaillent bénévolement. Parfois, pour gagner du temps, on se passe de l'étape de l'analyse justificative (voir 6.4). Le manque de contrôle systématique conduirait le public à faire plus de confiance aux sous-titres réalisés par les professionnels, qui seraient de meilleure qualité. En effet, cela est confirmé par plusieurs études sur la comparaison entre les sous-titres

¹李兮. 法国电影的中国旅途. 中国电影报, 12/05/2005. En ce qui concerne les facteurs qui limiteraient l'exploitation internationale des films français, LIU Shusen, directeur général du département de marketing de la société Huaxia, signalait que les grands réseaux de promotion font défaut aux films français, différents des films américains dont les publicités, y compris les bandes-annonces, se diffusent dans un premier temps dans le monde entier par le net, la télévision etc.

²Pour savoir plus sur le rôle des sous-titres qu'ils jouent dans l'apprentissage des langues étrangères, voir notamment Wallace Lambert, Donald Boechler et Larry Sidoti, "Choosing the languages of subtitles and spoken dialogues for media presentations : implications for second languages education", pp. 133-148 dans *Applied psycholinguistics*, 1981 (2). Géry D'Ydewalle et Ubolwanna Pavakanum, 1992, "Watching foreign television programs and language learning", pp. 193-198 dans F. Engels, D. Bouwhuis, T. Bösser et G. D'Ydewalle, 1992, *Cognitive Modelling and interactive environments in language learning*, Springer-Verlag. J.-M. Lavour, 2008, "La compréhension des films sous-titrés", pp. 113-128 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck.

³包晓峰. 影视翻译的网络化存在—字幕组现象剖析. 电影文学, 2009 (4), p. 136.

⁴康乐. 中西方影视翻译理论研究发展与现状比较. 教育科学家, 2007 (10), p. 85.

“non-professionnels” et les sous-titres “professionnels”¹.

Or, une étude récente sur la réception du fansubbing met en cause ces affirmations et conclut que le sous-titrage amateur est aussi bon que le sous-titrage professionnel². Cette conclusion est tirée à partir des analyses sur la réception, en les comparant, de trois versions (une professionnelle, extraite de DVD, distribué en Espagne, et deux amateurs, réalisées respectivement par deux communautés) des mêmes sous-titres extraits de la série télévisée américaine *The Big Bang Theory*.

Bien que cela nécessite encore plus de recherches en la matière, il serait erroné de dire simplement que les sous-titres réalisés par les professionnels sont de meilleure qualité que ceux réalisés par les fansubs, car ils sont, par définition, différents et les critères régissant le domaine professionnel ne sont toujours pas applicables au fansubbing. Par ailleurs, plus de recherches permettent de déduire qu’ils s’adressent à des audiences différentes³. Les fans des séries télévisées ou films étrangers distribués par les fansubs n’ont sans doute pas de mêmes besoins que ceux qui fréquentent le cinéma, la télévision, les DVD ou plus récemment les plates-formes de vidéo à la demande telles que Tengxun, Souhu, iQIY, etc.

De toute façon, il serait intéressant d’analyser plus en détails cette nouvelle forme de sous-titrage et de voir si des points communs et certains parallèles peuvent être établis entre le fansubbing et le sous-titrage traditionnel que l’on pratique jusqu’à présent dans des formats comme le cinéma, la télévision, les DVD ou les plates-formes de vidéo sur demande.

¹Plus de détails, voir L. Bogucki, 2009, “Amateur subtitling on the Internet”, pp. 49-57 dans J. D. Cintas et G. Anderman, 2009, *Audiovisual translation. Language transfer on screen*, Palgrave Macmillan. M. Sajna, 2013, “Amateur subtitling-selected problems and solutions”, pp. 1-18 dans *T21N-Translation in transition*, 2013 (3).

²Voir David Orrego-Carmona, “A reception study on non-professional subtitling : do audiences notice any difference?”, pp. 163-181 dans *Across Languages and Cultures*, 2016, 17 (2).

³Plus de détails, consultez L. Barra, “The mediation is the message : Italian regionalization of US TV series as cocreational work”, pp. 509-525 dans *International Journal of Cultural Studies*, 2009, 12 (5). S. Massidda, *The Italian fansubbing phenomenon* (PhD thesis), Università degli Studi di Sassari, Italy, 2012. A. Casarini, *The perception of American adolescent culture through the dubbing and fansubbing of a selection of US teen series from 1990 to 2013* (PhD thesis), Università di Bologna, Forlì, 2014.

3.4 Sous-titrage ou sabotage?

Comme nous l'avons signalé plus haut, la qualité peu satisfaisante des sous-titres réalisés par les fansubs serait souvent due à la poursuite de la rapidité pour que le décalage entre la projection d'un épisode de la série télévisée dans son pays d'origine et sa distribution en version sous-titrée en chinois soit réduit le plus que possible. Or, loin d'être réservée uniquement aux amateurs, l'option pour l'une aux dépens de l'autre se fait également souvent, à l'heure actuelle, dans le domaine professionnel, où la qualité de leur travail n'est pas toujours plébiscitée, même parfois loin de là.

Les progrès techniques et la généralisation de l'informatique évoqués précédemment (voir surtout 3.1), améliorent considérablement les conditions de travail du sous-titreux qui a beaucoup plus de moyens à sa disposition, ce qui contribue certainement à l'amélioration de la qualité des sous-titres. D'ailleurs, la présentation de ces derniers sur l'écran s'accompagne d'un perfectionnement incessant de leur lisibilité, en faveur de leur discrétion. Néanmoins, les améliorations technologiques ont leur lot de défauts.

Dans le contexte où les échanges au niveau audiovisuel sont extrêmement dynamiques, la diversité des supports et les multiples choix dans les formes variées du sous-titrage (visible ou caché, multilingue, etc.) demandent des productions audiovisuelles sous-titrées sans précédent¹. Afin de satisfaire les demandes en forte croissance, l'importateur des films destinés à être exploités dans les salles, les responsables des chaînes de télévision par câble et satellite ou les éditeurs de DVD réduisent considérablement le temps qu'ils accordaient aux sous-titres. Ce faisant, on prendrait inévitablement, au cours de l'opération du sous-titrage, un plus grand risque de commettre des erreurs, parfois bien naïves.

Dans *Raid dingue* de Dany Boon², Pasquali (Alice Pol) voudrait être en binôme

¹Jean-François Cornu, 2008, "Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours", pp. 9-16 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 14.

²Ce film est sorti dans les salles chinoises le 8 décembre 2017 et projeté en version originale sous-titrée sur la plate-forme de Tengxun (abonné).

avec Froissard (Dany Boon) qu'elle appelle, par lapsus, par "Poissard". Elle s'en corrige aussitôt et ajoute à l'intention de Froissard : "Excusez-moi poissard Froissard c'est...". Froissard la coupe sans détour, et déclare : "C'est hors de question." Ici, on ne relève aucune ambiguïté dans la compréhension de ce que Froissard veut dire par là. Néanmoins, au lieu de le traduire par "绝对不行", "门都没有", etc. pour réexprimer en chinois le refus péremptoire de Froissard, on lit sur l'écran "别跑题" (Ne vous écartez pas du sujet). Pour ce faire, le sous-titreur serait resté au niveau superficiel des significations linguistiques d'une part, et trompé par la digression faite par Pasquali, immédiatement suivie par l'énoncé de Froissard d'autre part. Tandis qu'il suffit de prêter un peu plus d'attention au ton de Froissard pour qu'un tel contresens puisse être évité.

Malheureusement, ce genre d'erreurs assez maladroitement n'est pas rare. Dans *Un Plan parfait* (de Pascal Chaumeil)¹, autour de la table, la mère de Corinne dit qu'Isabelle (Diane Kruger) décide de ne jamais épouser Pierre pour contourner la malédiction familiale que "le premier mariage n'est jamais bon". Une fois ces mots émis, le mari de Corinne commente : "Ah oui pas conne Isa." À première vue, le sous-titre "她犯傻不是" (Elle est conne quoi), qui semblait concorder avec ce qui précède, aurait marché. En l'examinant de près, on voit bien que le sens que le sous-titre transmet s'avère le contraire du sens original. D'ailleurs, ce qui suit nous enseigne que le mari de Corinne, contraire de Pierre, fiancé d'Isabelle, croit à cette malédiction. Le geste qu'Isabelle fait pour la contourner ne lui apparaîtrait que raisonnable et malin. Dans cette optique, l'énoncé devrait être sous-titré : "她可不傻呢".

À part ce qui est mal compris par le sous-titreur pressé par le temps, il y a un autre genre de défaillance dû à la non-conformité aux habitudes d'expression de la langue chinoise. Alors que tous les signes montrent que le sous-titreur a bien saisi le sens original, celui-là, par inadvertance, par ignorance ou, pire, par sa volonté, se borne à "calquer" la langue initiale, structurellement et sémantiquement, au lieu de s'adapter à la langue-cible. Dans une séquence du film *De l'autre côté du lit* (de

¹Ce film a été distribué en Chine le 25 octobre 2013.

diffusé à la télévision, où le rythme de la lecture filmique, qui est imposé, ne correspond pas à celui des réflexions du public. Malgré la liberté, un internaute qui s'arrête sans cesse en cas d'incompréhension se sentirait vite frustré et l'intérêt porté à un film deviendrait fardeau. Il vaudrait mieux lire un gros roman que de voir un film dont l'image est gravement mutilée par les signes verbaux visuels. Dans cette optique, produits pour n'importe quel support, les sous-titres encombrants qui ne prennent pas en considération les contraintes techniques risqueraient davantage de saboter l'œuvre originale que de la faire connaître au public qui ne parle pas la langue d'origine.

À cela, s'ajoute le fait que les sous-titres ne s'écrivent pas toujours en style oral. Au film, quoique les paroles soient mises dans la bouche des acteurs par le réalisateur, ceux-ci s'efforcent de parler comme ils le font dans la vie réelle. Les dialogues filmiques, différents des discours oraux spontanés, leur ressemblent à un très haut degré en les imitant. Les sous-titres, qui sont des traductions écrites de ce qui est dit dans le film, devraient conserver le même caractère oral, de sorte que le même affectivo-cognitif puisse être transmis au public qui ignore la langue d'origine (voir 6.1). On ne pourrait pas dire qu'un sous-titreur qui traduit "correctement" est fidèle au sens original, composé du cognitif d'un côté et de l'affectif de l'autre. Ne traduire que les significations linguistiques de l'énoncé sans tenir compte de la situation où il est prononcé ni de l'affect du locuteur qui le prononce, risquerait également de saboter l'œuvre originale. Dans le film *Raid dingue*, lorsque Pasquali découvre par hasard la date d'anniversaire de Froissard, ce dernier, ne voulant pas fêter son anniversaire, dit :

Écoute Poissard (surnom de Froissard) a tout sauf faire la fête

听着 白痴最讨厌过生日

Donc dis rien à personne hein

不用对其他人提起

Le ton de Froissard, qui fait semblant d'être insensible, trahit la sollicitation, confirmée par un "hein", alors que le sous-titre, d'une tonalité rigide, n'avait pas réussi à reformuler ce sentiment du locuteur.

Innombrables sont les exemples qui marquent les erreurs et les imperfections

envahissant les sous-titres d'aujourd'hui. Cela serait aggravé par la détérioration des conditions de rémunérations qui, en raison du gain de productivité que permettent les progrès technologiques, sont en forte diminution, tant pour les prestations techniques que pour les sous-titres. Dans tels cas, on assiste, depuis environ dix ans, à une régression constante de la qualité des traductions et des pratiques techniques¹.

La dégradation de la qualité des traductions s'accompagne de la non-standardisation de l'aspect visuel des sous-titres. Par exemple, chaque société de sous-titrage est régie de ses propres usages en ce qui concerne les polices de caractères ou le nombre de caractères d'une ligne (normalement une ligne, rarement deux). Pour segmenter les phrases, on utilise tantôt des signes de ponctuation, par exemple “启动新生活, 开心吗?” (“Heureux de démarrer une nouvelle vie”, *De l'autre côté du lit*); tantôt des espaces, par exemple “是吗 也许吧” (“Sais pas peut-être”, *Raid dingue*). On met les énoncés (souvent courts) émis par deux locuteurs différents dans un même sous-titre, ou dans deux. Dans le premier cas, en vue de faire la distinction, tantôt on multiplie les espaces entre les deux énoncés, par exemple “他显然在耍你们是吗” (“Il vous balance tous évident vous croyez”, *De l'autre côté du lit*) dont le premier énoncé est à Maurice l'huissier de justice, et le second est à Ariane; tantôt on met un tiret devant chacun des deux énoncés, tels que “-我没事 -我开车送你” (“Non non ça va je te ramène non”, *Un bonheur n'arrive jamais seul*) dont le premier est émis par Charlotte et le second par Sacha, ou bien seulement devant l'énoncé que prononce le deuxième locuteur, par exemple “你可以帮上忙? -很遗憾, 不行” (“Vous pensez pouvoir faire quelque chose rien malheureusement”, *De l'autre côté du lit*) où ce que Maurice répond est distingué de ce qu'Ariane demande par un tiret.

Le chaos de l'aspect visuel des sous-titres, le niveau bas des rémunérations et la forte réduction du temps accordé au sous-titreur aboutissent à une qualité très inégale des sous-titres. À cela, s'ajoute le manque des recherches systématiques qui auraient pu éclaircir et établir des normes et conventions qui régissent les choix stratégiques fondamentaux et les plus importants au cours de l'opération du sous-titrage.

¹Jean-François Cornu, 2008, “Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours”, pp. 9-16 dans Jean-Marc Lavour et Adriana Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 14.

Dans un pays où le sous-titrage devient de plus en plus un mode prédominant pour l'introduction des produits audiovisuels étrangers, l'amélioration de la qualité des sous-titres devrait être à l'ordre du jour. Dans un temps où tous les moyens nécessaires sont mis à la disposition des studios, des sociétés et des sous-titres en vue de parvenir à franchir la plupart des écueils techniques et esthétiques auxquels on se heurte durant le processus du sous-titrage, la régression en matière de qualité est encore plus révoltante.

Ce faisant, ce sont d'abord les œuvres qui sont victimes, puis les spectateurs en dernier ressort. N'a-t-on pas affirmé dans le Livre Vert de la Commission des Centres culturels (CE, avril 1994, p. 21) que "les problèmes de circulation des œuvres et de rejet par le public sont plus souvent liés à la mauvaise qualité des versions doublées ou sous-titrées qu'à l'absence de telles versions" ?¹

J.-F. Cornu déplore lui aussi les cas de plus en plus fréquents de véritable sabotage du sous-titrage, qui réduisent quasiment à néant les perfectionnements progressivement accomplis par plusieurs générations de techniciens et de traducteurs-sous-titres².

L'alarme d'alerte tirée, plus d'attention devrait être prêtées à l'amélioration de la qualité des sous-titres, de sorte que le sous-titrage puisse remplir ses fonctions fondamentales d'aider le public ignorant la langue dans laquelle le film est tourné à y accéder, au lieu de se dégrader en un véritable moyen de sabotage.

Conclusion

Les progrès technologiques considérables entraînent une véritable révolution dans le monde de la traduction AV, en particulier dans le sous-titrage.

Au fur et à mesure de l'application progressive de réforme et d'ouverture dans le

¹Josephine Dries, 1996, "Circulation des programmes télévisés et des films en Europe", pp. 15-26 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, p. 25.

²Jean-François Cornu, 2008, "Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours", pp. 9-16 dans Jean-Marc Lavour et Adriana Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 14.

contexte où les échanges entre les pays se multiplient, un nombre croissant de produits audiovisuels étrangers sont introduits en Chine, de sorte que le public chinois a des opportunités accrues de savoir plus sur l'exotisme. Inversement, les éléments culturels étrangers, de par leur facture progressiste, permettraient au public chinois de s'informer et de s'instruire. En plus, le mouvement contre l'illettrisme à l'échelle nationale et la mise au point des politiques en faveur de la généralisation de l'éducation conduisent à une forte baisse du taux d'analphabétisme et à un niveau culturel de plus en plus élevé. De plus en plus nombreux sont ceux qui ont envie d'accéder à la version originale des produits audiovisuels importés.

Dans la mesure où leur niveau sur le plan des langues étrangères est relativement bas, le sous-titrage, consistant à aider à surmonter les obstacles linguistiques, devient de plus en plus un choix quotidien.

Cette tendance est considérablement favorisée par les développements fulgurants des techniques qui, en faisant varier les supports (DVD, Internet, télévision numérique, technologie portable, etc.), produisent un impact très significatif sur la distribution des programmes audiovisuels ainsi que leur (mode de) traduction.

La compression numérique permet la combinaison de toutes les possibilités sur un même vecteur de diffusion ou un même support, en offrant au public une multitude de choix dans le visionnement d'un film. Elle permet, comme le Livre Vert (de la Commission des CE, p. 21) l'avait signalé, "de développer l'édition et la diffusion multilingue dans des conditions optimales du point de vue économique"¹.

Alors que l'on se demande à quel point l'innovation dans le domaine de la distribution des programmes audiovisuels peut avoir des conséquences réelles sur les habitudes de transferts linguistiques, le rôle croissant que joue le sous-titrage dans la diffusion des produits audiovisuels étrangers en Chine pourrait donner quelques réponses. Même en France, où au bout d'innombrables expérimentations et d'une série de changements stratégiques par les sociétés hollywoodiennes, le doublage, considéré comme une monstruosité artistique par bon nombre d'artistes et de critiques,

¹Josephine Dries, 1996, "Circulation des programmes télévisés et des films en Europe", pp. 15-26 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, p. 25.

passé dans les mœurs, on exclurait aujourd'hui moins systématiquement d'autres modes de communication interlinguistique, y compris le sous-titrage bien entendu.

Or, force est de constater que le développement des techniques dans le secteur audiovisuel qui permet dans des conditions optimales de s'acquiescer tous les moyens nécessaires à l'opération du sous-titrage n'entraîne malheureusement pas l'amélioration de la qualité de la traduction qui tend à se dégrader, tant dans les domaines professionnel qu'amateur. Toutes les conditions sont réunies (le nivellement des rémunérations par le bas ou bénévolement, la forte réduction du temps alloué au sous-titreur etc.) pour aboutir à une qualité très inégale des traductions (contresens, calques, redondances, etc.). De plus en plus fréquents sont les cas qui constituent de véritables sabotages par le sous-titrage.

L'amélioration de la qualité du sous-titrage est d'autant plus urgente que celui-ci, devenant de plus en plus un choix quotidien en Chine, tend à constituer le principal mode des transferts linguistiques d'un nombre croissant de produits audiovisuels étrangers en général, et des films français en particulier. Pour que cette situation révoltante change, on devrait faire des efforts dans le but de normaliser l'aspect visuel des sous-titres en se référant à la réception et à la réaction du public. D'ailleurs, sont sollicitées des recherches systématiques sur le sous-titrage en tant qu'opération traduisante et dont l'objectif unique est de faciliter la compréhension d'un film par le spectateur qui ignore ou connaît peu la langue d'origine. L'amélioration de la qualité deviendra d'autant plus possible que des normes et conventions qui régissent les choix stratégiques les plus importants au cours de l'opération du sous-titrage auront été éclaircies et rétablies.

Chapitre IV La compréhension du langage cinématographique

Développée par Danica Seleskovitch et Marianne Lederer au sein de l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs (ÉSIT), fondée en 1957, la Théorie interprétative de la traduction (TIT) se fonde sur l'idée de primat de la transmission du sens, objet de la traduction, en condamnant l'opération mot à mot, basée sur la comparaison des langues. Élaborée à partir des pratiques et des observations de la traduction spécialisée qu'est l'interprétation de conférence, cette théorie scinde l'activité traduisante en deux étapes incontournables, "celle de l'appréhension du sens, et celle de son (ré)expression¹". Cela dit, traduire, c'est tout d'abord comprendre, autant pour l'opération orale que l'expression écrite.

Comprendre le sens, c'est comprendre le sens des énoncés, le contenu du message ou la pensée originale et pas simplement les significations linguistiques des mots ou des phrases hors situation. La méthode interprétative nous enseigne qu'une bonne maîtrise de la langue originale ne garantit en rien une bonne traduction. Il suffit d'analyser des cas de figure où l'on connaît tous les mots constituant la phrase d'origine sans pourtant comprendre ce qu'elle veut dire, car le sens est un vouloir-dire extérieur à la langue. D'après D. Seleskovitch², il est antérieur à l'expression chez le sujet parlant et postérieur à la réception du discours chez le sujet percevant. L'émission de ce sens nécessite l'association d'une idée non verbale à l'indication sémiotique (parole ou geste, peu importe en soi le support qui se manifeste de façon perceptible!) et la réception du sens exige une action délibérée du sujet percevant. Dans cette perspective, plusieurs autres éléments que le savoir partagé qu'est la langue interviennent pour que le récepteur-traducteur-médiateur saisisse le sens du discours prononcé par le locuteur avant de le passer à l'auditeur sans (trop de) distorsions.

¹Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 31.

²*Idem*, p. 87.

C'est à la lumière de la TIT et à partir d'exemples tirés de notre corpus que nous nous permettons de démontrer dans ce chapitre que, c'est toujours le sens qui fait l'objet du sous-titrage cinématographique, en tant qu'opération traduisante.

Sous-titrer un film, ce n'est guère sous-titrer une liste de dialogues isolés, fixée à l'écrit ou transcrits lorsque le scénario du film n'est pas disponible. Privé de la situation où il est articulé, le dialogue retrouvera son état phrastique, dont la somme des significations que lui attribue la langue n'égale nullement le sens qui devrait être transmis au spectateur chinois, ignorant le français.

Selon D. Seleskovitch¹, le sens naît de la perception d'une signification linguistique stable fusionnant avec la situation du moment. Dans cette perspective, la remise en situation de communication des dialogues est l'une des conditions préalables qui assurent l'appréhension du vouloir-dire que voudrait transmettre l'auteur du film.

Par contre, le sens d'un film, souvent beaucoup plus profond qu'il ne l'est en apparence, n'est guère facile à saisir. Ceci demanderait, de la part du traducteur-sous-titreur, une grande force d'esprit et une prise de conscience bien poussée, au lieu d'une perception mécanique des images et des sons. L'idée de l'auteur du film d'origine, extériorisée par le biais d'une suite de séquences et de signes auditifs, renfermant de chaque côté, de riches dénnotations ou connotations à peine suggérées, ne fructifie pas de son propre mouvement.

La restitution totale du sens cinématographique ne peut donc se faire qu'à travers l'association cohérente et intelligente du savoir pertinent aux signes verbaux (linguistiques, paralinguistiques) et non-verbaux (décoratifs, vestimentaires, de maquillage, iconographiques, etc.), transmis en règle générale par deux canaux matériels² : le canal visuel et le canal acoustique.

Mais avant d'aborder la notion du sens qu'un sous-titreur fidèle se doit de (re)constituer, il nous semble nécessaire, en premier lieu, de situer à propos de

¹Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 144.

²Il se peut qu'une exception soit faite pour le cinéma muet, même si celui-ci était souvent accompagné par de la musique ou des bruits *live*. Par ailleurs, d'autres canaux avaient été sollicités dans de très rares films, par exemple, le canal olfactif pour *Scent of mystery*, film américain sorti en 1960, ou le canal tactile pour *Earthquake* (1974).

l'opération de sous-titrage le champ jusque-là assez ambigu, tiraillé entre traduction et adaptation, cette dichotomie, irréconciliable paraît-il, souvent faisant la une de vives polémiques en matière des faits traductionnels.

4.1 Le sous-titrage cinématographique : une opération traduisante

Comme nous l'avons précisé plus haut (voir 3.1), ici, lorsque l'on parle de l'activité de sous-titrer, il s'agit toujours du sous-titrage *interlinguistique*, avec au moins deux langues à l'écran (celle(s) du film d'origine et celle (s) des sous-titres). Le sous-titrage *intra*linguistique pour sourds et malentendants ne sera pas traité dans le cadre de notre étude, car il sera difficile d'y trouver une place pour une telle pratique dont une même langue fait l'objet.

Par cette distinction nécessaire, on fait dégager le processus inhérent à l'activité traduisante-le passage ou transfert d'une langue à l'autre. Il n'est donc pas étonnant que l'on tende à insérer l'opération de sous-titrage dans la traduction dont les théories ne commençaient à se systématiser qu'à partir des années 1950 avec une multitude d'ouvrages (Fedorov, Cary, Mounin, Caillé, Nida, Taber, Seleskovitch, Lederer, Ladmiraal etc.).

Malgré tout, force est de constater que le sous-titrage, plus généralement la traduction audiovisuelle (AV) est "le parent pauvre" de la traductologie. Vu les contraintes techniques et esthétiques souvent imposées à cette opération (le nombre de lignes, de caractères ; synchronisme avec l'image et les dialogues d'origine, etc.), le sous-titrage est relégué, injustement ou par raisonnement, aux rangs des adaptations par bon nombre de traductologues. Et les praticiens du sous-titrage eux-mêmes ne se sentent pas suffisamment justifiés de se nommer "traducteurs", en se contentant de l'appellation "adaptateurs", ou simplement "sous-titreurs" pour sortir du dilemme.

Une telle situation embarrassante entraînant des doutes et des hésitations serait due d'un côté, à une définition soi-disant *normative* de la traduction, fondée sur des

recherches dans le domaine de la linguistique, qui écarte de son champ la problématique de l’audiovisuel, et de l’autre côté, à la ligne de démarcation assez ambiguë entre traduction et adaptation, qui reste très difficile à saisir, sans parler de la tendance visant à camoufler les traductions, et ce tout d’abord sur le plan de la terminologie.

Or, de nouvelles théories de la traduction entre autres la TIT s’imposent pour mettre en cause la définition *normative* de cette discipline. On tend à revaloriser le rôle du récepteur avec de nouvelles perspectives à l’égard de la langue-source et de la langue-cible¹. D’ailleurs, on commence à effectuer des recherches plus systématiques en vue de mieux cerner la notion d’adaptation et sa relation avec la traduction. Dans cette perspective, on acquiert ainsi de nouveaux outils disponibles dans la tentative de légitimer le statut du sous-titrage dans le cadre de la traduction.

Le fait que la traduction est un acte de communication, c’est presque un truisme. Elle désigne, au sens le plus large, “toute forme de ‘médiation interlinguistique’, permettant de transmettre de l’information entre locuteurs de langues différentes²”. Ce faisant, l’opération du sous-titrage devrait se placer indubitablement dans le cadre de la traduction. Une définition bien grossière de cette dernière, contesterait-on. De l’information, quelle information? Quelle est sa relation avec la langue de départ (LD, ou langue-source), et avec la langue d’arrivée (LA, ou langue-cible)?

Une reformulation plus éclaircie s’impose comme telle :

[...] au lieu des deux seuls éléments que pose toute théorie linguistique de la traduction : la LD et la LA, et de l’opération de transformation de l’une en l’autre qu’elle postule, je vois trois éléments : le discours en langue X ; la saisie du sens hors langue de ce discours ; et la réexpression de ce sens dans la langue Y [...] l’opération (traduisante) est de compréhension et de réexpression des idées, et non de conversion des signes³.

En suivant ce principe sur lequel est fondée la TIT, le processus de traduction consiste donc à établir l’équivalence d’idées, de sens interlinguistiques. Si l’on

¹Voir Eugène A. Nida et Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969, pp. 3-8.

²Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 11.

³Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 88.

suppose que le sous-titrage est une opération traduisante, il faut qu'il puisse réaliser ce genre d'équivalence. Pourtant, nombreux sont ceux qui le mettent en cause, compte tenu des contraintes subies par l'activité de sous-titrer qui, en général, ne peut pas se passer de l'étape de condensation, accompagnée de suppressions, de réductions, ou d'opérations résumatives. Ce qui conduit nombre de praticiens et de chercheurs-traductologues à classer l'opération du sous-titrage dans le cadre de l'adaptation, en la qualifiant d' "adaptation cinématographique"¹, d' "adaptation synthétique"² ou de "tradaptation"³ pour aller au-delà de la dichotomie traduction / adaptation, dont la ligne de démarcation n'est pas facile à tracer.

Face à cette divergence visant à situer le sous-titrage dans la communauté scientifique, nous retiendrons, pour envisager une classification plus élaborée, un avertissement lancé par J. Nuttin, rédacteur de l'article "Adaptation psychologique" de l'*Encyclopédie Universalis* :

On n'explique pas grand-chose en disant d'un processus qu'il est un mécanisme d'adaptation, et le psychologue doit se méfier de cette 'explication' du comportement et de sa motivation en simples termes d'adaptation et de recherche d'équilibre. Il importe, au contraire, de concentrer tout l'effort scientifique sur la découverte des caractéristiques propres à chacun des processus qui constitueront l'interaction entre l'individu et son milieu⁴.

Dans cette optique, au lieu de considérer sans examen détaillé le sous-titrage comme un processus d'adaptation en raison des contraintes liées à la nature du médium, il conviendrait en premier lieu de caractériser l'opération adaptative, mal cernée la plupart du temps.

¹Daniel Becquemont, 1996, "Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes", pp. 145-155 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, p. 146.

²Maurice Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 79.

³Yves Gambier, "Screen Transadaptation : perception and reception", dans *The Translator*, 2003 (2), pp. 171-189.

⁴J. Nuttin, *Encyclopédie Universalis*, cité par Georges Bastin, *La notion d'adaptation en traduction*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1990, p. 130.

4.1.1 La notion d'adaptation dans l'étude de Georges Bastin

Si nous décidons d'éclaircir la notion d'adaptation dans le cadre de l'étude de Georges L. Bastin, illustrée brillamment dans sa thèse de doctorat intitulée *La notion d'adaptation en traduction : étude de l'adaptation ponctuelle et globale dans la version espagnole de L'analyse du discours comme méthode de traduction de J. Delisle* (1990), c'est parce que cette dernière représente l'un des premiers travaux qui traitent, de façon systématique, le sujet d'adaptation, longtemps méprisée par les traductologues, et dont aucun traducteur fidèle ne peut pourtant se passer, en se servant de ce procédé "inconsciemment".

Par procédé, nous entendons l'adaptation sous sa forme dite ponctuelle. En fait, selon Bastin, il existe deux types d'adaptation : ponctuelle d'un côté, et globale de l'autre.

L'adaptation ponctuelle, dite tactique, est régie sous deux conditions : l'inefficacité du transcodage et l'inadéquation des situations :

1. L'inefficacité du transcodage : chaque langue a son génie. Il n'existe pas, la plupart du temps, de correspondances préétablies entre les langues. Pour traduire, le transcodage est loin d'être un passe-partout. Plusieurs parties du discours sont couramment taxées d' "intraduisibles" : les jeux de mots, certains idiotismes, les parlars vernaculaires, les ambiguïtés intentionnelles, le métalangage, l'humour, etc. Lorsque le transcodage s'avère inefficace, le traducteur est obligé de choisir entre "désignation et effet de sens ou à se transformer en adaptateur pour 'sauver les meubles'¹".
2. L'inadéquation des situations : dans ce cas-là, la non-pertinence ne relève pas exclusivement de l'aspect linguistique et elle associe linguistique et extra-linguistique en ce qu'elle porte sur l'expression linguistique d'une réalité extra-linguistique. Il faut qu'une équivalence entre la situation de l'acte de parole

¹Georges Bastin, 1993, "La notion d'adaptation en traduction", pp. 473-478 dans *Meta : Journal des traducteurs*, 1993, 38 (3), p. 475.

premier et celle de l'acte de parole second soit établie. Cela revient au traducteur de "travailler sur des réalités-sources inexistantes, ou acquérant une valeur différente, dans une culture cible¹" (par ex. cas de la traduction du terme *baguette* dans un pays où il n'existe pas cette réalité). Ce phénomène, assez fréquent, ne peut être résolu que par une démarche adaptative et non simplement traductive.

L'autre type, l'adaptation globale, appelée stratégique, est soumis lui aussi à deux conditions : le changement de genre et la rupture d'équilibre communicationnel :

1. Le changement de genre : sous cette condition, le traducteur est appelé à verser un texte d'un genre dans un autre, ce qui fait passer l'adaptation à un tout autre plan. Le changement de genre n'est pas d'origine linguistique, et c'est un choix du traducteur "soit personnel, soit extérieur à lui²" (comme par exemple le roman de Victor Hugo *Les Misérables*, à la demande du réalisateur, adapté au film (1934)).

2. La rupture d'équilibre communicationnel : chaque acte de parole pertinent réalise un équilibre communicationnel entre les interlocuteurs. "Même si toute traduction engendre naturellement une modification de certains des éléments constitutifs de l'acte de parole original (notamment les interlocuteurs), elle ne rompt pas nécessairement l'équilibre préexistant³." Dans le cas de la version espagnole de *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, le choix délibéré de langues de travail différentes (exercices destinés à la stylistique comparée du français et l'espagnol, là où l'original élaborait des exercices anglais-français) entraîne un déséquilibre flagrant. Sans une démarche adaptative nécessaire, la méthode Delisle serait réduite à un ouvrage "informateur", et non "formateur".

De toute évidence, ces deux sortes d'adaptation ne sont point du même niveau. Il ne faut pas que les deux soient confondues. Pour mieux dégager leurs distinctions

¹Georges Bastin, 1993, "La notion d'adaptation en traduction", pp. 473-478 dans *Meta : Journal des traducteurs*, 1993, 38 (3), p. 475.

²*Idem.*

³*Ibid.*, p. 476.

essentielles, Bastin établit deux listes en comparant l'adaptation ponctuelle qui¹ :

- A. ne porte que sur certaines parties du discours d'un texte ;
- B. est directement liée à la langue du texte original ;
- C. est une tactique de traducteur dans des cas bien précis ;
- D. est facultative (quoique conseillée) car d'une portée limitée sur l'effet de sens global ;

avec l'adaptation globale qui² :

- a. affecte l'ensemble du texte d'arrivée ;
- b. relève de l'acte de parole, donc est étrangère au texte original ;
- c. est stratégique car elle restitue en priorité l'objectif global de l'auteur, c'est-à-dire sa visée ;
- d. est nécessaire car son absence entraîne l'inutilité de l'œuvre ou une rupture d'équilibre communicationnel.

À partir de ces quatre conditions susceptibles d'être confrontées à la démarche adaptative, et avec une analyse des modalités et des contraintes, Bastin réussit à tirer une définition applicable de la notion d'adaptation qui est "le processus, créateur et nécessaire, d'expression d'un sens général visant à rétablir, dans un acte de parole interlinguistique donné, l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction³".

4.1.2 L'adaptation comme procédé de traduction

À travers la définition conçue par Bastin, on voit qu'une ligne de démarcation entre la traduction et l'adaptation est établie. Quoique plusieurs surfaces de

¹Georges Bastin, 1993, "La notion d'adaptation en traduction", pp. 473-478 dans *Meta : Journal des traducteurs*, 1993, 38 (3), p. 478.

²*Idem.*

³Georges Bastin, *La notion d'adaptation en traduction*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1990, p. 369.

recouvrement montrant la coïncidence de ces deux opérations soient cernées (le processus, les modalités, les conditions et les contraintes), une double aire de différenciation est mise en œuvre, à savoir l'adaptation globale, restant "fidèle", non pas au vouloir-dire de l'auteur, objet de la traduction, mais à sa visée qui, objet de l'adaptation, est définie comme "l'objectif global poursuivi par l'auteur¹".

Dans cette optique, l'adaptation ponctuelle ne fait plus partie de l'adaptation proprement parler et elle regagne ainsi sa place légitime dans le cadre de la traduction, en tant qu'un des procédés de celle-ci.

Ce rétablissement du statut de l'adaptation (ponctuelle) serait partagé par J.-P. Vinay et J. Darbelnet qui indiquent, dans leur fameuse *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958), sept procédés de la traduction, dont l'adaptation². Selon eux, cette dernière s'applique à "des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans LA, et doit être créée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalente. C'est donc ici un cas particulier de l'équivalence, une *équivalence de situations*³". Pour mieux s'expliquer, ils ont cité un exemple d'un bon père anglais qui, rentrant chez lui après un long voyage, "(he) kissed his daughter on the mouth". Cet énoncé aurait été traduit littéralement en français par "il embrassa sa fille sur la bouche". Comme cet élément culturel anglais n'est pas courant en France, une traduction littérale ou mot à mot risque de rendre le lecteur-récepteur français confus ou perplexe. Dans ce cas-là, il vaut mieux adopter une démarche adaptative en traduisant cet énoncé par "il serra (tendrement) sa fille dans ses bras" par exemple.

Un autre exemple peut se tirer du transfert d'une exclamation que l'on entend souvent au film français : "oh mon Dieu!". On peut aisément la traduire en anglais par "oh my God" sans se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques, car "Dieu" ou "God" est une donnée culturelle commune dans la société occidentale. Mais lorsqu'il s'agit de traduire cette exclamation française vers une langue comme le

¹Georges Bastin, 1993, "La notion d'adaptation en traduction", pp. 473-478 dans *Meta : Journal des traducteurs*, 1993, 38 (3), p. 477.

²Les six autres, correspondant à des difficultés d'ordre croissant, sont l'emprunt, le calque, la traduction littérale, la transposition, la modulation et l'équivalence (voir J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, pp. 46-55).

³J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *op. cit.*, pp. 52-53. Ce sont les auteurs qui soulignent.

chinois, c'est tout autre chose que de transcoder, car il n'existe pas dans la société chinoise un tel élément religieux. Dans ce cas-là, on tend à adapter ponctuellement cette expression française aux habitudes de la langue chinoise en la rendant par disons “我的天啊” ou “我的老天爷”, par l'utilisation d'un concept “naturel” et “le plus proche” de “Dieu”.

Certains “puristes”, harcelés par la traduction littérale, protesteraient contre l'adoption d'une démarche adaptative “inutile”. Bien entendu, on peut toujours choisir de traduire “oh mon Dieu” par “(我的)上帝啊” ou “he kissed his daughter on the mouth” par “il embrassa sa fille sur la bouche”, puisqu'au fond, la traduction est, comme le disait Jiří Levý, “as a decision process”¹, surtout lorsque le traducteur veut introduire de la couleur locale.

Il est vrai que l'adaptation ponctuelle n'est pas obligatoire. Bastin avait bien signalé qu'elle est “facultative, car d'une portée limitée sur l'effet de sens global” (voir 4.1.1). Mais comme le rappellent Nida et Taber, “chaque langue a son génie”² et chaque langue reflète explicitement ou implicitement les mentalités propres à son peuple et les modalités culturelles. Pour paraphraser Nida, chaque langue-culture a son génie. De ce point de vue, force nous est d'admettre que les recouvrements absolus des aires conceptuelles des signes entre deux langues ne sont que des coïncidences, même lorsqu'elles sont issues d'une même famille.

On pourrait peut-être se permettre un certain degré de transposition mécanique par souci de “l'authenticité” de la langue-source ou de l'introduction de l'exotisme dans la langue-cible, à condition que cela n'affecte pas l'effet de sens global. Mais comme il existe rarement des correspondances préétablies entre deux langues, le non-respect de la langue-cible ne produirait que le psittacisme ou du galimatias qui n'a de nom dans aucune langue. Des textes nés de la conversion mécanique ne sont pas lisibles pour le récepteur et l'équilibre communicationnel préexistant sera rompu. Le traducteur ne pourrait pas dans ce cas-là, remplir sa fonction de médiateur, sa raison d'être.

¹Jiří Levý, “Translation as a decision process”, dans *Scientia Traductionis* n°11, 2012, pp. 72-96.

²Voir Eugène A. Nida et Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969, pp. 3-4.

Dans cette optique, l'adaptation ponctuelle n'est donc plus "facultative", et elle devient même un procédé nécessaire, en tant qu'une "partie intégrante de l'activité traduisante"¹. Suivant cette voie royale, on peut pousser le raisonnement jusqu'à l'extrême. Si traduire n'est pas inévitablement trahir, comme le maudit le fameux aphorisme *traduttore, traditore*, c'est tout d'abord, et par essence, "adapter", puisqu'au moment de cette opération, il s'agit toujours de deux systèmes linguistiques, dont l'un est exprimé et figé, et l'autre, encore potentiel, est destiné à être adaptable et adapté.

Vinay et Darbelnet soulignent, eux aussi, l'importance décisive de ce procédé traductionnel :

Le refus de procéder à des adaptations qui portent non seulement sur les structures, mais aussi sur le déroulement des idées et leur présentation matérielle dans le paragraphe, se trahit dans un texte parfaitement correct par une tonalité indéfinissable, quelque chose de faux qui décèle invariablement une traduction².

4.1.3 Le sous-titrage : un genre de traduction

Le sous-titrage, du fait des contraintes linguistiques, notamment techniques et esthétiques, donne inévitablement lieu à des adaptations nécessaires, mais il s'agit toujours de l'adaptation ponctuelle qui contribue à la recherche de l'équivalence du "sens contextuel" (notion élaborée par Catford, on en parlera plus loin), à la restitution du vouloir-dire original, objet de l'activité de sous-titrer, qui consiste à "traduire aussi fidèlement que possible un dialogue de film exprimé dans une langue plus ou moins ignorée du public"³.

En tant qu'un des genres de traduction, puisque selon E. Cary, "il n'y a pas *la* traduction, mais des *genres de traduction* qui ont des impératifs spécifiques"⁴, le sous-titrage a des impératifs qui lui sont spécifiques, notamment celui de la

¹Fortunato Israël, "La traduction littéraire : l'appropriation du texte", cité par Charles Soh Tatcha, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1997, p. 451.

²J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, p. 53.

³Lucien Marleau, 1982, "Les sous-titres...un mal nécessaire", pp. 271-285 dans *Meta : Journal des traducteurs*, 1982, 27 (3), p. 273.

⁴Edmond Cary, *Comment faut-il traduire ?*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 17.

condensation, d'où le titre souvent accordé "traduction condensée"¹ ou "traduction abrégée"², de sorte que l'on hésite à le classer au rang des opérations traduisantes en proposant des appellations telles que "tradaptation", "traduction-adaptation", à moins que l'on ne veuille le considérer purement comme de l'adaptation.

Ce serait faire un grand tort au sous-titrage que de le classer sans examen parmi les adaptations. Tout d'abord, il faut distinguer, comme d'ailleurs en traduction, la pratique adaptative, l'activité de l'adaptateur (sens dynamique) du résultat de cette activité, un "état" d'adaptation (sens statique). Comme nous l'avons déjà signalé, le sous-titrage comprend inévitablement des démarches adaptatives, comme par ailleurs tous les autres genres de traduction, mais il n'est nullement une adaptation au sens statique, car son objet reste toujours le sens, le vouloir-dire original, non pas la visée, l'objectif de l'auteur, encore moins la création personnelle ayant comme de l'inspiration l'original pour créer des textes autonomes, comme Baudelaire l'avait fait sur les œuvres d'Edgar Poe ou Voltaire sur *Hamlet*.

Ensuite, des modalités telles que l'omission, la réduction régissant l'opération de sous-titrage sont nécessaires, mais non exclusives, car comme tout acte de communication, la traduction comporte, elle aussi, "un certain degré d'entropie, autrement dit une certaine déperdition d'information"³. Contrairement à la théorie, la traduction est donc toujours partielle dans la pratique. Le traducteur se doit de distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accessoire. Devant la multitude des traductions possibles auxquelles un original peut théoriquement donner lieu, il devrait "choisir le moindre mal"⁴ en fonction de la finalité de la traduction, mais en tout état de cause, il s'agit toujours du sens, du contenu du message original qu'il faudrait transmettre.

De ce point de vue, ce serait peu raisonnable d'exclure le sous-titrage du domaine traductionnel, sous prétexte qu'il recourt à de la condensation, dont le pourcentage

¹Lucien Marleau, 1982, "Les sous-titres...un mal nécessaire", pp. 271-285 dans *Meta : Journal des traducteurs*, 1982, 27 (3), p. 273.

²A. Milosz, 1981, "Traduction et adaptation de textes filmiques destinés aux besoins de la cinématographie", pp. 352-356 dans *Actes du 9e Congrès mondial de la F. I. T.*, Varsovie.

³Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 19.

⁴*Idem*.

pourrait atteindre jusqu'à "30 à 50% de l'original"¹.

Force est de constater qu'il n'existe pas de l'équivalence numérique entre l'original et la version traduite, à moins que l'on ne veuille faire le transcodage mot à mot. De plus, "tout ce que l'on peut exprimer dans une langue peut s'exprimer dans une autre, excepté que la forme est un élément essentiel du message"². Et les manières dont deux langues expriment une même réalité ou conception, peuvent être très différentes. Peut-être l'une est-elle d'un style plus concis et plus condensé que l'autre et vice versa. Par exemple, pour désigner "le frère cadet du père", il ne faut qu'un mot "叔" en chinois. Ce seul cas ici présent sera loin d'être suffisant pour conclure que le chinois est plus enclin à condenser que la langue française, mais il existe toujours des moyens pour simplifier les façons de s'exprimer, pour faire des économies de mots. Ceci est possible, non seulement parce qu'au sein d'une communauté linguistique, on pourrait trouver une diversité de manières (niveau de langue, visions, horizons, habitudes langagières des locuteurs, etc.) pour exprimer une même idée ; mais aussi parce qu'il existe bien d'autres moyens que la langue pour s'exprimer (images, gestes, expressions faciales, cris, etc.).

Pour sous-titrer, l'objectif n'est pas la recherche d'une équivalence quantitative, mais celle de l'équivalence de sens, objet de la traduction. Reste à voir où se trouve ce sens et comment il est construit.

4.2 Le cinéma comme langage

Si l'on suit la logique de la TIT ainsi que d'autres courants qui condamnent tous, à des points divergents près, le transcodage mot à mot, sous-titrer, opération traduisante, c'est transmettre le sens, le vouloir-dire de l'auteur, ou la pensée originale. Mais avant d'aborder ce qu'est ce sens, il faudrait en premier lieu mettre en lumière ce qui le fait. L'ordre entre "avoir" et "être" ne saurait être inversé. Autrement dit, où

¹Teresa Tomaszewicz, *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań, Adam Mickiewicz University press, 1993, p. 24.

²Eugène A. Nida et Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969, p. 4.

se trouve ce sens ? Comment se fait-il que le cinéma le produit ?

Comme nous l'avons déjà montré, le sous-titrage consiste à présenter un texte écrit traduit du texte original qui réunit tous les éléments discursifs, tous les signes verbaux, visuels ou auditifs d'un film (voir 3.1.4). Ce qui ne signifie point l'activité de sous-titrer des mots ou des phrases isolées. Sinon, on tomberait dans le piège de la transposition mécanique. Le sens ne peut se dégager que de dépasser les significations linguistiques sur lesquelles il s'appuie. Lorsqu'il s'agit de traduire une œuvre littéraire, c'est à partir de l'ensemble du texte que l'on cherche à comprendre le vouloir-dire de l'auteur ; dans une conférence internationale, l'interprète essaie de décrypter la pensée du locuteur au déroulement du discours ; quant au sous-titrage, c'est dans tout le film que devrait se cacher le sens.

Qu'il soit texte ou discours, le moyen d'expression, c'est toujours les mots ou le *verbe*, et c'est du langage verbal dont il s'agit. L'expression des idées, des pensées devient possible grâce à un langage qu'est le *verbe*. Tandis que le cinéma, quant à lui, est un art qui ne se réduit pas au verbal. Est-ce que l'art saurait exprimer des idées ? On répondrait par la négative, quand on en prend pour preuves la peinture, la musique, la danse, tous de l'art, qui ne permettent de traduire que des sentiments, des émotions. À savoir que, tous les moyens d'expression, au sens restrictif du terme, ne peuvent pas communiquer des idées, si ce n'est que des idées vagues, imprécises, suggérées à partir des impressions qu'ils donnent. Dans ce cas-là, on aurait lieu de se demander, avant d'aller à la découverte du sens au cinéma, si l'expression filmique est capable de le produire.

4.2.1 Langage et cinéma selon Jean Mitry

Il faudrait de prime abord distinguer le *langage* de la *langue*, deux notions tout à fait différentes mais souvent confondues. Selon Saussure, la langue

n'est qu'une partie déterminée, essentielle (du langage). C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. Tandis que pris dans

son tout, le langage est multiforme et hétéroclite ; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social¹.

Il nous semble bien nécessaire de faire cette distinction, sinon on courrait le risque d’ “abuser” des outils de la linguistique en les appliquant à l’analyse d’autres faits de langage que la langue, pour ne citer entre autres que “la grammaire du film” de M. Colin (voir *Langage, film, discours*, 1985) et “la grande syntagmatique” de Ch. Metz (voir *Cinéma, Théories, Lectures*, 1978).

Prenant conscience de la distinction importante entre le langage et la langue, hétérogène pour l’un et homogène pour l’autre, J. Mitry cherche à tisser les liens fondamentaux qui sous-tendent les deux entités, le langage d’un côté et le cinéma de l’autre.

Selon lui, le langage est, dans un cadre général, “un moyen d’expression susceptible d’organiser, de construire et de communiquer des pensées, pouvant développer des idées qui se modifient, se forment et se transforment²” ; c’est une “structure organique qui permet de formuler des idées avec des signes quels qu’ils soient, symboliques ou non, fixes ou fugitifs³”. C’est donc avec le langage que l’on accède à la pensée, que se fait l’idée.

Si par le biais des autres moyens d’expression, on accède à l’idée (vague, imprécise) en passant d’abord par l’émotion, par le sentiment, tout comme nous l’avons vu avec la musique, la danse, les arts plastiques, etc., le langage verbal permet, au contraire, d’accéder à l’émotion en passant d’abord par l’idée. Mitry prend comme exemple le moyen d’expression littéraire d’une très longue histoire en disant que “si la littérature permet d’exprimer des idées autant que des émotions, c’est que poésie et roman sont les formes esthétiques d’un langage qui est le *verbe*⁴”. Qu’en est-il alors pour le cinéma?

Émerveillés devant tant de ressemblances entre l’expression filmique et le

¹Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1987, p. 25.

²Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, pp. 29-30.

³*Idem*, p. 31.

⁴*Ibid.*, p. 30. C’est l’auteur qui souligne.

discours littéraire, certains tendent à les assimiler ; d'autres se demandent si ce septième art n'est qu'une séduisante totalisation de procédés tirés des autres moyens d'expression, au lieu d'être spécifique. De toute façon, il est évident que l'on pourrait retrouver au cinéma, dans sa manière d'organiser les images, presque toutes les figures de style : la répétition, la suspension, l'ellipse, la syllepse, la litote, l'hyperbole, etc.

Ce genre de rapprochement, d'assimilation, qui risque de démentir la naissance d'un moyen d'expression tout neuf, Mitry le trouve "assez vain, sinon un peu puéril"¹, car, "ces figures de style ont au cinéma - du fait des formes différentes qu'elles y prennent - un sens assez différent de celui qu'elles ont en littérature. Il y a peu de rapports entre une synecdoque filmique et une synecdoque littéraire, entre une métaphore visuelle et une métaphore verbale"², puisque l'image et le mot, de nature bien différente, ne peuvent pas se réduire l'un à l'autre. Contrairement au mot, l'image n'a pas de lien fixe avec le signifié. Prenons comme exemple un tableau montrant une chaise. C'est le "fantôme" de la chaise. Cette image est en elle-même, pour elle-même, et rien d'autre. En la regardant, chacun a sa propre "interprétation" : elle est peut-être un signe d'assiduité, de stabilité, de solitude, de joie, etc. Ces impressions qu'elle communique pourraient faire naître des idées vagues, floues, imprécises. Ce faisant, le film, qui est avant tout l'image, ne saurait-il exprimer des idées, du sens ?

Mitry, comme d'autres critiques sémiologues, n'hésitera pas répondre par la négative. Selon lui, le caractère essentiel du cinéma est d'être l'image, et celle-ci est au cinéma comme le verbe est à la littérature. Mais contrairement à une seule image figée constituant une peinture, il s'agit, dans le cas du film, d'une suite d'images animées, qui ne sont nullement des photographies animées se réunissant sans rapport ni lien logique. Bien au contraire, ce sont des images de quelque chose qui, à travers l'organisation dialectique, racontent une histoire, (re)présentent une réalité ou un monde imaginaire. C'est à partir de là que l'idée se forme, et se construit au cinéma,

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 35.

²*Idem*, p. 34.

qui est

un système d'images ayant pour objet de décrire, de développer, de narrer un événement ou une suite d'événements quelconques. Mais ces images, selon la narration choisie, peuvent s'organiser en système ; elles deviennent symboles *de surcroît*. Elles ne sont pas signes comme les mots, mais objet, réalité concrète : un objet qui se charge (ou que l'on charge) d'une signification déterminée. C'est en cela que le cinéma est langage ; il *devient* langage dans la mesure où il est *d'abord* représentation et à la faveur de cette représentation¹.

Les images filmiques, différentes des signes abstraits picturaux dépourvus d'un signifié fixe quelconque, sont ordonnées en vue d'une signification déterminée. Elles ne sont pas "employées, dans leur finalité expressive, comme une simple reproduction photographique mais comme un moyen de transmettre des idées. Il s'agit bien d'un langage²". C'est en cela que le cinéma peut prêter à compréhension possible, remplir sa fonction de communication de masse et qu'il devient ainsi "traduisible".

4.2.2 Les formes de langage dans le film

Le cinéma est une sorte de langage qui est constitué à son tour d'autres formes de langage. En fait, dès la naissance du 7^{ème} art, le langage y était partout présent. Au cinéma, dit muet ou sourd³ ou encore silencieux⁴, une forme de langage était beaucoup plus distinguée : le langage corporel ou gestuel. Selon Ch. Metz, sa véritable raison d'être n'était pas, "comme on l'a dit à tort, dans l'infirmité de l'image muette, ni dans les habitudes mécaniques héritées du théâtre [...] mais dans une tentative inconsciente pour parler sans paroles, pour dire sans le langage verbal [...]"⁵.

Metz avait raison en partie. Les gestes sont liés spontanément à l'envie de s'exprimer, de parler, comme les sourds-muets le font. Mais ce n'est pas tout. Il suffit de comparer les films de l'ère muette avec ceux du parlant pour voir que l'exagération

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 32. C'est l'auteur qui souligne.

²*Idem*, p. 31. C'est l'auteur qui souligne.

³Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 21.

⁴Jean Mitry, *op. cit.*, p. 317.

⁵Christian Metz, *Communications 4*, cité par Teresa Tomaszkiewicz, *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, 1993, Poznań, Adam Mickiewicz University press, p. 17.

et la richesse de l'expression gestuelle visaient à compenser d'un côté le manque réel de l'expression verbale, et de l'autre, l'impuissance des images dont la suite, interrompue constamment par les intertitres qui agaçaient les cinéphiles, n'arrivait pas toujours à préciser, au moins d'une manière économique, ce qui était nécessaire pour la compréhension d'un film muet.

À l'avènement du parlant, ce langage corporel est plus sous-jacent qu'évident. Le langage visuel exerce à un degré inconnu jusqu'à présent son pouvoir de signification notamment grâce à une continuité de la succession logique des images, assurée simultanément par l'enchaînement verbal d'une part, et par le mouvement et le rythme des autres éléments sonores, entre autres la musique et les bruits.

Comme nous l'avons fait remarquer, toute image quelconque ne saurait exprimer l'idée, en tout cas l'idée plus ou moins précise, déterminée. Contemplant un tableau qui présente une mer houleuse, on éprouverait, de par les vagues rageuses, les nuages noirs écrasants, des averses effrayantes, de fortes émotions : peur, fureur, désespoir, vénération, même extase. On pourrait laisser aller l'imagination ; on peut même en dégager quelque idée, floue, confuse. Or, lorsque l'on est prévenu que l'auteur de ce tableau le peint parce que s'y est produit il y a peu un naufrage faisant des centaines de morts, des idées plus précises commencent à se former : la mer, objectivement représentée sous le pinceau du peintre, excepté quelques nécessités esthétiques, deviendrait par exemple signe de mort ou de colère contre l'inaction du gouvernement. Elles convergeraient dans un même sens, au fur et à mesure que le contexte autour de cette œuvre d'art s'enrichit, se précise. Suivant cette logique, l'image, qui est d'abord un moyen d'expression, se voit alors capable de communiquer des pensées, de former des idées, et devient ainsi langage, au sens de Jean Mitry.

L'image, reflet du réel ou de l'imaginaire, est en premier lieu, pour montrer ou pour présenter quelque chose, disons une chaise. Si à l'instar du mot-signifiant (image acoustique), l'image est considérée elle aussi comme signifiant ("image visuelle", si l'on paraphrasait l'expression de Saussure), elle ne désigne pas la chaise et c'est le mot "chaise" qui fait appel au concept. Parce que l'image "n'est pas, comme le mot, un signe 'en soi', qu'elle n'est le signe d'aucune chose [...] elle montre mais ne

signifie rien¹”. Une fois détachée de l’objet qu’elle montre, elle devient elle-même objet, une réalité concrète. Elle cherche sa raison d’être, soit dans la tentative de reproduire, comme un miroir, le réel ; soit en tant qu’un moyen d’expression, en vue de traduire des émotions, des sentiments, ou éventuellement des idées (vagues). Toutefois, il est rare qu’une image isolée puisse faire saisir une signification en tant que telle.

Comme nous l’avons signalé à travers l’exemple du tableau d’une mer houleuse, l’image, prise isolément, ne prend que très rarement du sens. Elle ne peut transmettre des idées que métaphoriquement ou potentiellement. Autrement dit, semblable à un mot isolé de la phrase, qui sert à lever la polysémie de celui-ci, une seule image, dépourvue de contexte, construit verbalement (mots explicatifs) ou d’autres images (par ex. bandes dessinées), ne possède que des “virtualités” qu’elle suppose et qui restent à s’actualiser, excepté que celles-ci sont infinies, contrairement aux significations dénombrables d’un mot quelconque. Elle n’est chargée d’un certain sens, d’un pouvoir de signifier que “par relation avec un ensemble de *faits* dans lesquels elle se trouve impliquée²”.

Par contre, tout film est structuré d’une suite d’images animées construisant un contexte visuel, ayant pour objet d’une narration logique. Chaque image ne tient, à de rares cas près, ses valeurs que de la suite dont elle fait partie. Les images s’organisent dans un système et chacune d’entre elles acquiert de cette manière un sens particulier, et par retour, donne un sens nouveau à l’ensemble dont elle fait partie. L’image devient alors, à l’instar du mot “motivé”, un signe “fugitif” de deux faces, à cette grande différence près que son signifié, qui n’existe pas en soi, ne peut s’acquérir qu’à travers les relations ou les implications dans lesquelles elle est engagée.

L’image filmique est un moyen d’expression, dont la suite, de par l’organisation logique et dialectique, est un langage. À l’avènement du parlant, de nouvelles formes de langage, dont le verbe, interviennent et, par l’interaction avec la suite d’images, contribuent à son tour aux transformations radicales de l’expression

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 67.

²*Idem.* C’est l’auteur qui souligne.

cinématographique, qui tentait de “tout exprimer, l’objectif autant que le subjectif, par le seul moyen de l’image animée¹”.

Il est à préciser de prime abord que le langage verbal ne fait pas son apparition au cinéma qu’à l’arrivée du parlant. Presque aussi âgé que le 7^{ème} art, il y était toujours présent, réellement ou virtuellement : les signes graphiques (par ex. écriteaux), les intertitres expliquant succinctement les actions, agitation permanente des lèvres des personnages, les gestes et mimiques évoquant de longs propos, seulement qu’il était transmis visuellement. C’est à partir de cela que M. Chion, en critiquant l’expression toute faite de cinéma muet, attestée en 1929, soit deux ans après l’avènement du parlant, propose de la remplacer par le cinéma sourd, car ce n’est pas le personnage de cinéma qui était muet, c’est le cinéma qui lui était sourd².

L’hésitation entre sourd et muet tourne autour d’un centre, la parole, le langage verbal parlant, existant ou pas, réel ouvert à l’imagination ou imaginaire comme dans les pantomimes avec les acteurs, bouches cousues. Ce langage, qui fait la bande-son avec la musique et les bruits, ne serait audible qu’à l’ère du parlant. Principal objet matériel du sous-titrage, il joue au cinéma un rôle qui n’est pas intégralement partagé par de différents critiques ou cinéastes.

L’unanimité est presque acquise quant au fait de la primauté de l’image sur le verbe, puisque le cinéma est par essence art de l’image, pour peu qu’il s’agisse de l’expression cinématographique. L’essentiel est d’utiliser l’expression verbale en regard des images, dont les façons sont plus ou moins divergentes. Mitry tend à mettre en valeur la “non-coïncidence” du texte avec les images visuelles, proposée au *Manifeste des Trois* (Eisenstein, Poudovkine, Alexandroff), publié en 1928 et formant les premières théories en ce qui concerne l’usage de la parole et du son³. Cela dit, le rapport image-texte se fonde constamment sur le contraste, la différenciation, la contradiction, etc., et les effets pléthoriques restent à éviter en décalant tant soit peu l’image et le texte (parole) en vue de détruire leur production simultanée. Ce qui

¹Jean Epstein, *Le cinéma du Diable*, cité par Teresa Tomaszkiwicz, *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, 1993, Poznań, Adam Mickiewicz University press, p. 15.

²Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 21.

³Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 318.

correspond parfaitement aux règles générales élaborées par Mitry pour l'usage du dialogue à l'art cinématographique :

ne pas faire double emploi avec l'image. Ne pas expliquer ce que l'on voit, mais prendre quelque distance et porter un jugement sur les événements et les choses représentés¹.

Chion préconise lui aussi, le nouveau “sens” apporté par le verbal au visuel, mais la relation entre image et texte est, à ses yeux, moins différenciée. Pour lui, la plus importante des relations entre son et image est celle de la *valeur ajoutée* par laquelle il entend “la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégagent ‘naturellement’ de ce qu'on voit et sont déjà contenues dans l'image seule²”. Ce faisant, au lieu d'être deux éléments distinctifs, le visuel et le verbal pourraient aller jusqu'à former un tout, le second faisant partie du premier. On aurait l'impression que le visuel “parle” et que dans l'inconscient du spectateur reste le pléonasme que Chion qualifie d'une “redondance illusoire”, puisque les paroles dites “redondantes” auraient “si bien guidé et structuré notre vision que nous les aurions ‘naturellement’ vues dedans³”. Cela dit, lorsque trois petits avions entrent dans notre vision, on ne se moquerait peut-être plus de la redondance énorme en entendant le présentateur dire “ce sont trois petits avions”.

Ainsi, d'après les conceptions plus ou moins nuancées de chacun concernant le rapport image-texte, ou image-parole, le dialogue joue un rôle hétérogène dans différents films dont les thèmes ou les objectifs ne sont pas les mêmes. Mais une chose est sûre : l'introduction du texte parlant change à jamais et profondément l'art cinématographique. Celui-ci devient apte à “réunir tous les avantages de l'expression littéraire—c'est-à-dire romanesque—en passant constamment d'un mode verbal à un mode visuel, d'une description à une suggestion, d'une chose dite à une chose vue,

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 328.

²Michel Chion, *L'audio-vision (son et image au cinéma)*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 13.

³*Idem*, p. 15.

d'une action à une réflexion¹". Désormais, la continuité filmique est conjointement assurée par le développement logique des images et l'enchaînement verbal, tous les deux étant emportés dans un même mouvement, dans un même rythme en vue d'un nouveau sens que ni l'un ni l'autre ne saurait créer seul. À cela, s'ajoutent les deux autres constituants de la bande-son, à savoir la musique et les bruits, qui affectent eux aussi la signification audio-visuelle, sauf d'une façon moins sensible.

Cela ne veut pas dire que dans les films, les deux entités sonores ne sont pas importantes. Simplement, leur rôle se manifeste souvent à un niveau moins conscient, car le cinéma est majoritairement voco-centriste, et plus précisément verbo-centriste².

Dans un magma sonore, c'est toujours la voix humaine que les oreilles de l'être humain cherchent en premier lieu à capter, à localiser et si possible à identifier. Son attention est tout d'abord orientée et centrée vers ces voix. Puis, il pourrait, s'il ne s'y intéressait pas, s'en détourner pour aller à la découverte des autres. Sa conduite et ses réactions quotidiennes se reflètent au cinéma qui suit les mêmes règles. Chion nomme ce phénomène "voco-centrisme".

Il le désigne comme "le processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre spontanément notre attention, de la même façon que pour l'œil, dans un plan de cinéma, le visage humain³". La présence d'une voix humaine hiérarchise donc, dans n'importe quel magma sonore, et à la bande-son dans le cas du cinéma, la perception autour d'elle :

Dans le cinéma "tel qu'il est", pour les spectateurs "tels qu'ils sont", *il n'y a pas des sons, parmi lesquels entre autres, la voix humaine. Il y a les voix et tout le reste*⁴.

La voix humaine structure l'espace sonore qui la contient. Et au cinéma, la prise de son s'avère dans la majorité des cas une "prise de voix". Le niveau de celle-ci, prioritaire, est souvent renforcé artificiellement, les autres éléments sonores étant le plus que possible adoucis ou éliminés. Non seulement la voix hiérarchise l'ensemble

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 337.

²Michel Chion, *L'audio-vision (son et image au cinéma)*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

³*Idem*, p. 14.

⁴Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 18. C'est l'auteur qui souligne.

sonore, mais elle est hiérarchisée, à son tour, par la parole, les cris, les soupirs, les gémissements, les chuchotements, etc., étant placés au second plan par rapport à elle. Le privilège sur tous les autres éléments sonores est ainsi donné au dialogue dont l'intelligibilité est au premier plan. Le voco-centrisme est donc, "presque toujours, un *verbo-centrisme*¹".

Suivant la logique que l'on élabore, l'attention du spectateur d'un film sera attirée tout d'abord par un personnage parlant, plus précisément par un visage qui "parle". Il va en premier lieu chercher le sens des mots, ne passant à l'interprétation d'autres éléments qu'au moment où son intérêt sur le sens est saturé. À défaut de cela, c'est-à-dire que la signification des mots n'est pas accessible, la première étape vers la compréhension d'un film sera endiguée. Cela dit, comprendre un film, signifie de prime abord l'appréhension de la signification verbale.

4.2.3 Le discours filmique

Bien que le cinéma soit, dans la majorité des cas, verbo-centriste, la saisie du sens verbal est loin d'être suffisante pour comprendre un film, car comme nous l'avons signalé plus haut, celui-ci, régi par un même code (filmique), est animé pourtant de plusieurs "langages", organisés de manière cohérente dans un même rythme de façon à transmettre des idées, accessibles à travers l'expression des émotions, des sentiments.

Ch. Metz, pionnier de la sémiologie du cinéma, au moins en France, tendait à opposer le couple terminologique cinéma / film. D'après lui, les deux ne sont pas remplaçables l'un par l'autre. Leur relation correspond bien précisément à celle qui se dessine, "pour l'esthétique classique, entre l'*œuvre* d'un art et cet art même-, pour la sociologie, entre le *produit* (ou le *programme*) d'un certain 'media' et ce media lui-même-, pour la sémiologie enfin, entre le *message* typique d'un certain moyen

¹Michel Chion, *L'audio-vision (son et image au cinéma)*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 14. C'est l'auteur qui souligne.

d'expression et ce moyen d'expression lui-même [...]”¹. Dans cette optique, le cinéma est considéré comme un ensemble abstrait et idéal, regroupant de différentes structures de signification (procédés, ressources expressives, figures, etc.), tandis que le film, objet concret, les actualise, partiellement. De ce point de vue, cinéma et film s'opposent comme langue et parole.

Mais ces deux groupes, malgré leurs ressemblances, ne devraient nullement s'identifier l'un à l'autre. Sinon on courra les risques de confondre cinéma et langue, de “copier-coller” les règles linguistiques pour schématiser le film. Si le cinéma est un langage, il n'est point une langue. Ce sont les mécanismes hétéroclites mais systématiques de ce langage cinématographique, de cette combinatoire générale que chaque film met en œuvre à sa façon et au gré de son auteur (réalisateur). De cette manière, le film forme une sorte de texte au sens large du terme, de discours signifiant dont les frontières coïncident avec celles du discours tout court qui, étant “essentiellement un acte individuel de sélection et d'actualisation”, est constitué tout d'abord par “les ‘combinaisons grâce auxquelles le sujet parlant peut utiliser le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle’, et ensuite par les ‘mécanismes psycho-physiques qui lui permettent d'extérioriser ces combinaisons’²”, à ceci près que les combinaisons formant le discours filmique sont régies par le code du cinéma et extériorisées grâce au fait cinématographique³.

Contrairement au discours (normatif) qui s'actualise dans un seul langage verbal, le discours filmique, multimodal, doit s'appuyer sur plusieurs langages, fondés sur les structures dialectiques tissées entre le visuel et l'auditif. Par conséquent, c'est toujours l'ensemble du discours filmique qui devrait être pris en compte lorsqu'il s'agit du sous-titrage, mais pas simplement le discours émis par les personnages. Le sens au cinéma ne peut alors être dégagé qu'à travers l'analyse et le décryptage de ce discours complexe et hétérogène.

¹Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 16. C'est l'auteur qui souligne.

²Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

³Ici, le “fait cinématographique” prend le sens de Jean Mitry, et qui ne devrait pas se confondre avec le “fait filmique” -ou “l'art cinématographique” qui est défini comme “l'art d'utiliser l'instrument de l'image animée”. Les deux forment une relation comme celle entre l'imprimerie et la littérature. (Cf. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 30)

4.3 Le sens au cinéma

Le cinéma, art de l'image, est verbo-centriste selon le constat de Chion (voir 4.2.2.). Dans cette optique, le décodage des signes verbaux constituerait l'une des premières étapes dans la compréhension d'un film. Cette spécificité contribue davantage à la nécessité du "mal" que sont les sous-titres en bas de l'écran selon l'expression de Marleau (1982) lorsqu'il s'agit d'un film dans lequel les personnages parlent une ou plusieurs langues étrangères qu'ignorent les spectateurs en question.

Mais les sous-titres dits nécessaires ne sont point le produit de la seule transposition mécanique des dialogues. En tant qu'opération traduisante, le sous-titrage doit se charger de transmettre les idées du film-source, ou le sens d'après la Théorie interprétative de la traduction (TIT), au lieu de transcoder la signification linguistique. Situés au plan de la parole, les dialogues filmiques s'organisent selon la narration choisie ; chacune de ces phrases se gonfle d'un apport dû à ce qui la précède et enrichit à son tour ce qui la succède. Prise isolément, elle n'a que des virtualités de sens et invalide son rôle de maillon dans le récit filmique. Contrairement à ceux des romans ou de la radio, les dialogues filmiques s'actualisent dans des contextes audio-visuels qui, épargnant aux spectateurs l'effort d'imaginer le son et l'image, contribuent à tout moment à lever les ambiguïtés auxquelles se prêteraient les dialogues couchés sur papier ou entendus à la radio. Le sens du dialogue ne peut donc être compris qu'au travers d'une double mise en rapport avec, d'une part le récit narré (texte) dont il est extrait et de l'autre part, le contexte audio-visuel dans lequel il est prononcé.

Cela dit, comprendre les dialogues implique la compréhension de tout le film où ils sont insérés. L'appréhension du sens, qui exige de la part du traducteur-sous-titreur tout un ensemble de compétences (voir 4.4), n'est pourtant pas chose facile. Ce qui est notamment dû au caractère multimodal du texte filmique qui, régi par un seul code (filmique), se construit sur la base de plusieurs langages (voir 4.2.2) parmi lesquels le verbe.

Malgré tout, la TIT, fondée sur la théorie du sens, fournit un modèle remarquable pour la compréhension d'un film. Elle a été élaborée à partir de riches expériences que ses deux fondatrices accumulent des années durant à force de l'interprétation de conférence, qui présente des cas similaires au film.

4.3.1 Le sens dans le cadre de la TIT

D. Seleskovitch, l'une des fondatrices de la TIT, définit le sens comme suit :

[...] que le sens est un vouloir-dire extérieur à la langue (antérieur à l'expression chez le sujet parlant, postérieur à la réception du discours chez le sujet percevant), que l'émission de ce sens nécessite l'association d'une idée non verbale à l'indication sémiotique (parole ou geste, peu importe en soi le support qui se manifeste de façon perceptible !) et que la réception du sens exige une action délibérée du sujet percevant. Dans cette perspective, on est amené à ne plus voir dans l'agencement des mots que des indices, puisés par le locuteur dans [...] la langue, reconnus par [...] l'auditeur, (mais) ne servant au premier que de jalons pour sa pensée, et au second que de tremplin pour la construction du sens de ce qu'il entend¹.

De là, on constate que la notion du sens dans le cadre de la TIT prend un sens tout à fait différent de celui correspondant à la "signification linguistique", à savoir "l'aire sémantique recouverte par un mot hors contexte [...] la ou les acceptions qu'en donnent les ouvrages lexicographiques [...]"², comme l'avait entendu Georges Mounin, Vinay et Darbelnet etc., qui mettaient l'accent sur les fondements linguistiques de l'opération traduisante.

Le sens chez D. Seleskovitch n'apparaît qu'au plan de la parole. Il s'appuie sur les significations linguistiques, mais ne s'y limite pas. C'est un "ensemble déverbalisé, retenu en association avec des connaissances extra-linguistiques"³. Ce sens-là n'est donc pas la somme des mots, et la reconnaissance des signifiés acquis antérieurement

¹Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 87.

²M. Cormier, "Glossaire de la Théorie interprétative de la traduction et de l'interprétation", cité par Charles Soh Tatcha, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1997, p. 286.

³Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 24.

est loin d'être suffisante pour le saisir. Il arrive souvent que l'on ne comprenne rien du tout de ce que veut dire une phrase, malgré le fait que l'on connaît parfaitement la ou les acceptions de chaque mot composant celle-ci et les règles grammaticales imposées sur cette phrase telle que : "C'est une épreuve redoutable que de présenter, tout nu, son enfant au public"¹.

Pour comprendre cette phrase, il faut la réintroduire dans le paragraphe dont elle était extraite :

Les résultats de la recherche ne peuvent être socialement utilisés que dans la mesure où ils sont extraits de leur gangue théorique, méthodologique, ou empirique. Pour le corps social dans son ensemble, une recherche ne présente d'intérêt que si les phénomènes, les situations, les transformations économiques et sociales étudiés, sont mis en lumière par un discours scientifique intelligible [...] tout cela exige de la part des chercheurs une grande maturité. C'est une épreuve redoutable que de présenter, tout nu, son enfant au public. (M. Mazoyer, "Nécessité d'un discours intelligible", *Le Monde*, 1/8/1973)

À l'aide d'un contexte², la phrase, fixée au plan de la langue, s'actualise en parole et devient tout à coup compréhensible, car son sens dépend étroitement de ce qui la précède et probablement de ce qui lui succède. Au courant du passage dont cette phrase est extraite, une partie de la virtualité sémantique que la langue lui confère est actualisée et prend d'ailleurs des notions inimaginables au seul plan lexicographique. Ainsi que "tout nu", c'est-à-dire que "non vêtu" selon sa signification linguistique, se réfère ici à "(résultats de la recherche) extraits de leur gangue théorique, méthodologique, ou empirique" et prend le sens de "intelligible" ; il en est de même pour le mot "enfant", qui veut dire dans cette phrase précitée "résultats de la recherche", notion jamais accordée si l'on se limite à chercher la correspondance linguistique.

Or, ce sont exactement ces notions que tout traducteur, ayant comme tâche d'assurer la communication, se doit de saisir en vue de transmettre les idées du

¹Exemple emprunté de M. Lederer, 2014, "Transcoder ou réexprimer?", pp. 9-38 dans Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 11.

²Dans cette étude, le terme "contexte" comprend les deux genres de contexte que Lederer avait définis : *le contexte verbal* qui correspond à la "présence simultanée d'un ensemble de mots dans la mémoire immédiate", et *le contexte cognitif* désignant "l'ensemble dynamique des informations qu'apporte à l'auditeur le déroulement du discours ou au lecteur celui de sa lecture". (voir M. Lederer, 2014, "Implicite et explicite", pp. 39-85 dans Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 48-55)

locuteur. Ces idées, constituées d'une série de "décliv" de compréhension, ou de "point de capiton" selon l'expression de J. Lacan, se forment et se transforment au fil de la lecture ou au déroulement de la chaîne parlée. Par conséquent, le sens, objet de la traduction, "loin d'être statique et donné objectivement, est un processus en déroulement constant qui se construit tout au long du discours¹".

La saisie du sens dépendra donc plus du dynamisme narratif que des états de langue. Ce qui est d'autant plus vrai que lorsqu'il s'agit de la compréhension des discours oraux réellement prononcés à tel moment et en telle occasion précis comme ceux qui font l'objet de l'interprétation de conférence (consécutive ou simultanée) ou ceux que sont les dialogues filmiques, car le sens de ces discours est tellement influencé par la situation² dans laquelle ils sont prononcés que chaque changement de cette dernière, pour peu qu'il soit, le modifierait pour en donner un nouveau.

Empruntons à ce point l'exemple typique de M. Lederer : "Lumière, s'il vous plaît". Un congressiste qui présentait des diapositives au cours de sa communication se servait de ce même énoncé au plan de la langue, pour donner pourtant deux ordres diamétralement opposés : lorsque cet énoncé résonnait dans la salle obscurcie, le technicien allumait les lumières ; alors que quelques minutes plus tard, ces mêmes mots étaient émis, le technicien plongeait la salle dans l'obscurité. Il est bien évident que, ce qui conduisait le technicien à réagir différemment, ce n'était guère l'élément linguistique, puisqu'un seul et même énoncé était prononcé. Là où le bât blesse, c'est la perception des situations différentes qui attribuent à cet énoncé des sens opposés que la seule reconnaissance linguistique n'est pas en mesure de déclencher.

Or il est à signaler que toute perception, celle d'une forme verbale ou sensorielle non linguistique, solliciterait de la part du sujet percevant une "force d'esprit", à savoir l'interprétation, pour qu'elle devienne un état de conscience, signe de la compréhension. Jean Piaget donne à ce propos une explication dans *La prise de conscience* :

¹D. Seleskovitch et M. Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 13.

²Ici, la "situation" prend le sens de M. Lederer qui désigne "tous les éléments de perceptions sensorielles non linguistiques concomitantes au discours". (M. Lederer, 2014, "Implicite et explicite", pp. 39-85 dans Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 48)

[...] toute perception s'accompagne toujours d'une interprétation [...]. Mais c'est cette interprétation (c'est-à-dire la conceptualisation d'une forme quelconque, verbale ou imagée) qui permet d'intégrer la perception et qui, dans notre perspective, constitue sa prise de conscience : sans elle, en effet, la perception quoique consciente à un degré "élémentaire" demeure évanescence [...]¹.

Le sens que le récepteur (traducteur) se doit de saisir correspond donc à un état de conscience, qui demande une mobilisation dynamique de l'ensemble des mécanismes mentaux pertinents. À cela, s'oppose le sens "non pertinent", qui s'obtient par le truchement de l'identification linguistique, sans pour autant passer par l'étape incontournable de l'interprétation.

L'élaboration et l'application de la Théorie interprétative de la traduction se fonde sur la distinction préalable entre la signification linguistique, au plan de la langue, et le sens discursif, au plan de la parole. Pour faciliter la démarche comparative, on rejoint ici M. Lederer² qui les regroupe sous le même terme "sens" divisé en deux types : celui que présente la phrase isolée (le (non-)sens premier), et celui que présente l'énoncé intégré dans un contexte et dans un savoir pertinent (le sens pertinent).

Lederer décrit ces deux types de sens de la manière suivante :

Dans le premier cas, la phrase est interprétée en fonction des connaissances dont on dispose de façon générale : on comprend quelque chose, ne serait-ce à l'extrême limite que le signifié en langue ; mais cette compréhension n'est jamais qu'une hypothèse sur le sens, et la traduction qu'on peut donner n'est elle aussi qu'une hypothèse. Dans le second cas, celui d'une phrase intégrée dans une situation ou un discours, qui créent un contexte cognitif, la compréhension de l'énoncé s'appuie sur ce savoir pertinent, sur ce contexte cognitif et s'effectue par l'exclusion spontanée de toutes les significations non pertinentes de la phrase ; la traduction devient possible, sa qualité ne dépendant plus que du talent du traducteur.

Malgré tout, grande serait la tentation que soient confondus le sens premier, hypothétique et celui que tout traducteur doit comprendre, car la délimitation entre l'un et l'autre peut être plus difficile à tracer en pratique qu'en principe, puisque la

¹J. Piaget, *La prise de conscience*, Paris, PUF, 1974, pp. 258-259.

²M. Lederer, 2014, "Implicite et explicite", pp. 39-85 dans Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 56.

saisie du sens n'est pas le produit d'étapes successives comme l'avaient postulé certains auteurs, notamment Dan Sperber¹ qui préconisait deux étapes dans la compréhension des textes, mais "d'une seule démarche de l'esprit²". Le cognitif et l'affectif ne sont pas dissociés du sémantisme, car d'après le neurophysiologue Jacques Barbizet³, il existe dans le cerveau des "métacircuits polysensoriels aux innombrables croisements, mis en branle chaque fois que s'éveille l'un d'eux". Sur cette base-là, un mot, qu'il soit dit, lu ou entendu, pourrait déclencher une multitude de souvenirs, bien que tous ne s'engagent pas dans le mécanisme de programmation ou de compréhension d'un discours.

Cela n'empêche pas qu'il y a ceux qui s'attardent sur le seul niveau de la langue. Dans ce cas-là, le sémantisme l'emporte sur le cognitif autant que le sens premier sur le sens pertinent. Ce dernier, n'étant pas compris par le traducteur-médiateur, ne le serait non plus par le récepteur visé.

Le film de Pascal Chaumeil *Un Plan parfait* débute par les propos lamentables de Valérie, patronne de Corinne :

Tu vois que ce qui me fatigue c'est longtemps à longueur de la journée / t'as plein de mecs bien célibataires qui n'attendent qu'une chose c'est se caser / pardon mais moi ça fait six mois que je cherche / eh ben crois-moi c'est le Sahara [...] ⁴.

À propos de la phrase soulignée, deux versions sont proposées comme suit :

¹"La première consisterait à comprendre la langue du texte, la seconde à en 'inférer' le sens à l'aide de connaissances extra-linguistiques." (voir Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 25)

²M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 25.

³J. Barbizet et Ph. Duizabo, *Abrégé de neuropsychologie*, cité par M. Lederer, *op. cit.*, p. 26.

⁴Les clivages sont ici faits selon les sous-titres en chinois projetés en bas de l'écran.

discours original	sous-titres en chinois	retraduction du chinois	traducteur(s)
C'est le Sahara.	a. 结果呢? 撒哈拉沙漠!	a. Et le résultat? Le Sahara!	FRDS MNHD team (Fansub group)
	b. 在哪儿呢 连个人影都没有	b. Où ça? Il n'y a personne	QIAN Lin (studio de doublage de Shanghai)

À travers ces deux versions différentes pour un même énoncé, il semble que les sous-titres chargés de la traduction des dialogues du film comprennent tous ce que veut dire Valérie qui se plaint de ne pas pouvoir trouver l'amour après six mois de recherches, puisqu'un contexte assez suffisant est offert. Mais le compris n'est réexprimé d'une manière intelligible que dans le deuxième cas (b), car le sous-titreur sait transcender le sens premier de l'énoncé pour transmettre le sens pertinent aux récepteurs. Aucune correspondance préétablie n'est trouvée entre l'original et le traduit. Par contre, le sous-titreur du premier cas (a) hésite entre fidélité à la lettre et fidélité à l'esprit. Ce faisant, il s'attarde sur le sens premier du terme "Sahara" pour produire une version qui risque de dérouter le spectateur chinois qui, ignorant le français, dépend de sous-titres pour la compréhension du film.

4.3.2 Le sens d'un film

La Théorie interprétative de la traduction (TIT) réitère le fait que traduire, c'est tout d'abord comprendre. Elle extrapole de cette théorie fondée sur le sens que, tout sous-titreur-traducteur de qualité, devrait en premier lieu comprendre parfaitement tout le film qui constitue le contexte audio-visuel où s'inscrivent les dialogues dont le sens (pertinent) ne peut nullement se dégager dans l'isolement. L'application de cette théorie de sens dans l'appréhension du dialogue, et plus généralement dans celle de tout un film, est d'autant plus cohérente lorsque l'on considère le sens et le rôle du

dialogue que l'on (devrait) lui fait jouer dans la production du sens cinématographique.

Comme nous l'avons rappelé plus haut (4.2), le langage cinématographique, régi par un seul code (filmique), met à l'unisson plusieurs "langages". Or, les réalisateurs font tout pour se différencier. À ce propos, Tomaszewicz avait bien signalé dans cette hétérogénéité :

[...] l'art cinématographique n'est pas homogène et que le sens dans les différents films ne s'exprime pas toujours par les mêmes moyens. Il y a des films où l'image, autrement dit l'action est tellement expressive que le verbal n'est qu'un élément accessoire, il y en a par contre d'autres où la majorité de l'action repose sur le verbal¹.

Deux extrémités dans l'utilisation des deux principaux langages figurant au cinéma—le visuel et le verbal—, ont été évoquées. Or, si nous rejoignons J. Mitry, on se demande si un film dont l'intrigue repose essentiellement sur le verbal relève encore de l'art cinématographique :

La parole au cinéma n'a pas pour objet d'ajouter des idées aux images. Lorsqu'elle le fait, lorsque ce qui doit être compris l'est uniquement par l'intermédiaire de ce qui est dit, lorsque le texte ramène à lui seul l'expression et la signification de l'intrigue, lorsque ce qui "engage" les héros ne relève que de leurs seules paroles, alors nous sommes en présence d'une œuvre qui n'a plus rien à voir avec l'expression filmique. Dans la mesure où il est un art [...], le cinéma n'a pas à *enregistrer des significations*, mais à *créer* les siennes propres².

Le cinéma est au fond, et par essence, un art de l'image. L'expression filmique repose sur le fait que le développement logique et les significations majeures du film sont fondés sur l'enchaînement des images. Prioritaires, celles-ci assurent la continuité filmique qui "repose essentiellement sur le développement visuel qui constitue la charpente, *l'axe de structure* du film³".

Pour être plus précis à ce point important, on se permet d'emprunter à Mitry les schémas qui montrent d'une façon générale la structure du film (parlant) à travers

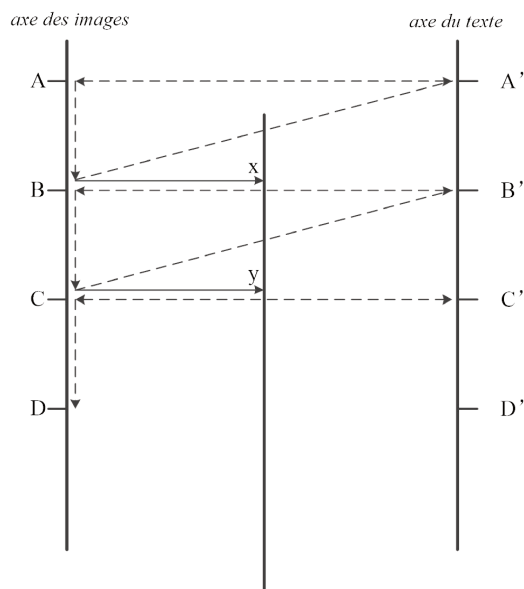
¹Teresa Tomaszewicz, *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań, Adam Mickiewicz University press, 1993, p. 7.

²Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 325. C'est l'auteur qui souligne.

³*Idem*, p. 323. C'est l'auteur qui souligne.

l'illustration du rapport image-texte¹ :

Figure 1



Signification

Dans la figure 1, les deux lignes gauche-droite tracent d'un côté, la continuité visuelle A-B-C-D et, de l'autre côté, la continuité verbale A'-B'-C'-D'. À travers ceci, on peut voir que :

Horizontalement, le plan A est associé au dialogue A'. Chacun d'eux apportant une signification qui lui est propre, de leur relation immédiate dégage alors une troisième signification : AA', qui est la vraie signification du plan A, à savoir son sens pertinent selon nos termes.

Verticalement, le plan A est suivi logiquement par le plan B qui poursuit les implications ou le donné initial du plan A. Du rapport A/B, résulte un certain sens qui est corrigé par l'effet du dialogue A'. Autrement dit, le rapport A/B est, en fait, un rapport AA'/B. D'où une signification X.

Le plan B, quant à lui, est associé au dialogue B'. En même temps, il renvoie visuellement et logiquement au plan C, mais la signification BB'+X rejaillit ensemble sur C selon un rapport BB'+C. D'où une signification Y. Et ainsi de suite.

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 322.

Par ailleurs, on voit que dans la suite A-B-C-D..., les plans s'enchaînent directement selon la logique du drame, ce qui est contraire en ce qui concerne la suite A'-B'-C'-D'... qui ne s'enchaînent pas de proche en proche. Leur sens est relatif aux implications visuelles. Si l'on rapporte B' à A' hors de la continuité visuelle, aucun sens n'en sortirait, puisque l'on se passe de l'intermédiaire du plan B qui se doit de définir le sens. La figure 2 montre le cas où l'enchaînement dramatique est axé sur la continuité verbale : B' se rapporte à A' et ainsi de suite. Au dialogue A' correspond une image A qui situe des personnages et une action en un lieu et un temps donnés. Elle les place, comme dans le théâtre (filmé) ou dans les mauvais films parlants, dans un décor, les met en scène, montre des mouvements et illustre une situation "signifiée par le verbe [...]"¹. Dans ce cas-là, il s'agit plutôt du dialogue habillé d'images et ce n'est plus de l'expression filmique. Ce n'est pas du septième art et le cinéma n'est plus qu'un véhicule.

Par voie de conséquence, la compréhension des dialogues filmiques ne peut pas se séparer du contexte visuel dans lequel ils sont prononcés. Et elle ne peut se réaliser qu'à travers l'intégration totale du texte au développement logique des images assurant les sens majeurs du film.

Or ces derniers sont plus difficiles à saisir qu'il n'y paraît. Ceci est dû notamment à l'image filmique qui, toutefois "analogue à ce qu'elle montre, ajoute *toujours* quelque chose à ce qui est montré"². Ce qui sous-entend au cinéma un double "sens" à déchiffrer : le sens immédiat saisi à travers ce qui est montré et le sens profond compris par l'interprétation de la relation de ce montré avec un ensemble de faits dans lesquels il se trouve impliqué.

Le cinéma prend le caractère de "réalité" dans la mesure où les images, de par le mouvement, représentent les relations spatiales de tout objet autant que cet objet lui-même. Y ayant une situation, une dimension, une épaisseur, l'objet garde toutes ses qualités apparentes. Il est dans le monde (cadré), "ici-maintenant", précisé, lié par toute une série d'interdépendances et de déterminations réciproques, et engagé

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 324.

²*Idem*, p. 72. C'est l'auteur qui souligne.

comme il l'est dans le monde sensible.

Grâce au fait cinématographique (technique), la réalité n'est plus "représentée", signifiée par un substitut symbolique ou par un graphisme quelconque. Elle est "présentée". La représentation (dans le sens de "représentation photographique") s'identifie au représenté. De ce point de vue, le spectateur n'a pas à imaginer comme en lisant un roman ce que l'on lui montre : il lui suffit de se laisser porter par les images et de "vivre" le réel (re)présenté. Ce qui conduit Merleau-Ponty à dire que "le film ne se pense pas, il se perçoit".

Le spectateur peut aisément "percevoir" cet aspect assez réel dans les films tels que celui de P. Chaumeil *Un Plan parfait*, puisque ce réalisateur tend à "ramener les personnages et les situations dans un monde réel, concret¹" : le Kenya et ses paysages sublimes ; les Masaïs avec leurs vraies tenues, leurs vrais rites et coutumes ; la magnificence et la grandeur à Moscou... À part l'exotisme que le réalisateur voudrait faire découvrir, les spectateurs sont aussi fascinés par la romance entre Isabelle (Diane Kruger) et Jean-Yves (Dany Boon), par leurs aventures tout au long du voyage ; ils rient à la vue des grimaces (un peu exagérées) faites par Jean-Yves lorsqu'il s'aperçoit du goût amer des feuilles qu'il trouvait bourrées d'eau ou lorsqu'il est "maltraité" dans la clinique par Isabelle qui, de crainte que son fiancé Pierre ne découvre l'existence de Jean-Yves, piquait ce dernier follement ; les coquetteries et caprices d'Isabelle contribuent à susciter l'intérêt chez le public dont la curiosité est déjà éveillée par la malédiction familiale qui transforme chaque premier mariage en divorce...

C'est de prime abord tout ce qui est montré sur l'écran qui fait l'objet de la compréhension. Il est évident que dans tout film, toute image – même la plus quelconque –, se trouve déjà chargée d'un certain sens, car, comme le souligne Jean Mitry :

Toute chose, tout événement, tout individu, ont de par eux-mêmes, de par leur simple présence "dans le monde", une certaine signification ; l'image qui les donne au regard étant constituée par tout ce dont elle est l'image, il est normal

¹Entretien avec P. Chaumeil. Consultez le site officiel d'UniFrance.

que sa signification première soit celle des choses représentées¹.

Or le cinéma n'est pas constitué d'images qui s'excluent mutuellement. Il est vrai qu'il est divisé en plans et en séquences, mais l'art consiste à les unir. "[...] ce qui importe dans un film, [...] c'est le sentiment de *continuité* qui relie les plans et les séquences en maintenant l'unité et la cohésion des mouvements²", ayant pour objet de décrire, de développer, de narrer un événement ou une série d'événements.

Il s'ensuit que la signification filmique ne dépend jamais (ou rarement) d'une image isolée mais d'un "ensemble d'images agissant ou réagissant les unes sur les autres³". De même que le discours se fonde sur les significations linguistiques mais en dépasse le sens premier par le fait de l'actualisation, le discours filmique se fonde sur la logique du (re)présenté mais en dépasse le sens immédiat par le fait des implications réciproques dans la continuité organique du film. De ce fait, l'image prend, grâce à sa puissance suggestive, un sens inédit que l'on ne pourrait pas imaginer au seul moyen des raccords sans aucune logique entre eux.

De même que le sens pertinent de la phrase dépend étroitement de ce qui la précède et de ce qui la suit au déroulement du discours, le sens profond de l'image dépend étroitement de ce qui la précède et de ce qui la suit dans la continuité filmique.

On se permet, à ce point, d'emprunter de J. Mitry l'exemple du fameux lorgnon du *Cuirassé Potemkine*.

On montre un lorgnon, retenu par son cordonnet, se balancer au bout d'un filin d'acier. Une image hors du contexte ne signifie rien, sinon l'existence d'un lorgnon. Toutefois, grâce aux séquences précédentes, on sait que ce lorgnon appartient au docteur Smirnov qui avait l'habitude de jouer avec.

D'ailleurs, dans la séquence qui précède, on voit qu'au cours du soulèvement des marins du "Potemkine", les officiers, dont le Dr Smirnov, ont été jetés à la mer. Traîné par les pieds, empoigné, bousculé, soulevé comme un paquet, ce dernier vient d'être flanqué par-dessus bord malgré ses cris et ses protestations. Il s'est débattu en vain.

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 65.

²*Idem*, p. 101. C'est l'auteur qui souligne.

³*Ibid.*, p. 68.

Ce faisant, il a perdu son lorgnon retenu dans les cordages.

Mise en contexte, l'image prend ainsi un sens profond. Le lorgnon représente le docteur Smirnov ou, plus précisément, signifie son "absence". De cet officier arrogant et pleutre, plus rien ne reste que ce lorgnon assez ridicule qui se balance stupidement au bout d'un filin. La partie, la plus insignifiante en apparence, représente le tout et évoque le personnage dérisoire. En creusant plus profondément, on voit que le Dr Smirnov, par sa position, par son rang, représente la classe possédante et aristocrate pro-tzariste. Ceci dit, le lorgnon signifie au fond la faillite de la classe bourgeoise "flanquée par-dessus bord". De cette classe, il ne reste plus, symboliquement, qu'un substitut ridicule qui laisse entendre la stupidité et le néant de ce qu'il représente.

Les exemples de cette sorte sont innombrables. Le cinéma ne se pense pas, mais il (doit) donner à penser au moyen des combinaisons logiques que l'on met en place par le montage. On est informé d'emblée par le réel montré puisque ce dernier implique déjà un sens (psychologique, ou simplement descriptif) qui contribue au développement de l'intrigue, à la compréhension (élémentaire) du drame, mais on ne doit pas s'y limiter, car, si ce qui est montré se donne en premier lieu pour ce qu'il est, il est presque toujours révélateur d'autre chose. Comme J. Mitry dit fort justement que "[...] nous sommes informés *de* quelque chose *par* quelque chose¹".

C'est *par* le lorgnon que l'on est informé *de* l'absence du Dr Smirnov, plus précisément *de* la faillite de la classe auquel il appartient ; c'est *par* la boule de verre qui tombe que l'on est informé *de* la mort de Kane ; c'est *par* le verre et la cuillère que l'on est informé *de* l'empoisonnement de Suzan (*Citizen Kane*).

La plume décorative plantée sur l'assiette que la mère d'Isabelle joue en faisant du bruit est en signe d'impatience (*Un Plan parfait*) ; le mouchoir que la main crispe sous la table suggère la forte émotion du jeune homme qui hésite à répondre aux questions du juge d'instruction (*La conscience vengeresse* de Griffith), etc.

Ces sortes de significations sont monnaie courante. Contrairement à ce qui est dit par certains (comme Maurice Caveing), dans la plupart des cas, la signification et la chose signifiée ne font pas qu'un. Le réel perçu est presque toujours révélateur d'autre

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 82. C'est l'auteur qui souligne.

chose, ceci est inhérent au cinéma qui est, par essence, un art.

Autant que les phrases séparées de leur contexte, le monde sensible n'a que des virtualités de sens. Le cinéma, par les implications qu'il détermine, les actualise en excluant une partie des interprétations possibles en vue d'en garder une. C'est exactement cette dernière que l'on devrait comprendre, puisque toujours selon Jean Mitry, "on ne comprendra jamais rien au cinéma tant que l'on considérera le donné représenté comme étant la finalité de son propos¹".

4.4 La saisie du sens

Reproduisant des faits réels ou imaginaires fondés sur la réalité, et mettant sur l'écran des choses "engagées" comme elles le sont dans le monde sensible, le cinéma semble plus "accessible" que disons des œuvres littéraires dont l'accessibilité nécessiterait un niveau d'éducation relativement élevé. Il suffit d'avoir quelques "expériences" dans la vie pour qu'un sujet en bonne santé (particulièrement en bon état d'écoute et de vue) puisse jouir de ce divertissement cinématographique.

Ceci est vrai, en partie, car le cinéma tend à relever de la culture de masse, comme le signale Jean Mitry : "Le cinéma n'a de raison d'être que dans la mesure où il s'adresse à un vaste public."² Par ailleurs, pour assurer un élargissement du public, de plus en plus de films sont désormais accessibles aux personnes présentant un handicap auditif ou visuel à l'aide du sous-titrage *intralinguistique* ou de l'audiovision.

Toutefois, comme nous l'avons évoqué plus haut, si le cinéma se perçoit, il donne à penser. Ce n'est pas (simplement) un moyen de reproduction, mais un mode d'expression qui, s'appuyant sur ce qui est montré et ce qui est énoncé, vise à transmettre des idées que tout spectateur devrait chercher à comprendre. Le traducteur, ayant pour tâche de réexprimer ces idées dans une autre langue, se doit d'être par rapport au spectateur ordinaire, selon la formule de M. Lederer, "plus concentré et

¹J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 82.

²*Idem*, p. 18.

moins concerné” :

Il est plus concentré car, contrairement à ce qui se passe dans des situations d’interlocution habituelles, il doit saisir et retenir toutes les nuances de sens, tous les effets affectifs du discours ; il est moins concerné, car la pensée qu’il réexprimera n’est pas la sienne ; enfin, il n’a pas à juger de la justesse ou de l’importance des paroles qu’il interprète¹.

Ainsi, au lieu de se contenter d’une perception audio-visuelle machinale, le sous-titreur doit s’efforcer de saisir le sens profond afin de pouvoir transmettre l’intégralité des idées à des spectateurs qui ignorent la langue française. Cela exige de lui plusieurs compétences.

D’après la théorie interprétative de la traduction, le processus de compréhension de l’énoncé linguistique repose sur deux ordres de connaissances, “les connaissances tout court, c’est-à-dire à chaque fois les connaissances pertinentes qu’évoque l’énoncé, et la connaissance de la langue²”. L’appréhension du sens dépend de l’adéquation de ces deux sortes de connaissances par rapport à la nouveauté apportée par le fait linguistique.

Malgré les similitudes entre l’énoncé linguistique et le discours filmique, il est à remarquer qu’il existe entre les deux des différences importantes surtout en ceci que le film est un texte multimodal qui contient des signes verbaux et non-verbaux dont la transmission matérielle est assurée par deux canaux : visuel et acoustique (voir 3.1.4). De ce fait, l’appréhension d’un film fait appel à des processus cognitifs sûrement beaucoup plus nombreux et plus complexes que ceux qu’implique la lecture d’un texte écrit ou l’audition d’un discours oral. La complexité de la nature des informations à traiter demande une force d’esprit assez dynamique au sous-titreur, qui doit mobiliser des compétences plus importantes et plus variées pour bien comprendre le récit qui défile sous les yeux.

¹Marianne Lederer, *La traduction aujourd’hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 21.

²Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 16.

4.4.1 La compétence audio-visuelle

Comme nous l'avons déjà signalé, le discours filmique se fonde sur des codes verbaux et non-verbaux que les canaux visuel et auditif transmettent au spectateur. De ce fait, les yeux et les oreilles sont considérés comme les premiers agents de la perception cinématographique. Sans ces deux compétences primitives, le visionnage et l'appréhension d'un film seraient plus ou moins entamés.

Pour franchir ces contraintes inhérentes à l'art cinématographique, de nouveaux efforts ont été faits et de nouvelles mesures adoptées, entre autres le sous-titrage *intralinguistique*, l'audiodescription qui ont été mises en œuvre au bénéfice des personnes présentant un handicap visuel ou auditif. Un nombre croissant de recherches en la matière voient le jour (J. Nevers, J. Diaz Cintas, etc.).

Mais les problèmes posés par ce domaine ne font pas partie de notre étude. Ce faisant, on exclut tout ce qui ne pose pas de problèmes méthodologiques : handicap de la vue, handicap de l'ouïe. Autrement dit, on postule que le sous-titreur, assimilé à tout spectateur "normal", a de parfaites compétences visuelles et auditives, à ceci près qu'il doit être beaucoup plus concentré en "ouvrant l'œil" et en "dressant l'oreille".

4.4.2 Les connaissances linguistiques

M. Lederer définit la connaissance linguistique comme une "compréhension ponctuelle des significations verbales¹", à savoir "la compréhension de l'explicite linguistique d'un texte²". Il arrive souvent que l'on ne comprenne rien du tout malgré le fait que l'on connaît tous les mots composant une phrase telle que "Le chat noir brûla une pêche". Ceci dit, il ne suffit pas de savoir la langue de départ pour comprendre ce qui s'y dit et être apte à le traduire.

Toutefois, la bonne maîtrise de la langue-source constitue la condition préalable

¹D. Seleskovitch et M. Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 16.

²Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 32.

et la toute première étape vers la compréhension pour tout traducteur, puisque traduire, c'est tout d'abord comprendre.

Il est à signaler pourtant qu'il n'existe pratiquement pas de bilingues parfaits. Autrement dit, il est rare que le traducteur, lieu de contact de langues, puisse échapper à l'influence d'interférences des deux langues l'une sur l'autre. Par exemple, un traducteur anglais transpose "un simple soldat" en anglais sous la forme "a simple soldier" au lieu de la forme existante : "a private". Martinet, lui aussi, souligne, en ce qui concerne les bilingues que l'on pourrait appeler "professionnels" en général¹, cette rareté du phénomène de résistance totale aux interférences :

Le problème linguistique fondamental qui se présente, eu égard au bilinguisme, est de savoir *jusqu'à quel point deux structures en contact peuvent être maintenues intactes*, et dans quelle mesure elles influenceront l'une sur l'autre [...] Nous pouvons dire qu'en règle générale, il y a une certaine quantité d'influences réciproques, et que *la séparation nette est l'exception*. Cette dernière semble exiger de la part du locuteur bilingue *une attention soutenue dont peu de personnes sont capables*, au moins à la longue².

Les interférences d'une langue sur l'autre pourraient, dans le cas de la traduction, avoir des impacts aussi bien sur la compréhension que sur la réexpression. Selon Georges Mounin³, elles peuvent en général se traduire sous la forme des erreurs ou fautes de traduction, ou bien par des comportements linguistiques très marqués chez les traducteurs : le goût des néologismes étrangers, la tendance aux emprunts, aux calques, aux citations non traduites en langue étrangère, le maintien dans le texte traduit de mots et de tours non-traduits.

Les comportements linguistiques évoqués en haut correspondent, pour la plupart, aux procédés techniques de la traduction que Vinay et Darbelnet⁴ résument au nombre de sept : l'emprunt, le calque, la traduction littérale, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation. On y reviendra par la suite. Quant aux erreurs de traduction, on les exclut de notre étude qui ne traite pas les problèmes non

¹André Martinet divise le bilinguisme en deux sortes : le bilinguisme "professionnel" qui inclut les traducteurs, et le bilinguisme courant qui est toujours la pratique collective d'une population.

²A. Martinet, *Diffusion of language*, cité par Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, 1963, Paris, Gallimard, p. 5. Les passages soulignés le sont par Mounin.

³G. Mounin, *op. cit.*, p. 4.

⁴J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, pp. 46-55.

méthodologiques. Ceux-ci comprennent notamment les connaissances insuffisantes des langues (langue-source et langue-cible), car à ces problèmes il est facile, au moins théoriquement, de trouver la solution : ne traduire qu'à partir de langues parfaitement maîtrisées, et ne traduire que dans la langue maternelle.

Nombreux sont ceux qui soulignent les conséquences néfastes, même désastreuses que des connaissances lacunaires de la langue de départ pourraient causer sur la traduction : dégradation de l'œuvre originale ; jugement des traductions à l'aune des connaissances linguistiques du traducteur ; contribution au plan théorique à la confusion entre traduction linguistique et traduction interprétative ; "pollution" de la langue d'arrivée ; enfin entrave à la compréhension intégrale du discours original. De ce fait, il faut d'un côté, bien maîtriser préalablement la langue dans laquelle sont écrits les textes que l'on va traduire ou prononcés les discours que l'on va interpréter, et de l'autre, distinguer la connaissance de la langue maternelle et celle de la langue étrangère afin de minimiser les interférences qui sont toutefois presque inévitables.

Pour mieux étudier le processus du sous-titrage sur le plan théorique, on postule que le sous-titreur possède une connaissance des deux langues telle que le sous-titrage n'accuse pas d'erreurs en la matière¹, et qu'il sait manier sa langue maternelle et comprendre la langue de départ aussi bien que la langue d'arrivée (maternelle). Comme l'avait dit M. Lederer :

Seule une excellente connaissance de la langue originale donne directement accès au sens ; seule une excellente maîtrise de la langue d'arrivée permet la réexpression adéquate de ce sens².

4.4.3 La lecture des images

Un film, ce sont tout d'abord, et par essence, des images. Le cinéma est à l'image ce que la littérature est au verbe. Le caractère essentiel du cinéma est d'être

¹Bien que les fautes de traduction ne fassent pas l'objet de notre étude, il est à noter qu'elles sont beaucoup plus nombreuses sur l'écran que dans les œuvres littéraires traduites. Ceci est notamment dû au manque de temps (par exemple un film américain est demandé d'être presque simultanément projeté aux États-Unis et en Chine) et à peu de standardisation dans ce domaine.

²Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 34.

image, plus précisément une suite d'images animées dont l'organisation logique et dialectique est un langage. De ce fait, pour comprendre le langage cinématographique, il faut au premier plan savoir "lire" les images, c'est-à-dire que le spectateur doit disposer de ce que M. Colin¹ appelle "la compétence spectatorielle".

Il apparaît que lire des images est beaucoup plus facile que lire des œuvres littéraires, puisque celles-ci sont régies par un ou plusieurs codes linguistiques (bilingues ou plurilingues) dont l'apprentissage plus ou moins systématique en ce qui concerne la grammaire, le vocabulaire est indispensable à leur appréhension. Par contre, l'image n'a ni l'un ni l'autre. Présentant le réel concret ainsi que ses relations spatiales telles qu'elles sont dans le monde sensible, l'image filmique, pour être compréhensible, ne demande apparemment aucun apprentissage, au moins systématique. S'il est besoin d'apprentissage, celui-ci se fait plutôt empiriquement dans la vie quotidienne. Il suffit d'avoir une certaine expérience accumulée au fil du temps² pour pouvoir saisir le sens immédiat d'un film. Ce qui fait du cinéma un divertissement presque démocratique.

Or, comme nous l'avons inlassablement souligné, l'art cinématographique, de par les implications qu'il détermine, consiste à signifier tout autre chose que ce qui est montré. Le cinéma se perçoit, et ne se pense pas, mais il donne à penser. L'image filmique n'existe pas pour elle-même, elle sert à signifier, à suggérer. On rejoint ici à J. Mitry :

Les éléments rapportés par la narration ne constituent que l'élément premier du film, son niveau élémentaire de compréhension. Il convient de saisir les implications qui découlent de l'ordonnement de tels faits et de les saisir *instantanément*³.

¹M. Colin, "Interprétation sémantique et représentations spatiales dans la bande image", cité par Teresa Tomaszkiewicz, *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań, Adam Mickiewicz University press, 1993, p. 16.

²Selon une enquête menée en la matière, D. Machefer a pu conclure dans sa thèse que les enfants, qui sont aptes à reconnaître et à identifier les images bien avant la maîtrise de la lecture, ne réussiraient à lire et à comprendre un film à la manière des adultes que lorsqu'ils auraient atteint au moins l'âge de 8 à 10 ans. (Voir Danielle Machefer, *Deux aspects de traduction : sous-titrage et doublage*, cité par Charles Soh Tatcha, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1997, p. 325)

³Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 469. C'est l'auteur qui souligne.

Si certains spectateurs, par disposition mentale ou par manque de connaissances cinématographiques, s'en tiennent au niveau élémentaire de compréhension, le sous-titreur ne peut pas considérer le film qui fait l'objet de son travail, comme un pur divertissement. D'un côté, contrairement au spectateur ordinaire qui choisit les films qui l'intéressent, le sous-titreur n'a pas ou rarement le droit, lorsqu'il est en fonction, de choisir selon ses intérêts des films qu'il va traduire ; de l'autre côté, son travail exige de lui une attention très soutenue lui permettant d'aller au-delà de l'aspect descriptif des images pour cerner ce qui est symbolique et suggéré. Non seulement il doit savoir lire les images, mais aussi, et c'est le plus important, être capable de suivre la logique de la succession d'images, de décrypter ce qui est derrière les choses représentées, de les interpréter.

Pour ce faire, un apprentissage systématique et soutenu de la lecture des images est bien nécessaire. Quoique l'image filmique n'ait pas de règles grammaticales, syntaxiques, elle dispose de ses propres règles d'organisation régies par le code cinématographique. Ces règles-là font l'objet de bon nombre de recherches auxquelles les cinéastes, les théoriciens et les critiques (Ch. Metz, A. Bazin, J. Epstein, J. Mitry, etc.) ont consacré tant de travaux. À partir d'une approche interdisciplinaire, le traducteur-sous-titreur doit se servir consciemment et habilement de ces travaux précieux et avoir la volonté d'explorer d'autres domaines au lieu de s'en tenir à son "fief" assez restreint. Ce faisant, il pourrait mieux déchiffrer les relations fugitives mais bien étroites entre les images, la logique narrative assurée par leur ordonnance et ce qui est exprimé (implicite) à travers ce qui est montré (explicite).

La compétence spectatorielle sera bien renforcée par l'acquisition d'une base relativement solide des connaissances cinématographiques, complétées par la fréquentation des salles de cinéma. De même qu'un (bon) traducteur littéraire doit lire beaucoup de romans, de pièces de théâtre, etc., de même le sous-titreur doit lui aussi être un habitué des salles de cinéma. À force de voir des films, il pourra non seulement décrypter ce qui est signifié, mais la manière de signifier qui varie selon les œuvres, les genres et les auteurs.

Dans *Belle d'Amma Asente*¹, on fait peindre Dido, nègre adoptée et sa cousine, Elizabeth, blanche, dans un même tableau. Toutes les deux sont également et aussi décemment présentées. Si l'on sait associer, en les comparant, ce tableau à plusieurs autres précédents qui montrent tous des esclaves noirs s'agenouillant devant les Blancs, ce tableau-là, mis en gros plan, prend d'emblée un sens profond : abolition de l'esclavage et égalité raciale entre Blanc et Noir.

On peut trouver un exemple analogue dans le film *Païsa* (de Rossellini) à la fin duquel, après les fusillades dans les marais, une image montre un noyé qui descend le cours du fleuve. Après une lecture profonde des images qui précèdent, on s'aperçoit que ce n'est plus une victime isolée, ce sont les conséquences de la guerre qui se trouvent ramassées en une seule vision bouleversante, image de désolation, de silence et de mort, une mort dérisoire qu'entraîne le flot, indifférent.

L'intérêt de saisir toutes les nuances de sens assurées par l'enchaînement à la fois logique et chronologique des images consiste à mieux comprendre les dialogues pour les traduire. Le sens du dialogue dépend étroitement du contexte audio-visuel ou plutôt audio-logo-visuel. Le verbal devrait sans cesse s'associer au non-verbal. Néanmoins, aucune association ne peut se faire qu'à travers la mobilisation dynamique de ce que M. Lederer appelle les compléments cognitifs.

4.4.4 Les compléments cognitifs

Il ne suffit pas de savoir une langue pour comprendre ce qui s'y dit et être en mesure de le traduire ; il ne suffit pas non plus de savoir l'explicite du discours filmique pour comprendre ce qui s'y dit et être à même de le faire comprendre. Pour que le sens que comprend le sous-titreur rejoigne le vouloir dire des personnages ou plutôt de l'auteur, il faut qu'il possède, à part la compétence physique audio-visuelle, un savoir pertinent.

Il n'est pas nécessaire que ce savoir soit intégralement celui de l'auteur, puisque

¹Film d'Angleterre, sorti en 2014.

“aucune connaissance, aucune expérience n’est strictement identique chez deux individus¹”, mais il doit être suffisamment partagé pour que les éléments cognitifs qui s’ajoutent chez le sous-titreur à l’explicite du texte filmique soient adéquats et que le sens qu’il est censé transmettre ne prête à aucune confusion.

Selon leur durée dans la mémoire, M. Lederer divise les compléments cognitifs en deux sortes : le contexte cognitif et le bagage cognitif. Il est à remarquer qu’il n’y a que les compléments cognitifs pertinents qui favorisent la saisie du sens que le traducteur se doit de transmettre.

Le contexte cognitif² est constitué par “les connaissances acquises à la lecture du texte, conservées en mémoire à court terme et servant à l’interprétation des segments de texte suivants”. La narration filmique, tout comme la chaîne parlée ou écrite, développe les événements selon tout un jeu d’articulations et d’enchaînements par voie duquel se forment une série d’unités de sens ou de “cellules signifiantes” d’après le terme de Mitry. Ces unités de sens, composées presque toujours d’éléments hétérogènes (images, paroles, son) sont considérées comme l’unité minimum de compréhension.

Égal à zéro aux premières séquences, le contexte cognitif se gonfle de plus en plus au déroulement du film. Cela dit, il ne peut intégralement acquis que pour ceux qui suivent le film du début à la fin.

Bien que le contexte cognitif soit la plupart du temps moins durable que les connaissances faisant partie du bagage cognitif, il l’est suffisamment “pour permettre d’assimiler le discours ou le texte dans sa continuité. Par ailleurs, il accorde au traducteur une grande liberté d’action au moment de la réexpression”³.

Le bagage cognitif est constitué de “connaissances linguistiques et extra-linguistiques emmagasinées à plus ou moins long terme dans la mémoire⁴”. Ces connaissances dites encyclopédiques sont composées :

de souvenirs (ou représentations mentales), de faits d’expériences, d’événements qui ont marqué, d’émotions [...] ce sont aussi des connaissances théoriques, des

¹M. Lederer, *La traduction aujourd’hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 35.

²*Idem*, p. 37.

³*Ibid.*, p. 42.

⁴*Ibid.*, p. 37.

imaginations, le résultat de réflexions, le fruit de lectures, c'est encore la culture générale et le savoir spécialisé. Il s'agit d'un tout contenu dans le cerveau sous une forme déverbalisée dans laquelle chacun puise pour comprendre un texte¹.

Or ce ne signifie pas que, plus le bagage cognitif qui existe préalablement à la lecture du film est étendu, plus il est possible de comprendre ce qui fait l'objet de l'opération traduisante. Seulement une part, le savoir pertinent, est mobilisée chaque fois qu'un élément du texte multimodal réveille un élément cognitif y ayant trait. De ce fait, on peut dire que plus le savoir pertinent est étendu, plus largement se recouvrent les plages de savoir commun entre l'auteur et le traducteur. Parmi les connaissances pertinentes, celles du sujet en sont partie intégrante.

Jean Mitry² définit le sujet par rapport à l'intrigue. Celle-ci désigne "les événements qui nous permettent d'entrer en contact avec des êtres choisis, la suite des expériences qu'ils sont amenés à vivre et qui les révèlent tant à nous-même qu'à leurs propres yeux". Par contre, le sujet, c'est "ce qui *découle* de ces événements". Chez *Belle*, c'est la fermeté de Dido dans la lutte contre l'esclavage et contre l'inégalité raciale ; en passant du particulier au général, c'est toute la bataille longue et extrêmement pénible pour l'abolition de ce système anti-humanitaire et pour l'égalité pour tous. Avant le visionnage de ce film, des connaissances historiques sur la société d'à l'époque, sur l'esclavage, sur ce qui concerne son abolition favoriseraient largement sa compréhension, et la saisie du sens profond.

Un traducteur professionnel a conscience de se documenter sur l'auteur avant d'entamer la traduction d'un roman, car chaque auteur a son style à lui et ses propres façons de s'exprimer ; pour déchiffrer le vouloir-dire de l'auteur, il faut tout d'abord savoir sur lui, sur sa manière de s'exprimer.

Il en est de même pour la traduction cinématographique. Les articulations internes des éléments hétérogènes (images, paroles, sons) étant infiniment variables, un même sujet, un même thème pourrait être formalisé de cent façons différentes. Une même histoire racontée par deux metteurs en scène ne sera pas tout à fait la même, car

¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 37.

²J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, pp. 455-456. C'est l'auteur qui souligne.

“pour l’auteur du film, dans la mesure où son œuvre est l’expression évidente de sa pensée, de sa subjectivité, de sa façon de voir ou de sentir, le film devient une manière d’éterniser – à tout le moins de fixer devant sa propre conscience – un moment singulier de son moi¹”.

De ce fait, par l’œuvre, on connaîtrait mieux son auteur ; par l’auteur, on comprendra mieux son œuvre.

Dans un entretien, P. Chaumeil souligne l’importance du réalisme dans la conception de ses films :

[...] j’aime travailler sur des concepts qui sont souvent à la limite de la réalité [...] je veux que le tournage serve à ramener les personnages et les situations dans un monde réel, concret. Alors bien sûr, ça n’exclut pas un peu de cruauté, de rudesse et de variations autour des rapports humains et familiaux. Ce réalisme-là me convient et m’est nécessaire².

Avec ces éclaircissements donnés par l’auteur lui-même, on comprend mieux la rudesse naturelle du Kenya, la crudité des termes (“sauter”, “m’a larguée comme une merde”, “cul”, etc.) durant les échanges entre personnages.

4.4.5 La participation active du spectateur / traducteur

Autant que pour le metteur en scène, l’art cinématographique est pour le spectateur l’occasion de catharsis, ou d’ “assouvissement” selon le terme d’André Malraux. De par son contenu émouvant, voire exaltant, de par la manière de l’exprimer captivante, le film donne une sorte d’illusion qui incite la participation, voire l’identification du spectateur avec les personnages de l’écran. Le spectateur fait, spontanément, un mouvement en arrière comme si le tigre féroce du film qui est en train de s’élancer sur le héros s’élançait sur lui ; Mitry parle de son expérience au visionnage *Nanouk l’Esquimau*³ : pendant la séance, il voulait à plusieurs reprises relever le col de son veston tandis qu’il était dans une salle bien chaude.

¹J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 124.

²Consultez le site officiel d’UniFrance.

³J. Mitry, *op. cit.*, p. 128.

Certains parlent ainsi du “spectateur éponge”, même du “spectateur hypnotisé” qui s’y soumet, passivement. Tout au contraire, cette participation n’est jamais que le fait d’un acte volontaire, d’une soumission consentie, car, bien que le réel perçu soit donné comme une réalité, le spectateur sait toujours que cette réalité est imaginaire et il peut à tout moment choisir de s’y soumettre ou pas, d’y participer ou pas.

D’ailleurs, la participation active au film exige de la part du spectateur non seulement d’une certaine culture, mais encore et surtout de ses capacités intentionnelles, à savoir de son monde intérieur, car elle suppose la compréhension des données perçues qui n’est qu’une façon de les reconnaître ou de se reconnaître en elles. Par contre, l’adhésion totale de l’esprit à l’intrigue et aux motivations du film peut conduire le spectateur au fond des pensées de l’auteur, au sens profond de son œuvre.

Par l’association projective, le spectateur “extériorise” des tendances personnelles et les reporte sur les acteurs en question. Il infuse dans leurs actes les impulsions motrices des actes qu’il ne pourrait pas faire dans la réalité et que les acteurs accomplissent pour lui ; il peut s’y engager autant qu’il veut sans besoin d’assumer aucune conséquence. C’est l’une des meilleures façons d’assouvir ses désirs, de faire épanouir son moi idéal ; c’est aussi l’un des moyens les plus efficaces d’accéder à une compréhension profonde du film, de rétablir ce qui manque au récit que certains cinéastes ont intentionnellement tronqué en maniant les puissances suggestives des images.

Conclusion

Le sous-titrage cinématographique, comme tous les autres genres de traduction, fait subir au discours-cible des écarts inévitables (formels) par rapport à l’original, mais l’écart ne doit pas être sur le plan du sens, car celui est l’objet que tout sous-titreur digne de son travail est censé transmettre.

Sous-titrer, c’est tout d’abord comprendre. La théorie fondée sur le sens,

élaborée par l'école interprétative sert d'un très bon modèle en vue de l'appréhension du sens des dialogues filmiques sur lesquels le sous-titreur se doit de travailler. Élément inséparable de la structure audio-visuelle, le dialogue ne peut être compris que par sa mise en situation dans laquelle il est prononcé. Ceci dit, comprendre la parole, c'est comprendre tout le film dont elle fait partie.

Le discours filmique, comme tout discours, ne sera compréhensible qu'à travers la jonction de l'explicite et du savoir pertinent. Toutefois, il s'agit d'un texte particulier, multimodal et donc beaucoup plus compliqué que le texte à proprement parler. Les unités de sens sont presque toujours composées d'éléments hétérogènes (images, paroles, musiques, bruits) dont les articulations internes sont infiniment variables. Pour accéder au sens profond en passant par le sens immédiat qu'est le réel représenté, le sous-titreur doit se montrer beaucoup plus concentré que le spectateur ordinaire. Il lui faut dans l'idéal avoir la volonté de dépasser les limites disciplinaires en combinant les théories traductionnelles et cinématographiques ; par ailleurs, au lieu de considérer l'association projective comme une simple occasion de catharsis, le sous-titreur devrait savoir la manier pour que celle-ci devienne un moyen efficace en vue d'une compréhension plus profonde.

Il est cependant à remarquer que, malgré tous les efforts, le sens que tout traducteur se doit de transmettre ne peut être qu'une approximation au vouloir-dire de l'auteur, puisque jamais les plages des connaissances de deux individus ne se recouvrent totalement. De plus, la pensée de l'auteur ne peut pas toujours être accessible, surtout celle du metteur en scène qui, voulant faire épanouir pleinement l'aspect expressif du cinéma, laisse souvent des non-dits que le spectateur doit expliciter, interpréter et deviner, ce qui serait parfois peu faisable lorsque ce que veut dire l'auteur n'est pas conséquent des événements décrits.

Heureusement l'homme n'est pas une machine. Il a la volonté d'agir. Pour rester toujours le plus près du vouloir-dire de l'auteur, le traducteur doit s'enrichir sans cesse de connaissances adéquates au sujet et comme Jean-René Ladmiral dit, "se

documenter constamment¹”.

Une fois le sens saisi, vient la deuxième étape de la traduction : la réexpression. Est-ce que les outils conceptuels fournis par la théorie du sens en la matière sont encore adaptables à la réexpression en sous-titrage cinématographique? Les contraintes que la reverbération du sens compris au cinéma sont celles que subit la réexpression du sens pertinent du discours en langue originale? Pourquoi le sous-titrage est intitulé “traduction contrainte”? Telles sont les questions auxquelles les prochains chapitres tenteront d’apporter quelques éléments de réponse.

¹Jean-René LADMIRAL, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 12.

Chapitre V Le sous-titrage cinématographique : une traduction contrainte

Le sens saisi, vient ensuite l'étape de sa mise en forme dans la langue d'arrivée. Malgré le fait que la découverte d'une équivalence se produit parfois plus ou moins spontanément, la formulation la plus pertinente n'est pas, ou rarement, donnée une fois pour toutes. Sa recherche s'opère "à tâtons par les mécanismes conscients et subconscients de la pensée"¹.

Jiří Levý, avec son article intitulé "Translation as a decision process" (1967), affirme que la traduction est un processus complexe de sélections à opérer par le traducteur (ou le résultat d'un tel processus). D'un point de vue pragmatique, celui-ci a, selon les circonstances concrètes, un certain nombre d'alternatives (définissables le plus souvent) à sélectionner pour traduire un même texte. Afin de trouver un éventuel signifiant cohérent parmi les options pour réexprimer dans la langue-cible, dans notre cas le chinois, le sens déjà compris grâce à la jonction des connaissances linguistiques et du savoir pertinent, un processus complexe de décisions intervient pour s'intercaler entre la compréhension et la reverbération.

Pour ce faire, la mémoire encyclopédique convoque ou évoque les informations dont des critères constituent des sortes de contraintes qui s'imposent sur la réexpression du sens compris. Tout type de traduction, selon les nécessités fonctionnelles, subit telles ou telles contraintes qui limitent dans une large mesure les décisions possibles que le traducteur pourrait prendre, au moins théoriquement.

Le sous-titreur, lui non plus, ne peut pas faire son travail à son gré. En raison du texte multimodal qui fait son objet, l'activité de sous-titrer est particulièrement contrariée par les contraintes liées à la nature du médium. Christopher Titford l'intitule même la "traduction contrainte" (constrained translation)². Suite aux caractéristiques audio-visuelles, les dialogues à sous-titrer n'échappent pas, ou très

¹Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 43.

²Christopher Titford, "Sub-titling : constrained translation", dans *Lebende Sprachen*, 1982, 27 (3), pp. 113-116.

rarement, au sort d'être condensés par rapport à l'original. D'où de nombreuses appellations synonymes pour le sous-titrage : "compression de texte initial"¹, "traduction abrégée"², "traduction condensée"³, "condensation of discourse"⁴, "compression or reduction of the text"⁵, etc. C'est aussi la raison pour laquelle les traductologues hésitent depuis longtemps à intégrer dans leur domaine de recherches le sous-titrage, méprisé et marginalisé. Il en va de même pour les sous-titreur, dont une grande partie, eux-mêmes, n'osent pas se nommer "traducteurs". Comme nous l'avons signalé plus haut (voir 4.1), définir telle ou telle opération faisant partie des faits traductionnels selon le critère de l'équivalence numérique est peu justificatif. Il n'est pas raisonnable de mettre le sous-titrage dans le cadre de l'adaptation sans examen approfondi. C'est confondre, pour reprendre les termes de G. Bastin (voir 4.1.1), l'adaptation ponctuelle comme procédé de traduction d'une part, avec l'adaptation globale ayant comme objet la visée de l'auteur de l'autre part.

Dans ce chapitre, nous allons traiter spécifiquement des contraintes imposées lorsque l'on sous-titre les films français en chinois. Au premier abord, nous allons illustrer les contraintes dictées tant par la langue-cible (le chinois) que par la langue-source (le français). Une fois explicitées les contraintes linguistiques, nous essaierons d'examiner l'un des plus grands enjeux auquel tout sous-titreur doit faire face : les contraintes de temps et d'espace qui ont une incidence tout au long du processus de sous-titrage sur l'adoption par le sous-titreur des sélections dites "pertinentes", au moins provisoirement (avant l'analyse justificative). À part ces contraintes qui risquent de mettre en cause la notion de fidélité selon les théories traditionnelles de la traduction, deux autres enjeux qui, eux aussi, sont étroitement associés à la nature du médium, limitent, de par leurs propres natures, l'espace de liberté du sous-titreur d'une manière remarquable : le synchronisme entre l'écrit, le

¹Simon Laks, *Le sous-titrage de films : sa technique, son esthétique*, Paris, Propriété de l'auteur, 1957.

²A. Milosz, "Traduction et adaptation de textes filmiques destinés aux besoins de la cinématographie", cité par Teresa Tomaszewicz, *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań, Adam Mickiewicz University press, 1993, p. 29.

³Lucien Marleau, "Les sous-titres...un mal nécessaire", dans *Meta : Journal des traducteurs*, 1982, 27 (3), pp. 271-285.

⁴R. Nir, "Linguistic et sociolinguistic problems in the translation of imported TV films in Israel", cité par Teresa Tomaszewicz, *op. cit.*, p. 29.

⁵Dirk Delabastita, "Translation and Mass communication : film and TV translation as evidence of cultural dynamics", dans *Babel*, 1989, 35 (4), pp. 193-218.

montré et le dit d'une part, et le passage de l'oral à l'écrit de l'autre part. Enfin, nous tenterons de cerner les contraintes imposées par un contexte socioculturel particulier, dans notre cas la Chine, qui ne sont pas pour autant moins contrariées par la nature des médias audiovisuels. C'est tout en prenant en compte ces contraintes que le sous-titreur donne la priorité à tel ou tel choix à partir des options possibles que lui offre théoriquement la traduction d'un même texte audiovisuel.

5.1 Les contraintes linguistiques

Dans leur fameux livre intitulé *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958), Vinay et Darbelnet évoquent notamment trois différents domaines de la traduction : le domaine scolaire, le domaine professionnel et celui de la recherche linguistique.

Dans le domaine scolaire, la traduction peut être soit un procédé d'acquisition (aujourd'hui condamné), soit un moyen de vérifier si les élèves ont assimilé les mots et les tours de la langue étrangère (thème), ou s'ils sont à même de rendre dans leur langue maternelle les nuances des signifiés d'un texte étranger (version).

Dans le troisième domaine, la traduction est utilisée en tant que procédé d'investigation, pour observer le fonctionnement d'une langue par rapport à une autre. Par la comparaison de deux langues, on fait ressortir les caractères et les comportements de chacune. Nombreux sont ceux qui soulignent le rôle indispensable que joue l'activité traduisante dans la comparaison linguistique, dont Roman Jakobson qui dit "qu'il n'y a pas de comparaison possible entre deux langues, sans recours de fait à des opérations constantes de traduction¹".

Ici, nous nous trouvons plutôt dans le deuxième domaine, à savoir le domaine professionnel, car notre but n'est ni de vérifier le niveau des élèves chinois dans l'apprentissage de la langue française, ni de dégager par voie contrastive les structures de chacune des deux langues, mais bien de faire comprendre aux spectateurs ce qui

¹Roman Jakobson, *Linguistic aspects*, cité par Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 8.

est dit dans les films français sortis dans les salles chinoises.

On tend souvent à confondre le domaine professionnel avec celui de la recherche linguistique. Ce faisant, on risque de tomber dans le piège de faire le mot-à-mot en considérant l'opération traduisante comme un exercice portant sur deux langues et consistant à trouver dans l'une les mots et les structures grammaticales correspondant à ceux de l'autre. Or, il faut le redire : traduire, ce n'est point transcoder. L'échec relatif des machines à traduire en donnerait la preuve. La transposition des signes en d'autres signes risque de donner un galimatias qui, n'ayant de nom dans aucune langue, ne sera pas intelligible chez le sujet percevant.

Fondamentalement, le besoin de traduction découle directement du besoin de communication. On ne traduit pas pour comprendre mais pour faire comprendre. En fait, le processus de la communication tel qu'il s'effectue à l'intérieur d'une seule et même langue ressemble à celui qui relie le traducteur au texte original, puis sa traduction au récepteur, de sorte que le processus de la traduction relève plutôt d'opérations de compréhension et de réexpression et que la question de savoir à quelle paire de langues on s'attaque perd considérablement de son importance pour une théorie de la traduction.

Ceci dit, le sens retrouve une importance de tout premier plan. Une fois qu'il est saisi, le traducteur doit se l'approprier pour le réexprimer dans sa langue maternelle. Chaque langue a son génie. Comme le rappelle Michel Tournier :

Chaque langue ayant son atmosphère et son attraction propre, le préalable à la bonne traduction est d'échapper à cette atmosphère, de se libérer de cette attraction afin d'évoluer en toute liberté dans la langue adoptée¹.

Dans cette optique, pour rendre justice à un texte dit en conformité avec le génie de la langue française, les sous-titres doivent être rédigés en conformité avec le génie de la langue chinoise.

Il est cependant à remarquer qu'en réalité, il n'est pas aussi aisé qu'en théorie de se débarrasser de l'influence d'interférences de la langue originale sur la langue de la

¹M. Tournier, *Le vent Paraquet*, cité par Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 63.

traduction (voir aussi 4.4.2). Elle diminue avec l'augmentation de l'écart entre les deux langues qui, à son tour, réduit la possibilité d'une traduction littérale entre elles par la recherche des correspondances "préétablies" : l'italien peut être à peu près compris en français par une traduction mot-à-mot, l'anglais un peu moins, l'allemand beaucoup moins, et le chinois demande une formulation fort différente. Ceci rejoint ce que dit Uriel Weinreich :

Le conflit, dans le même individu, de deux langues de semblable valeur culturelle et sociale peut être psychologiquement tout à fait spectaculaire [...]¹.

Or, le traducteur, "plus concentré et moins concerné", tend à lutter consciemment contre toute déviation de la norme linguistique, contre toute interférence, la résistance aux conséquences habituelles du bilinguisme étant "la plus consciente et la plus organisée²". L'une des conséquences de ces efforts énormes déployés par le traducteur serait peu de faits intéressants dans les textes traduits pour l'étude des interférences entre deux ou plusieurs langues durant le processus de la traduction. Weinreich, lui aussi, admet la rareté du phénomène :

[...] à moins que nous n'ayons affaire à quelque génie littéraire, les traces linguistiques permanentes d'un tel conflit (de deux langues dans le même individu) seront nulles³.

Mais on se demande s'il existe un bilinguisme total, à cent pour cent, qui soit capable de distinguer nettement ses deux (ou plusieurs) instruments linguistiques. S'il en existait, cela signifierait "qu'une personne puisse employer chacune de ses deux langues, dans n'importe quelle situation, avec la même facilité, la même correction, la même capacité que les locuteurs indigènes"⁴.

Dans la mesure où l'idéal est atteint, le traducteur se contenterait de réexprimer le sens saisi en respectant le génie de la langue d'arrivée. Mais est-ce que cela signifie que la réexpression peut se soustraire totalement à l'emprise de la langue originale

¹U. Weinreich, *Languages in contact*, cité par Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 6.

²G. Mounin, *op. cit.*, p. 5.

³U. Weinreich, *Languages in contact*, cité par G. Mounin, *op. cit.*, p. 6.

⁴Hans Vogt, *Contact of languages*, cité par G. Mounin, *op. cit.*, p. 6.

pour se borner aux contraintes simplement imposées par la langue-cible ?

E. Nida dit : “Tout ce qui peut être dit dans une langue peut être dit dans une autre, à moins que la forme ne soit un élément essentiel du message¹”. Cela dit, si le traducteur pouvait et devait dans la plupart des cas échapper aux contraintes formelles de la langue-source pour réexprimer le sens compris selon le génie de la langue d’arrivée, la communication réalisée à travers l’activité traduisante serait extrêmement limitée lorsque le message et la forme de celui-ci ne font qu’un dans la langue de départ. Autrement dit, la forme n’est plus seulement le support en vue de transmettre le message, mais elle en fait partie, même parfois elle devient le message lui-même. Dans ce cas-là, il sera indispensable d’effectuer l’examen détaillé du signifiant original pour que le message soit transmis aux récepteurs visés. Du fait qu’il n’existe pas, ou très rarement, une coïncidence absolue entre deux langues, le passage des messages du genre d’une langue à l’autre constitue pour tout traducteur l’un des enjeux les plus frustrants. Certains parlent même de l’intraduisibilité. Ce qui est d’autant plus vrai lorsqu’il s’agit de deux langues qui appartiennent à des souches linguistiques tout à fait différentes comme le français (indo-européen) et le chinois (sino-tibétain). Par ailleurs, si le traducteur littéraire peut encore recourir, pour remédier à la situation d’intraduisibilité, aux exégèses mises en bas de page, signes d’impuissance pourtant, le sous-titreur n’en a pas autant de privilèges eu égard aux contraintes (de temps, d’espace, esthétiques, etc.) dictées par la nature des médias audiovisuels. Cela dit, les enjeux que devrait affronter le traducteur chargé de sous-titrer en chinois les films français s’avèrent tellement frustrants qu’il lui faudrait une mobilisation de mécanismes mentaux beaucoup plus laborieuse par rapport au traducteur tout court, lorsqu’il a affaire à des techniques stylistiques entre autres les jeux de mots, le rythme, le chiasme, le parallélisme, etc.

Pour mieux illustrer les enjeux que l’usage de ces techniques stylistiques par les metteurs en scène dicte à l’opération du sous-titrage, nous opterons, à titre d’exemple, pour les jeux de mots qui sont utilisés de temps à autre en vue de pimenter l’effet

¹Eugène A. Nida et Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969, p. 4. La traduction de cette phrase est faite par le citeur. La phrase originale est : “Anything that can be said in one language can be said in another, unless the form is an essential element of the message.”

comique.

Le Petit Robert définit le “jeu de mots” comme “allusion *plaisante* fondée sur l'équivoque de mots qui ont une ressemblance phonétique, mais contrastent par le sens” (2014 : 1389). Bon nombre de metteurs en scène n'hésitent pas à utiliser cette technique en l'insérant dans les dialogues échangés entre les personnages du film pour créer un effet comique, notamment dans les comédies où il ne manque pas d'exemples de ce genre. Ce phénomène constitue l'un des grands défis que le sous-titreur, chargé de le “réexprimer” dans une autre langue, éprouve tant de difficultés, même de l'impuissance de relever. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de deux langues dont les formes sont tout à fait différentes l'une de l'autre. Tel est le cas pour le français et le chinois.

Dans *Supercondriaque* de Dany Boon, la femme du docteur Dimitri Zvenska (Kad Merad) l'a soupçonné d'avoir une orientation homosexuelle refoulée, lorsque celle-ci, psychologue, découvre la relation extrêmement intime entre son mari et le patient de celui-ci, Romain Faubert (Dany Boon). Tous les deux au lit, le docteur s'en défend et promet à sa femme de se débarrasser de Romain, hypocondriaque :

Le docteur : Tu n'entendras plus jamais
parler de lui je te promets sois **patiente**
mon amour

La femme : Ton **patient** devient ton ami
intime et moi je vais devenir **patiente**

Ici, on joue avec le mot “patient(e)” qui a le double sens (*Le Petit Robert*, 2014 : 1829) : 1) qui a de la patience (adj.) et 2) personne qui est l'objet d'un traitement, d'un examen médical (n.). Le docteur sollicite un peu plus de patience de la part de sa femme, tandis que celle-ci se méprend délibérément sur le sens exact du mot “patiente” entendu par son mari et en prend l'autre pour montrer son mécontentement.

Si l'on sous-titre ce film en anglais, ça ne posera pas de problème lorsqu'il s'agit de faire comprendre ce jeu de mots, puisque la correspondance anglaise “patient” a

(presque) la même valeur que le signe français “patient(e)”. Autrement dit, tous les deux ont le double sens (adj. et n.) et la même forme, à ceci près que le français possède ses formes féminines : patiente (adj. et n.). Loin d’être une simple coïncidence, cela est grâce à la parenté qu’ont la langue française et la langue anglaise appartenant à une seule famille anglo-française¹.

Or, c’est tout autre chose lorsque l’on essaie de réexprimer en chinois le sens dépendant étroitement de ce jeu de mots, car on aura besoin de deux groupes de caractères idéographiques pour recouvrir la surface conceptuelle du mot français “patient(e)” : “耐心的” et “病人”. Ce faisant, on pourrait aller jusqu’à dire que ce n’est pas possible de réexprimer dans la langue chinoise le sens tel qu’il est à l’original. Autrement dit, le tout affectivo-cognitif original subirait une certaine déperdition lors de son réexpression dans la langue chinoise.

Dans ce cas-là, une note marginale, gravée en haut de l’écran, est parfois sollicitée pour que les sous-titres ne prêtent pas à confusion. À l’aide d’une explication concise fournie par la note, les spectateurs chinois auraient plus de chance de saisir l’humour exprimé par ce jeu de mots, impossible à être rendu par la seule traduction.

Les “impasses” du genre ne manquent pas au cours de l’activité de sous-titrer les films français en chinois. On joue, à l’instar du mot “patient”, avec les deux usages du mot “capital” (adj. : 重要的, et n. (-aux) : 资金) (*Coursier* de Hervé Renoh, 2010), avec le double sens du mot “bombe” (propre : 炸弹, et figuré : 美女) (*Vive la France* de Michaël Youn, 2013), et ainsi de suite. Cela fait, les notes destinées à les élucider n’en sont pas moins nombreuses. Il est évident qu’elles contribuent dans une large mesure à atténuer la déperdition de l’information due à l’opération traduisante, mais ce n’est pas un bon signe pour cette activité qui ne cesse d’être menacée par l’ombre d’intraduisibilité. Certains disent même que “la note (en bas de page) est la honte du traducteur²”.

Honteux ou non, le traducteur n’est pas toujours capable de réexprimer le sens en

¹Leo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 50-51.

²Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. XI.

faisant abstraction des contraintes (formelles) imposées par la langue-source. Les notes constituent dans ce cas-là un outil supplémentaire afin de faire passer le sens. Il n'est donc pas rare de les trouver en bas de page dans un ouvrage traduit du français en chinois.

Si le traducteur du livre est autorisé à se servir des notes au cours de son activité sans trop se soucier d'encombrer les pages étant donné que le lecteur-récepteur a plus de temps à sa disposition, le sous-titreur ne bénéficiera pas d'un tel privilège du fait que le spectateur visé est obligé de lire les sous-titres à un rythme imposé par celui du film. Bien au contraire, il devra limiter le plus que possible l'usage des notes :

1) Il devra remuer ciel et terre pour éviter tout emploi de notes, car la lecture des sous-titres projetés en bas de l'écran entame déjà une bonne partie du temps fugace laissé aux spectateurs par la succession des images ;

2) Si l'usage des notes s'avère incontournable comme dans le cas du jeu de mots incarné par le signe "patient(e)", le sous-titreur doit avoir la conscience de les simplifier dans la mesure du possible, car les longues notes encombrantes, mutilant l'image, prennent le grand risque d'alourdir la lecture du film par les spectateurs chinois qui, ignorant la langue française, dépendent de sous-titres pour accéder au cinéma français ;

3) Il est à signaler pourtant que, en ce qui concerne l'usage des notes, toute limitation (numérique), toute simplification (expressive) ne devraient nuire en aucun cas au sens censé être transmis. Autrement dit, le sens, objet de toute opération traduisante, reste toujours prioritaire quand on procède à la réexpression.

5.2 Contraintes de temps et d'espace

Comme nous l'avons évoqué plus haut (voir 5.1), faute de temps et d'espace, il faudrait que le sous-titreur évite de son mieux l'utilisation des notes, à moins que celles-ci ne s'avèrent indispensables. Les sous-titres incrustés en bas de l'écran subissent les mêmes contraintes, c'est-à-dire celles de temps et d'espace qui, étant les

plus agaçantes et aussi les plus importantes, devraient être prises en compte par tout sous-titreur, digne de son nom.

Le sous-titrage pourrait être considéré, selon Yves Gambier, comme une sorte d'interprétation simultanée écrite¹. Le sous-titreur dispose, à l'instar du traducteur du livre, du temps relativement suffisant pour produire des sous-titres qui sont pour autant destinés au "même" public que celui que vise l'interprétation (consécutive ou simultanée). Par "même", on entend un public exposé dans tous les cas à la fugacité des messages. L'art cinématographique est constitué d'une série d'instantanés, d'une succession d'images, avec lesquelles la bande-son, dont les dialogues, est en synchronisation. Du fait que ces derniers ne sont pas compréhensibles pour les spectateurs chinois ignorant le français, les sous-titres sont ainsi introduits. Il faut que ces derniers soient synchrones avec les dialogues en français. Autrement dit, l'apparition et la disparition du sous-titre doivent coïncider avec le discours oral original. La règle du synchronisme et la fugacité du message exigent de la part du sous-titreur une bonne prise de conscience d'ajuster le volume d'un sous-titre (lignes, caractères) en fonction d'une vitesse moyenne de lecture du public visé. Comme en général on parle plus vite que l'on ne lit, le sous-titreur est le plus souvent obligé de procéder à une condensation.

À cela, s'ajoutent d'autres éléments inhérents à la nature du cinéma pour que des opérations de condensation soient mises en œuvre :

1. Le cinéma est, de naissance et par essence, un art de l'image. Il est à l'image ce que la littérature est au verbe. Tandis que les sous-titres, de par leur présence sur l'écran, polluent de part en part l'image. Certains procédés modernes ont tenté de pallier ce défaut en inscrivant les sous-titres sous l'écran, respectant ainsi l'intégralité de l'image. Les sous-titres de ce type, apparentés aux surtitres que l'on applique souvent à l'opéra ou au théâtre, exigent de la part du spectateur des mouvements des yeux parcourant une trop longue distance, car des études en la matière recommandent de placer la dernière ligne du sous-titre à au moins 1/12 de la

¹Yves Gambier, 1996, "La traduction audiovisuelle : un genre nouveau?", pp. 7-12 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 10.

hauteur totale de l'écran au-dessus du bas de l'écran¹. Dans cette optique, les sous-titres mis sous l'écran ne semblent pas présenter plus d'avantages que ceux inscrits sur l'écran, pour ne pas dire moins. À ce dilemme entre une lecture moins laborieuse et la mutilation des images, J. Díaz Cintas propose une alternative, celle de "donner la priorité à un sous-titre facile à lire plutôt qu'à un sous-titre dont la forme symétrique polluerait moins l'image²". Les sous-titres apparus à l'écran s'avèrent donc, comme l'avait judicieusement dit L. Marleau (1982), "un mal nécessaire". Malgré tout, le sous-titreur doit s'efforcer d'alléger de tout son possible l'atteinte que les sous-titres peuvent porter à l'image, essence du cinéma. Pour ce faire, il faudrait que soient évités les sous-titres "encombrants" qui risquent de trop trouser l'image, au préjudice ainsi de la beauté, de l'esthétique, chère aux cinéastes et à tout cinéophile ;

2. Les supports utilisés pour la distribution des films sont aujourd'hui extrêmement variés. Jorge Díaz Cintas les divise en cinq catégories principales³ : le cinéma, la télévision, la vidéo/ la VHS, Internet et la technologie portable. Ces supports pourraient avoir de l'incidence sur la façon dont sont produits les sous-titres. Par exemple, au cinéma, on utilise généralement des lignes plus longues et moins condensées qu'à la télévision ; et on tend à encore utiliser de plus longues lignes pour les DVD, car les spectateurs peuvent toujours repasser le film s'ils n'ont pas eu de temps à lire le sous-titre. À cela, Díaz Cintas a ajouté une deuxième raison :

[...] les utilisateurs de DVD qui ont aussi accès à la version doublée et peuvent donc choisir la combinaison de langues qui leur convient le mieux pour les pistes de doublage et de sous-titrage, utilisent souvent les sous-titres pour améliorer leur niveau en langue(s) étrangère(s) et préfèrent une traduction qui suit le dialogue original le plus près possible et évite les omissions⁴.

Malgré tout, force est de constater qu'avec n'importe quel support, la taille de

¹Carl Jensema et Ramalinga Sarma Danturthi, *A note on carrying captions over a shot change*, cité par Pilar Orero, 2008, "Le format des sous-titres : les mille et une possibilités", pp. 55-67 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 63.

²Jorge Díaz Cintas, *Teoría y práctica de la subtitulación : inglés-español*, cité par Pilar Orero, 2008, "Le format des sous-titres : les mille et une possibilités", pp. 55-67 dans J.-M. Lavour et A. Serban, *op. cit.*, p. 63.

³Jorge Díaz Cintas, 2008, "Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique", pp. 27-41 dans J.-M. Lavour et A. Serban, *op. cit.*, p. 37.

⁴*Idem*, p. 38.

l'écran (largeur) où sont diffusées les images, préalablement définie, est limitée. Le sous-titre n'a donc pas la même liberté d'agir que le traducteur littéraire qui ne subit pas, ou presque, la contrainte d'espace durant son activité ;

3. Un autre élément vient du fait que l'opération du sous-titrage entraîne inévitablement un changement dans le mode du discours passant de l'oral à l'écrit. Ce changement conduit le plus souvent à la condensation des dialogues et à la suppression de certains éléments discursifs oraux (On en parlera plus en détail dans 5.3).

En fonction de toutes ces contraintes, on déduit le nombre maximum de lignes et de caractères qu'un sous-titre pourrait théoriquement se permettre et le temps de son apparition à l'écran.

En règle générale, un sous-titre ne pourrait pas dépasser deux lignes, comme l'avait suggéré Karamitroglou dans son étude (1998)¹, même s'il faudrait des études plus systématiques et plus scientifiques pour prouver que les sous-titres d'un maximum de deux lignes rendraient optimale la lisibilité afin de standardiser le nombre de lignes en vigueur. De par des connaissances empiriques, renforcées récemment par des recherches scientifiques (par exemple celles sur le mouvement des yeux, voir Géry D'Ydewalle *et al.* 1987, Jensema *et al.* 2000), des sous-titres de trois lignes ou plus risquent de brouiller l'image et d'aller au-delà de la capacité du spectateur moyen à lire un texte écrit, sans même mentionner le cas extrême où dans le film original apparaissent déjà des sous-titres (intervention d'une ou plusieurs langues étrangères dans la diégèse) qui doivent à leur tour être sous-titrés en langue-cible. C'est le cas de *Largo Winch II* (de Jérôme Salle) dont la version originale a déjà été trouée par de nombreux sous-titres français destinés à faire comprendre les dialogues échangés en birman ou en anglais.

Les sous-titres étant condensés dans une ou deux lignes au maximum, il faut aussi limiter le nombre de caractères de chaque ligne qui dépend étroitement de la

¹Fotios Karamitroglou, "A proposed set of subtitling standards in Europe". <http://www.accurapid.com/journal/04stndrd.htm> (page consultée le 15 mars 2018)

vitesse de lecture et du temps d'affichage des sous-titres à l'écran. Pour faire ce calcul, les sociétés ont l'habitude d'utiliser ce que l'on appelle dans le jargon professionnel "la règle des 6 secondes" faisant référence au temps dont un lecteur moyen a besoin pour assimiler en la lisant une information contenue dans deux lignes de sous-titres lorsque chaque ligne contient entre 35 et 37 caractères. D'après cette règle, il est donc très facile de déduire qu'un lecteur moyen est capable de lire entre 70 et 74 caractères en 6 secondes, à savoir à peu près 12 caractères par seconde. Ce qui correspond à celui que l'on dégage selon deux règles standard qui stipulent que deux images correspondent à un caractère et que l'illusion du cinéma se fonde sur une succession de 24 images par seconde (2 images=1 caractère, 1s=24 images, donc 1s=12 caractères).

Partant de cette règle principale, on pourrait déterminer approximativement la quantité maximale des caractères dans un sous-titre et le temps de son apparition à l'écran. Par exemple, un discours (oral) qui dure 3 secondes est sous-titré dans une ligne. Suivant la règle du synchronisme, ce sous-titre d'une ligne aurait droit au moins à 3 secondes (il pourrait rester sur l'écran un tout petit peu plus longtemps s'il n'était pas immédiatement suivi par un autre sous-titre ou si le locuteur articulait lentement ses phrases. De toute façon, pour être lisibles, les sous-titres de moins d'une seconde sont au mieux à éviter) sur l'écran avant de laisser la place au sous-titre suivant et il pourrait donc contenir au maximum entre 35 et 37 caractères (intervalles compris).

Or, le calcul que l'on fait en haut s'applique principalement aux sous-titres de la télévision et il varie avec les supports. Le nombre des caractères d'une ligne pourrait dans une certaine mesure augmenter lorsque l'on sous-titre pour d'autres supports tels que le cinéma, Internet, les téléphones portables, les vidéos/DVD qui visent un public beaucoup moins hétérogène que les téléspectateurs. Par exemple, les sous-titres du cinéma pourraient atteindre jusqu'à 40 ou 41 caractères par ligne, 43 dans certains festivals de films. Jorge Díaz Cintas en donne une explication : "[...] il est plus facile et plus rapide de lire des sous-titres sur un écran de cinéma qu'à la télévision", car le cinéma possède "la meilleure définition et la plus grande dimension de l'écran, le profil culturel des spectateurs et la plus grande concentration du public lorsqu'il est au

cinéma”¹.

Il est cependant à signaler que les chiffres ne sont pas stables et qu'ils sont fluctuants suivant les pays. De plus, ils ont été établis selon la taille de la lettre. Ainsi, on ne peut pas les appliquer tels quels à des sous-titres appartenant aux systèmes linguistiques idéographiques comme le chinois.

En règle générale, l'œil peut capter deux caractères chinois à la seconde (16 images ou “frames”) et une ligne ne peut comporter que treize caractères chinois². Mais cette limite est parfois dépassée. Dans la séquence où Jean-Yves (Dany Boon) et Isabelle (Diane Kruger), assoiffés, marchent péniblement dans la savane africaine (*Un Plan parfait*), celui-là, après avoir “goûté” l'amertume des feuilles, propose d'autres solutions en disant “L'idéal ce serait trouver une bouse d'éléphant”, un segment de discours qui dure à peu près 3 secondes : 00:34:40-00:34:43. Le studio de doublage de Shanghai en propose le sous-titre chinois comme suit : 如果能找到大象的粪便就好了, une ligne contenant juste treize caractères chinois. Si l'on fait le calcul selon la vitesse moyenne de lecture (deux caractères / seconde), une chaîne phonique qui dure 3 secondes devrait être sous-titrée dans une ligne de six caractères pour que le spectateur chinois puisse la lire et l'assimiler. Cela dit, il est fort probable que les spectateurs chinois, au moins une partie, se sentiraient un peu mal à l'aise à la lecture de ce sous-titre contenant treize caractères au lieu de six tout en essayant de décrypter l'image synchronisée.

Partant de la règle générale, le sous-titreur se doit, pour la réexpression, de choisir ce qui est le plus concis sans fausser à aucun moment le sens compris. Autrement dit, dans la mesure où l'on reste fidèle au sens censé être transmis, on devrait sélectionner l'expression de la longueur la plus courte parmi celles qui, de manières différentes, expriment une même idée. Les lignes plus courtes profitent à atténuer le préjudice que leur présence à l'écran porte à l'image d'un côté, et à une lecture plus équilibrée entre

¹Jorge Díaz Cintas, 2008, “Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique”, pp. 27-41 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 38.

²Robin Setton, 1996, “Taïwan : un paysage audiovisuel contrasté en expansion”, pp. 73-86 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 79.

ce qui est vu (image) et ce qui est écrit. Pour cette chaîne parlée articulée par Jean-Yves : “L’idéal ce serait trouver une bouse d’éléphant”, on pourrait proposer un sous-titre plus court comme “(要)有大象粪便就好了”.

Ce qui est d’autant plus vrai que lorsque la parole est émise d’une manière très rapide. Si l’on a une certaine marge de dépassement quand il s’agit de sous-titrer en chinois le morceau du discours émis par Jean-Yves qui, durant près de 3 secondes, est suivi d’un tout petit repos du locuteur permettant ainsi au sous-titre de rester plus longtemps à l’écran, ce n’est pas le cas pour ce qui le suit :

00:34:40-00:34:43 : L’idéal ce serait trouver une bouse d’éléphant

00:34:43-00:34:44 : on la presse pour en récupérer le jus 里面能挤出水分

00:34:44-00:34:46 : bon c’est un peu dégueulasse et ça pue 虽然又恶心又难闻

00:34:46-00:34:47 : mais c’est bourré de sels minéraux 但内含矿物盐

00:34:47-00:34:49 : ça marche aussi avec la bouse de buffle ou de rhinocéros
而且那些水牛粪犀牛粪也能用

00:34:49-00:34:52 : en revanche les zèbres ça fait des toutes petites crottes on dirait des olives 不过斑马粪用不了 体积太小

00:34:52-00:34:53 : ça n’a aucun intérêt... 实在挤不出什么

À travers le code temporel (*time-code*), on voit que l’acteur débite la parole presque d’un seul souffle. Il s’agit là d’une des servitudes les plus frustrantes pour le sous-titrage cinématographique : un temps d’affichage extrêmement limité laissé au sous-titre à l’écran dans le cas de dialogue (y compris monologue) particulièrement dynamique et rapide. Plus la parole des locuteurs est rapide, plus le sous-titre devra raccourcir son texte. Cela est d’autant plus vrai lorsque les dialogues dynamiques dont le débit est extrêmement intense sont échangés dans un travelling qui, essayant de montrer aux spectateurs des situations urgentes ou en pleine crise (par ex. chasse, poursuite, etc.), accumule les changements de plan et les coupes franches comme on le voit tout au début de *Largo Winch II* où le héros (Tomer Sisley), au volant d’une voiture, cherche de son mieux à se débarrasser de ses ennemis qui tirent dans sa direction des coups de feu très violents et intenses, tout en échangeant avec ses deux

compagnons dans la voiture des propos brefs et rapides.

Citons à titre d'exemple cette phrase : “ça marche aussi avec la bouse de buffle, ou de rhinocéros”, un segment de discours qui dure à peine 2 secondes. En plus, il est intercalé entre deux phrases qui sont tous énoncées d'un seul coup. Il est fort probable que le sous-titre produit par le studio “而且那些水牛糞犀牛糞也能用” (13 caractères) poserait des problèmes à des spectateurs chinois qui, ignorant la langue française, auraient du mal à suivre ce qui est écrit sur l'écran. Il y aurait sans doute moins de risques avec un sous-titre d'une longueur beaucoup plus courte tel que “水牛犀牛糞也行” (7 caractères, à peu près une moitié de moins).

5.3 Passage de l'oral à l'écrit

D'après Yves Gambier¹, trois problèmes fondamentaux se posent dans les transferts linguistiques audiovisuels : la relation entre images, sons et paroles dans un texte multimodal, la relation entre langue(s) étrangère(s) et langue d'arrivée, ainsi que la relation entre code oral et code écrit dont le passage de l'un à l'autre qu'entraîne toute opération de sous-titrage impose d'autres contraintes que celles de temps et d'espace au sous-titreur qui devrait en tenir compte lorsqu'il prend des décisions pour la réexpression du sens original.

À partir de l'année 1927 qui, avec la projection de *Le Chanteur de jazz* (Alan Crosland), annonçait l'avènement de l'art parlant, les personnages (ou le narrateur) dans les films commencent à “parler” au sens strict du terme, cette fois-ci audibles aux spectateurs. Au début, le film n'avait pas pu échapper à l'influence des procédés théâtraux qui sont dotés d'une histoire beaucoup plus longue que le septième art. Les acteurs ne s'exprimaient qu'en un langage châtié, ratissé et soutenu, sans prendre le temps de réfléchir ou de chercher leurs mots. Ils récitaient, parfois à la cadence d'une mitrailleuse, le texte que le dialoguiste et le metteur en scène avaient mis beaucoup de temps à préparer pour le film, pour les personnages qu'ils incarnaient. De cette façon,

¹Yves Gambier, 2004, “La traduction audiovisuelle : un genre en expansion”, pp. 1-11 dans *Meta : Journal des traducteurs*, 2004, 49 (1), p. 1.

on créait un grand décalage entre le texte et le personnage qui sont supposés faire un tout. Comme ce que J. Mitry¹ dit à juste titre qu'ils (les acteurs) "assument un texte bien plutôt qu'un personnage". Tout le jeu, loin de la réalité vraie, est plus artificiel que jamais. C'est aussi l'une des raisons principales pour laquelle le doublage est critiqué et rejeté par bon nombre de cinéphiles qui cherchent le plus de naturel à l'art cinématographique plutôt qu'au théâtre plaçant par-dessus de tout l'expression verbale sur scène.

Progressivement, le cinéma, s'évadant du concept de théâtralité, réussit, à quelques cas près, à se débarrasser des restrictions contraignantes du dialogue "bien écrit" (ou littéraire) et de la verbosité scénique. Ce qui est beaucoup dû aux efforts des jeunes metteurs en scène de la Nouvelle Vague qui ont su s'affranchir du parler théâtral. Des films tels que *À bout de souffle* ont marqué un grand pas en avant vers le rejet du texte "artificiel".

Jean Mitry², dans son ouvrage, critique des metteurs en scène qui, attachés à ce que les textes soient "bien dits", coupent et recommencent dès qu'un acteur hésite, accroche, se reprend... À condition que l'on ne sente pas l'intention de le faire, les mots repris, bafouillés, ânonnés, les hésitations ne peuvent que donner le sentiment de réalité vraie, de naturel. Le dialogue de film doit sortir de la bouche des personnages et non de la mémoire des acteurs. C'est ce que font les comédiens dans les films français actuels où ils font dérouler les conversations tout comme ils le feraient dans la vie réelle. Le fait qu'ils doivent au premier abord retenir par cœur les paroles que décide chacun de leurs rôles ne les empêche nullement de rendre le dialogue spontané et naturel.

Il est à signaler pourtant que, aussi spontané puisse-t-il sembler, le dialogue de film n'appartient pas, au fond, aux vrais discours oraux spontanés. Œuvre du dialoguiste, en coopération avec le metteur en scène et le scénariste (parfois ces trois rôles sont assumés par une seule personne), il est en réalité de l'oralité illusoire. Autrement dit, c'est de l'écrit articulé oralement. C'est de l'oral "préfabriqué". Les

¹Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 326.

²*Idem*.

acteurs savent exactement ce qu'ils doivent dire à tel moment et en telle occasion, alors que les discours oraux spontanés sont beaucoup moins organisés, plus imprévisibles et aléatoires.

Par le biais de l'enregistrement au magnétophone des conversations courantes à l'insu des élocuteurs, le romancier et musicologue Alejo Carpentier nous fait découvrir, par l'intermédiaire de Raymond Queneau, ce qu'est ce genre de discours :

Il en résulte quelque chose d'absolument invraisemblable. La conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées avec, par contre, d'étranges associations, de curieux rappels, qui ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent, habituellement, n'importe quel roman...Le résultat est prodigieux d'imprévu et de révélation sur les vrais lois du style parlé.

Je suis de plus en plus convaincu que le dialogue, tel qu'il s'écrit dans les romans et les pièces de théâtre, ne correspond nullement à la mécanique du vrai langage parlé (je ne parle même pas des mots, mais du mouvement, du rythme, de la vraie façon de discuter, d'engueuler, de la façon dont une idée s'enchaîne ou ne s'enchaîne pas à une autre). Peu à peu, depuis les premiers romans du genre réaliste, nous nous sommes habitués à une sorte de mécanisme du réalisme, à une sorte de fixation conventionnelle du parlé qui n'a absolument rien à voir avec le vrai parlé. Il y a dans le parlé quelque chose de beaucoup plus vivant, désaxé, emporté, avec des changements de mouvements, une syntaxe logique qui n'a jamais été saisie en réalité¹.

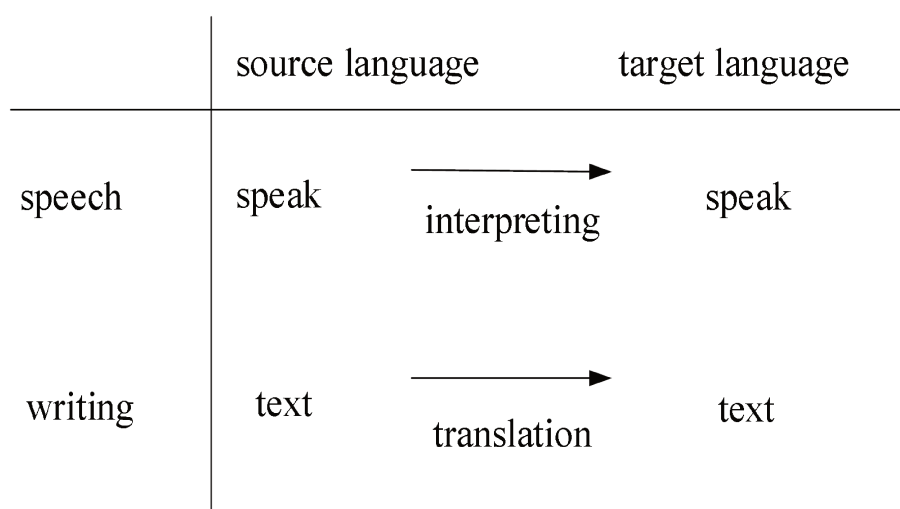
Par rapport aux dialogues dans les œuvres littéraires, ceux de film, aussi préfabriqués soient-ils, sont plus près des lois du vrai style parlé, grâce à leur mise en contexte audio-visuel dans lequel ils sont prononcés. Les comédiens français, qui ont beaucoup de talent, savent se glisser dans la peau des personnages qu'ils sont censés incarner. Avec tant de naturel et de spontanéité, ils sont en mesure d'articuler les dialogues préconçus tout en les improvisant sans pour autant s'écarter de l'indication de sens : hésitations, redondances, bégaiements, reformulations, rythmes, sensibilité personnelle, etc., en tout cas tout ce qui pourrait rendre les dialogues filmiques plus semblables aux discours oraux spontanés.

Dans cette optique, la traduction de ces dialogues devrait produire une version dont le style correspond le plus près à celui des discours oraux spontanés de la langue-cible, à celui avec lequel les spectateurs visés parlent dans la vie réelle, afin de

¹Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 85-86.

donner à ces derniers, comme T. Tomaszkiewicz¹ l'avait dit, "l'impression de leur transmettre ce qui a été dit". Le doublage a plus de possibilités d'arriver à ce but puisqu'il consiste à remplacer les dialogues originaux par ceux en langue d'arrivée, un style parlé par un autre style parlé. Il n'en est pas de même pour le sous-titrage qui consiste à transposer le dit en l'écrit, le style oral par le style écrit. Cela fait, H. Gottlieb qualifie le sous-titrage de la "traduction diagonale" (diagonal translation) en comparant la traduction tout court (écrite et orale), horizontale et unidimensionnelle (schéma 1) et le sous-titrage, diagonal et bidimensionnel (schéma 2)² :

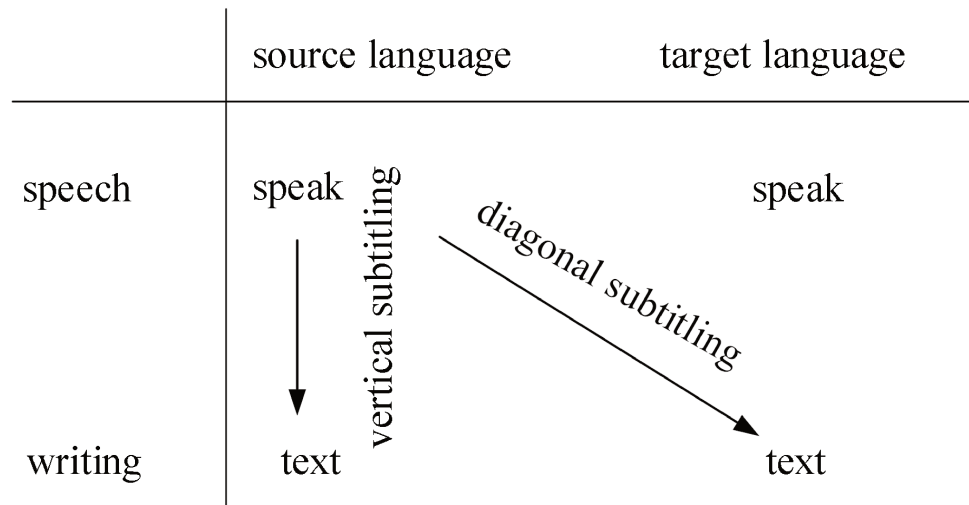
Schéma 1



¹Teresa Tomaszkiewicz, *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań, Adam Mickiewicz University press, 1993, p. 6.

²Henrik Gottlieb, 1994, "Subtitling : diagonal translation", pp. 101-121 dans C. Dollerup et al., 1994, *Perspectives-Studies in translatology*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, p. 104.

Schéma 2



Ainsi, par rapport au doublage, le sous-titrage entraîne une étape supplémentaire : transposer le parlé déjà traduit dans la langue chinoise en caractères idéographiques. Or, “écrire le parlé” n’est pas chose facile. Céline lui-même, cité par R. Queneau, évoque ce grand enjeu dans *Bagatelles pour un massacre* :

Rien n’est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, en langue écrite, de le fixer sans le tuer [...] Rictus que l’on cite toujours n’y réussissait pas toujours, loin de là! Force lui était de recourir aux élisions, abréviations, apostrophes [...] Tricheries! Le maître du genre c’est Villon, sans conteste¹.

R. Queneau à son tour fait allusion à la grande difficulté d’écrire une langue parlée en signalant que

[...] Céline lui-même n’y réussit peut-être pas toujours, non plus, surtout depuis qu’il a contracté la manie des points de suspension, ce qui lui donne parfois un air un peu asthmateux².

C’est parce que l’oral et l’écrit représentent deux modes d’expression tout à fait différents. Ni la syntaxe, ni le vocabulaire ne sont les mêmes. Même la morphologie présente des différences : par exemple, en français, le passé simple, l’imparfait du

¹Cité par Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1994, p. 19.

²R. Queneau, *op. cit.*, p. 19.

subjonctif ne sont plus utilisés à l’oral. À part les éléments sonores (intonation, accent, timbre, etc.) propres à l’oral, il y a en règle générale chez ce dernier “plus de redondances, plus d’hésitations, de répétitions, de marqueurs de l’interaction, ainsi qu’un registre moins soutenu¹”.

Compte tenu de ces écarts, on recourt à tous les moyens pour transposer l’oral par l’écrit. Selon le linguiste Roy Harris, “l’histoire du développement de l’écriture est essentiellement celle des efforts que l’homme a déployés pour récupérer tout ce qu’il avait perdu en passant de l’oral à l’écrit²”. À part les outils (élisions, points de suspension, abréviations, etc.) auxquels quelques génies littéraires recourent, on fait également répéter les phrases :

dialogue original français	sous-titre chinois	retraduction du chinois
Santa : Pardon pardon pardon...	抱歉 抱歉 抱歉	Désolé, désolé, désolé

(extrait de *Santa & Cie* d’Alain Chabat)

, on les fragmente :

dialogue original français	sous-titre chinois	retraduction du chinois
Isabelle - Il y a un lion, un un un lion...	有 有 有狮子	Il y a il y a il y a un lion

(extrait de *Un Plan parfait* de Pascal Chaumeil)

, on y ajoute des onomatopées : “吼吼吼” (Houhouhou), “哈哈... ” (Hahaha...), “嘟嘟” (Dudu, grognement des rennes) (ces trois exemples sont tous extraits de *Santa & Cie*), et ainsi de suite.

Les sous-titres que l’on fait tout en essayant de rester au plus près du dialogue filmique ne manquent pas. On peut en trouver notamment dans les DVD, dans les

¹Adriana Serban, 2008, “Les aspects linguistiques du sous-titrage”, pp. 85-99 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 92.

²David R. Olson, 2005, “L’oralité au pays des livres”, pp. 1-6 dans *Sciences humaines* n° 159, 2005, p. 2.

films circulant sur Internet où les spectateurs pourront toujours repasser le film s'ils n'ont pas eu de temps de lire les sous-titres. On peut aussi rencontrer des cas où la transcription du dialogue original et leurs sous-titres qui gardent dans la mesure du possible les marques orales apparaissent tous les deux en parallèle sur l'écran, à l'attention des spectateurs qui veulent apprendre le français ou en améliorer le niveau.

Ces deux raisons mentionnées ci-dessus ne justifient pourtant pas ce genre de sous-titres qui semblent aberrants aux yeux des uns et ridicules à ceux des autres. Quand on sous-titre, il ne faut jamais oublier que les sous-titres, tout à fait différents des dialogues “morts” et “fixes” dans les romans, ne seront pas lus isolément, mais seront perçus en simultanéité avec le déroulement d'une interaction orale que l'on voit dans les images et que l'on peut entendre dans la langue originale. D'une part, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut (voir 5.2), les contraintes de temps et d'espace liées étroitement à la nature des médias audiovisuels ne permettent pas une telle liberté de traduire et de transposer le dialogue original en sous-titres dits “aberrants” ; de l'autre part, même si l'on peut être épargné de telles contraintes (de temps) ou les ignorer comme il l'a été signalé pour les films en forme de DVD ou sur Internet, il reste quand même ridicule de produire ce genre de sous-titres “encombrants” qui contiennent tant d'éléments redondants. Pourquoi faire des sous-titres “compliqués” alors que l'on peut en faire de “simples” ? Le sous-titreur se doit de prendre en pleine conscience du fait que les spectateurs ne lisent pas des romans, mais voient des films où l'image, le dialogue original et le sous-titre sont étroitement liés et la compréhension se fait à l'appui de l'un et de l'autre. Il faudrait donc une évaluation des normes de l'écrit dans des situations où les messages (les sous-titres) sont éphémères et où ils sont présentés parallèlement avec l'image d'un côté, et le dialogue sonore d'origine de l'autre.

5.3.1 La première norme : ne pas “écrire de la redondance”

La première règle serait de ne pas écrire ce qui est parfaitement compréhensible à

travers le montré et le dit. La présence des sous-titres sur l'écran sert à aider les spectateurs chinois ignorant le français à comprendre le film. Lorsque l'on peut comprendre bel et bien certains des éléments dialogiques par le biais de ce que l'on entend ou ce que l'on voit, les sous-titres qui, étant redondants et superflus, ne peuvent donc pas remplir leur fonction, et portent au contraire préjudice à l'image d'un côté, et distraient l'attention des spectateurs de l'autre. Ce genre de sous-titres est par conséquent contre-productif.

Ainsi, dans des films français sous-titrés destinés à être projetés dans les salles chinoises, on constate de nombreux sous-titres qui vont à l'encontre de cette règle. Par exemple ceux qui transcrivent les onomatopées (dont nous avons cité des exemples tirés de *Santa & Cie* d'Alain Chabat), parfaitement compréhensibles en associant ce qui est émis à ce qui est montré : tous les deux au lit, Thomas dit quelque chose de drôle et sa femme Amélie rit de bon cœur : "Hahaha..." (séquence dans le film *Santa & Cie*). Tout le monde, y compris le Français, le Chinois, ou tous les autres peuples qui parlent une grande variété de langues, comprend bien, en voyant Amélie renverser la tête et ouvrir grand la bouche, qu'elle est en train de rire. Par conséquent, il n'y a que de la redondance à faire apparaître sur l'écran les sous-titres chinois "哈哈... " (Hahaha...).

Les sous-titres dits "superflus" et "inutiles" comprendraient aussi ceux qui répètent, à moins que ces derniers ne servent à produire des effets dramatiques. Dans une séquence, également dans *Santa & Cie*, lorsque Santa entre dans son "entreprise" qui fabrique des jouets de Noël pour les enfants, une voix machinale dit : "Ah, attention, ah, attention, ah attention...", en synchronisation avec laquelle apparaît sur l'écran un sous-titre chinois bien encombrant "啊 注意安全 啊 注意安全 啊 注意安全 啊 注意安全" (27 caractères, espaces compris) qui, avec la répétition, n'ajoute aucune autre information supplémentaire au sens propre de cet énoncé "Ah attention", et un Chinois adulte quelconque, même s'il ignore le français, saura qu'il s'agit d'une répétition lorsqu'il entend une même chaîne parlée à plusieurs reprises que l'on prononce d'une manière mécanique. En répétant une même phrase telle que celle-là pour quatre fois, le sous-titre chinois correspondant pollue l'image et ralentit la

lecture des spectateurs visés.

Toutefois, la répétition d'un même segment de discours dans un sous-titre ne s'avère pas toujours superflue. En fait, à l'oral, lorsque l'on répète, c'est souvent pour expliciter une émotion, un sentiment intense ou une réaction forte. Il y a dans *Un Plan parfait* une séquence qui coupe le souffle : Jean-Yves et Isabelle montent sur un plateau pour admirer le panorama magnifique du Kenya. Lorsque le héros prend des photos pour Isabelle, cette dernière, tout en tournant le dos, voit, bouche bée, un lion à l'affût, non loin d'eux, derrière Jean-Yves qui, occupé à prendre la photo, n'en a aucune conscience. Complètement affolée, Isabelle balbutie :

Dialogue original français

Sous-titre chinois

Il y a il y a ...un un lion un ... lion

有 有 有狮子

Jean-Yves : Hein?

嗯

Isabelle : Il y a un lion un lion...

那儿有狮子

il y a un lion!

有狮子

Jean-Yves : Non non non non...

不不不 等等

Isabelle Isabelle Isabelle

伊莎贝拉 伊莎贝拉 听着

La pire chose de faire face à un fauve c'est lui tourner le dos et s'enfuir

遇上野兽最忌讳的就是调转身子逃跑

Isabelle : Je veux pas mourir

我不想死

Jean-Yves : Isabelle Isabelle Isabelle écoute-moi

伊莎贝拉 伊莎贝拉 你听我说

Il faut faire face il faut le défier

我们应该面对它 挑战它

pour montrer t'as pas peur

显示我们不害怕

Isabelle : Ah non non ...

不不不

Jean-Yves : J'ai vu ça sur un documentaire sur BBC 这是我从 BBC 纪录片里看来的

Isabelle : Ah non

不

Jean-Yves : c'est très sérieux la BBC, c'est très sérieux

你要相信 BBC 的节目都是有水准的

Ne t'inquiète pas ne t'inquiète pas

别担心 别担心 伊莎贝拉

Isabelle : Ah non non ...

噢 不不不

Jean-Yves : Chut chut chut...

(嘘嘘嘘)

À travers la liste ci-dessus, on peut constater que dans la version originale, bon nombre de signes répétitifs (soulignés) sont amassés durant les conversations se déroulant entre Jean-Yves et Isabelle pour expliciter la panique, l'effolement et la peur des deux personnages face à un gros chaton. On peut les retrouver presque tous dans les sous-titres chinois correspondants qui essaient de montrer les forts sentiments éprouvés par les deux personnages en danger imminent, qui se voient plus concrétisés à l'écrit. En voyant chaque sous-titre qui contient les éléments répétitifs, les spectateurs chinois auraient l'impression de voir battre les cœurs des personnages complètement paniqués (par le lion) et il produirait même en eux une sorte de symbiose avec les acteurs.

Il n'est pas indispensable pour autant de sous-titrer tous les énoncés qui, répétitifs à l'oral, trahissent un certain sentiment, de fortes émotions. Le sous-titre ne devrait jamais oublier que les sous-titres ne seront pas lus isolément. Lorsque les contraintes de temps et d'espace s'imposent (durée d'apparition très courte, trop de caractères peu lisibles, etc.), il ne faudrait pas s'obstiner à produire des effets (émotionnels) au prix du sens (notionnel), car les sous-titres ne constituent pas le seul moyen à faire décrypter les émotions, les réactions ou les interactions des personnages qui, à l'aide du montré et du dit, seront bien compréhensibles aux yeux des spectateurs chinois. Autrement dit, par rapport à l'équivalence affective, l'équivalence cognitive resterait prioritaire, malgré le fait que le cognitif et l'affectif sont physiologiquement inséparables. À cet égard, on en parlera plus en détail dans le chapitre suivant.

5.3.2 La deuxième norme : écrire en style oral

Tout en évitant de produire les sous-titres redondants, le sous-titre devrait faire le tri pour éliminer les éléments oraux qui n'apporteront pas grand-chose au sens qu'il

est censé transmettre. C'est le cas pour les mots chevilles tels que *eh bien, oh ben, tu vois, voyez-vous, euh, n'est-ce pas*, etc. qui, n'ayant pas de sens réel, servent à ramasser les phrases tombées en morceaux, à donner aux locuteurs du temps à réfléchir, etc.

Or, comme nous l'avons signalé en amont, malgré le fait que les dialogues filmiques sont différents du vrai parler, notamment en ceci que ce dernier est moins organisé, plus aléatoire et plus fragmenté, les acteurs français expérimentés cherchent toujours à les rendre les plus vraisemblables et proches de ceux que l'on échange dans la vie réelle. Cela dit, il faudrait que le sous-titre choisisse, pour rédiger les sous-titres correspondants, un style oralisé, un registre moins soutenu, à condition que l'on ne porte pas préjudice au sens et que les contraintes de temps et d'espace ne soient pas enfreintes. Voyons les deux extraits de *Un Plan parfait* :

1. *Valérie, divorcée il y a six mois, se plaint de ne pas pouvoir depuis trouver quelqu'un d'autre qui lui plaise :*

pardon mais moi ça fait 6 mois que je cherche

(eh ben crois-moi c'est le Sahara)

Pour la phrase soulignée, voici deux versions de sous-titre chinois. À en juger :

sous-titre chinois	retraduction du chinois	sous-titre(s)
我可是寻觅 6 个月啦	Mais ça fait six mois que j'allais quérir	studio de doublage de Shanghai
可我都找了六个月了	Mais ça fait six mois que je cherche	SubsMax.com

Ces deux versions, d'un même nombre de caractères (9 caractères), réexpriment toutes les deux le sens compris de l'énoncé original français. Mais il nous semble que la deuxième correspondrait plus à l'effet oralisé que l'on cherche à produire, car l'unité lexicale “寻觅” (quérir) se trouve plutôt, en chinois, au niveau soutenu et elle

s'avère donc moins appropriée à l'oral que le mot “找” (chercher).

2. À l'aéroport, Corinne demande à sa grande sœur Isabelle quel prétexte cette dernière utilise pour tromper Pierre, son fiancé. Isabelle répond :

énoncés originaux	sous-titres chinois	retraduction du chinois
La première chose qui m'était venue	我只能想到什么说什么	Je ne dis que ce qui m'était premièrement venu
Je dis que t'es déprimée	说你精神抑郁	dis que t'es dans un état dépressif
Et je t'accompagne dans un couvent	所以我带你去修道院	Donc je t'amène dans un couvent
Pour une retraite spirituelle	陪同你做精神疗养	et t'accompagne pour une retraite spirituelle

Les sous-titres chinois réexpriment dans l'ensemble toutes les unités de sens que le dialogue original transmet, sauf quelques unités lexicales qui les rendent moins adaptés au style parlé : “所以” (donc) , “陪同” (accompagner), “精神疗养” (retraite spirituelle), etc. Dans ce cas-là, nous nous permettrions de proposer une autre version à laquelle on serait plus habitué à l'oral :

énoncés originaux	sous-titres chinois	retraduction du chinois
La première chose qui m'était venue	我只能想到什么说什么 (啊)	Je ne dis que ce qui m'était premièrement venu
Je dis que t'es déprimée	说你抑郁	dis que t'es déprimée
Et je t'accompagne dans un couvent	带你去修道院	(je) t'amène dans un couvent
Pour une retraite spirituelle	休养下	pour le repos

Avec moins de caractères sans changer pour autant le sens censé être transmis, cette version plus concise respecte plus la règle de discrétion et correspondrait plus au

vrai parler.

Force est de constater que la norme que l'on établit ici n'est pas, comme toute norme, absolue. Elle se modifie selon les situations où les dialogues ont lieu. Comme le disait Gideon Toury à ce propos :

Toutes les normes en traduction sont instables et susceptibles de changer à un moment donné, pas forcément parce qu'elles sont imparfaites, mais à cause de la nature même des normes¹.

Reprenons, en guise d'exemple, le premier extrait que l'on a analysé. On a conseillé de choisir de préférence la deuxième version chinoise “可我都找了六个月了”, plus adaptée au style parlé, pour l'énoncé correspondant “pardon mais moi ça fait 6 mois que je cherche”. Or, s'il s'agit d'un personnage qui, d'un niveau d'éducation relativement élevé, a l'habitude de parler d'un registre soutenu, la première version “我可是寻觅 6 个月啦” sera préférable.

Dans ce film, il s'agit de la nouvelle boss de Coco (sœur d'Isabelle), Valérie, qui est invitée à passer la soirée de Noël chez Coco. C'est, comme le décrit le mari de Coco, “une pointure de l'édition”, mais en fonction de ce qu'elle dit et dira aux plans suivants et dans l'ensemble du film, on constate que, bien au contraire de l'image que sa profession et son statut auraient donné à voir, Valérie a l'habitude d'utiliser un langage assez familier, pour ne pas dire vulgaire (“Putain quelle salope”, “Il est con il est con”, etc.), au moins dans une réunion familiale. D'ailleurs, elle, “larguée comme une merde” par l'homme de sa vie à l'âge de 36 ans, est extrêmement déprimée. Désespérée, elle multiplie les mots grossiers (“taré”, “connard”, “sauter”, etc.) pour se lamenter sur sa solitude, sur sa situation misérable. Dans ce cas-là, la deuxième version de sous-titre chinois ferait mieux l'affaire.

Cet exemple montre que, trouver un sous-titre “équivalent”, demande une grande force d'esprit de la part du sous-titreur qui devrait prendre en considération tous les éléments offerts par le texte audiovisuel (situations où les conversations ont lieu ;

¹Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, cité par Adriana Serban, 2008, “Les aspects linguistiques du sous-titrage”, pp. 85-99 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 89.

caractère, profession, statut du personnage, etc.). Et le passage de l’oral à l’écrit n’implique pas de suivre machinalement des règles ou normes, d’autant plus qu’il ne s’agit guère ici de distinguer nettement ces deux modes d’expression qui, indissociables, se complètent l’un et l’autre. Le parlé, plus vivant, plus émotif, se voit à l’écrit à travers plus de redondances. Par exemple, en chinois, on ajoute à la fin de la phrase écrite des mots trahissant l’intonation tels que “呢” (ne), “啊” (ah), “哦” (wo), “奥” (ao), etc. ou des points de suspension que l’on peut relever dans des sous-titres. Il est pourtant à noter que, dans le cas du sous-titrage, l’utilisation de ces marques orales est inlassablement régie par les contraintes de temps et d’espace. Ces deux éléments faisant défaut, la recherche d’un style oral par l’écrit laissera toujours la place à la transmission du sens (primat du cognitif sur l’affectif). C’est ce que l’on fait souvent avec les discours qui, fragmentés à l’oral par le personnage éprouvant l’embarras, la surprise, la peur, la fureur, etc., seront réunis dans une seule phrase plus résumative à l’écrit. Dans le film *Un Plan parfait*, il y a une séquence assez drôle : Isabelle, tout en voulant séduire Jean-Yves pour que celui-ci l’épouse, essaie intentionnellement un vêtement extrêmement exposé dans la cabine. La voyant ainsi, Jean-Yves, surpris et gêné, bégaié :

dialogues originaux	sous-titres chinois	retraduction du chinois
Isabelle : Alors?	怎么样	Alors?
Jean-Yves : Je vois euh...ça va...ça...oui oui oui...	我觉得很好 不错	Je trouve bien très bien
Isabelle : Vous préférez une autre couleur	您喜欢换种颜色	Vous aimez changer pour une autre couleur
Jean-Yves : Une...Oui ah oui oui...	我 对 对对对	Moi oui oui oui oui

À travers la comparaison entre le dialogue original français et le sous-titre chinois, on peut constater que tous les bégaiements ne sont pas transposés à l’écrit où l’on lit

un Jean-Yves moins gêné qu'à l'oral. Ce qui est le résultat de la conscience prise des contraintes de temps et d'espace d'un côté, et des différences entre l'oral et l'écrit, notamment sur le plan syntaxique de l'autre.

Heureusement, ce qui est perdu à l'écrit, les spectateurs chinois pourraient le retrouver à travers le montré et le dit, à condition que ces trois éléments respectent la règle de la synchronisation.

5.4 Synchronisme entre le dit, l'écrit et le montré

Tous les films sous-titrés sont constitués de trois éléments importants : l'image, les dialogues et les sous-titres. Il faut que ces trois éléments restent synchrones. En premier lieu, le synchronisme en fonction du temps bien entendu. Comme nous l'avons déjà dit (5.2), eu égard à la règle du synchronisme qui impose l'une des plus grandes contraintes au sous-titrage, le sous-titreur, différent du traducteur littéraire, se prête presque toujours à condenser son texte, à ajuster la longueur d'un sous-titre selon la durée d'apparition à l'écran, déterminée dans une large mesure par la durée de l'énoncé correspondant.

À part le synchronisme sur le plan temporel, le sous-titreur devrait tenir compte d'une autre sorte de synchronisme : celui du contenu, dit ou montré (image).

Chaque langue a son génie. Le transcodage, tel que l'avait fortement mis en cause la Théorie interprétative de la traduction (TIT), ne donne que des bribes de langue en phrases non sensées. Une fois le sens compris, le traducteur se doit de le réexprimer conformément au génie de la langue-cible tout en essayant de se débarrasser de l'interférence de la langue originale. Or, le sous-titreur ne bénéficie pas d'une telle liberté, puisqu'il a affaire au texte multimodal où l'interaction entre l'image, les dialogues et les sous-titres constitue autant d'éléments de créativité que de contrainte. Dans la plupart des cas, il n'a pas à peser, comme on le fait souvent en doublage, les particularités de prononciation de tel ou tel signe, leur place dans la phrase, la structure grammaticale de celle-ci par comparaison des deux langues

auxquelles il a affaire. Mais dans le cas où l'asynchronisme sur le plan du contenu risque d'être perceptible par le spectateur, le sous-titre se trouve obligé de prendre en compte l'ordre des énoncés auquel celui du texte écrit doit correspondre. Malgré le fait qu'il existe des différences en matière de structure grammaticale entre la langue de départ et la langue d'arrivée, il convient de s'efforcer de respecter cette coïncidence, sinon, on risque de désorienter les spectateurs, surtout à une époque où leur profil culturel (niveau d'éducation, connaissances linguistiques, etc.) a beaucoup évolué.

Pour être plus clair, on se permet d'emprunter un exemple cité par D. Becquemont¹, extrait de *Mr Arkadin* ou *Confidential Report (Dossier secret)* d'Orson Wells (1955) :

Dialogue original en anglais

-My name is **Van Stratten**.

-The first time I heard

the name **Arkadin** was in **Naples**

-A man **Bracco** told it to my girl.

Sous-titres français

A **Naples** un certain **Bracco**...

...m'a parlé d'**Arkadin**.

Il a confié un secret à *Milly*.

À l'époque, ce genre de sous-titrage était considéré comme "astucieux"². Concis, les sous-titres français ne restituent que partiellement le sens du dialogue original tout en bouleversant l'ordre des énoncés, bien marqué par les quelques noms propres (Van Stratten, Arkadin, Naples, Bracco). Lorsque le spectateur entend "Van Stratten", il lit "Naples" et "Bracco". Quand le nom d'Arkadin survient, le spectateur peut le retrouver dans le sous-titre correspondant, mais pas "Naples" qui a déjà fait son apparition dans le sous-titre précédent. Enfin lorsque Van Stratten évoque le nom de Bracco pour la première fois, le spectateur l'a déjà dans l'esprit. En revanche, il

¹Daniel Becquemont, 1996, "Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens et servitudes", pp. 145-155 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 1996, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 151.

²Simon Laks, *Le sous-titrage de films : sa technique, son esthétique*, Paris, Propriété de l'auteur, 1957, pp. 29-31.

apprend, en lisant le sous-titre, l'existence d'un ou d'une Milly (rien ne lui permet de savoir s'il s'agit d'un homme ou d'une femme), nom que Van Stratten n'a pourtant pas évoqué dans son monologue. Celui-là, en parlant de sa petite amie, a choisi une appellation indirecte et plus affectueuse "my girl" au lieu de l'appeler directement par son nom "Milly". Dans ce cas-là, il n'y a que le locuteur en question qui sait que Milly est sa petite amie. Le spectateur anglophone apprend que Van Stratten parle de sa petite amie, sans pourtant en connaître le nom ; alors que le spectateur francophone se demande qui est Milly. D'ailleurs, le sous-titre français se permet d'ajouter une information que le dialogue original n'a pas laissé supposer : un secret confié à Milly.

Avec de tels sous-titres dits "astucieux", il est fort probable que le spectateur ignorant la langue originale est perturbé par la non-coïncidence entre ce qui est dit et ce qui est écrit. La lecture des sous-titres peut s'en trouver ralentie et la compréhension malmenée. Même les spectateurs bilingues pourraient être déstabilisés lorsqu'ils essaient de s'appuyer, pour une meilleure compréhension, sur les deux sources linguistiques simultanément.

Un sous-titrage français plus récent de *Mr Arkadin* prend enfin en compte de la perturbation de l'asynchronisme du genre en rétablissant, d'une façon plus satisfaisante que parfaite, la coïncidence entre le dit et l'écrit :

Dialogue original en anglais

-My name is **Van Stratten**.
 -The first time I heard
 the name **Arkadin**
 -was in **Naples**
 -A man **Bracco** told it to my girl.

Sous-titres français

Mon nom est **Van Stratten**.
 La 1^{re} fois
 qu'on m'a parlé d'**Arkadin**,
 j'étais à **Naples**.
 Un certain **Bracco**
 a confié un secret à *Milly*.

Avec plus de sous-titres français, les noms propres apparus à l'écran retrouvent la coïncidence avec ceux énoncés par Van Stratten, à ceci près que le secret qu'aurait confié Bracco à Milly et l'identité de cette dernière continuent à aiguïser la curiosité du spectateur qui dépend des sous-titres français comme la source d'information

dialogale (le spectateur sera éclairé sur cette question par la réplique et le sous-titre suivants).

Le sous-titreur devrait avoir le même souci lorsqu'il s'agit de sous-titrer en chinois ce début de la narration, extraite de *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (de Luc Besson) :

Dialogue original en français

Sous-titres chinois

Narrateur : **Ferdinand Chopard**

在我们的故事中

est un personnage secondaire dans cette histoire

费迪南德萧帕特只是个小角色

Lorsque le spectateur chinois entend le narrateur dire “Ferdinand Chopard” tout en voyant la silhouette d’un petit bonhomme se distinguer peu à peu dans un plan général, il lit pourtant “在我们的故事中” (dans notre histoire). Le décalage de l’écrit avec le dit et le montré, infime semble-t-il, risque de ralentir la lecture du public chinois qui aurait anticipé l’apparition d’un nom propre sur l’écran dès qu’il l’entend en voyant le personnage qui le porte.

En effet, pour réexprimer dans la langue chinoise le sens dégagé à l’appui du dialogue cité, il y a au moins deux possibilités :

1) -在我们的故事中

费迪南德萧帕特只是个小角色(studio de doublage de Shanghai)

2) -费迪南德萧帕特

在我们的故事中只是个小角色 (notre proposition)

Comme en chinois le complément circonstanciel de lieu “在我们的故事中” peut se placer avant le sujet (Ferdinand Chopard) ou après, ces deux expressions respectent donc tous le génie de la langue-cible. Malgré le fait que l’on est plus habitué à se servir de la première disposition, le souci de respecter la règle du synchronisme conduirait plutôt à choisir celle dont le début coïncide avec celui de l’énoncé.

5.5 Les contraintes socioculturelles

Outre les contraintes linguistiques et techniques, intrinsèques aux spécialités du texte audiovisuel, le sous-titreur devrait également prendre en considération les enjeux idéologiques, socioculturels et éthico-moraux imposés par l'environnement-cible avant d'adopter une solution pertinente (provisoire).

Dans un contexte où le regard du traducteur s'est davantage tourné vers la réaction du récepteur visé au lieu de se fixer sur la "fidélité" à la forme originale¹, les dimensions sociale, culturelle et idéologique constituent même l'élément primordial dans l'évaluation de l'équivalence des traductions (équivalence pragmatique). Theo Hermans dit à juste titre que "toute traduction est réalisée dans un contexte culturel qui prédéfinit ses caractéristiques en fonction des habitus et des attitudes qui prévalent²". Il en est de même pour le sous-titrage cinématographique, d'autant plus que l'objet de cette activité, le cinéma, étant un moyen de communication de masse, vise un public beaucoup plus vaste et plus hétérogène que, par exemple, celui d'un roman. Comme Mitry l'avait explicité³ : "Le cinéma n'a de raison d'être que dans la mesure où il s'adresse à un vaste public." Cela dit, il est essentiel que le sous-titreur prenne en compte les conditionnements socioculturels et idéologiques de la langue-cible ainsi que les différences entre celle-ci et la langue-source sur les plans des valeurs, des traditions, des conventions ou éthiques.

Depuis sa naissance, le cinéma, en touchant à de divers sujets, s'avère un puissant vecteur d'éthique, de morale, d'idéologie et de culture. Le film est l'œuvre du réalisateur qui l'imprègne de sa propre sensibilité, ses expériences, ses convictions éthiques ou idéologiques. Étant donné que la Chine et la France symbolisent deux cultures tout à fait différentes, ce n'est pas chose facile pour la (vaste) diffusion des films français en Chine continentale (voir le chapitre II).

Tous les films étrangers, pour sortir dans les salles chinoises, doivent

¹Eugene A. Nida et Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969, pp. 1-2.

²T. Hermans, "Translation and normativity", cité par Irena Kristeva, 2016, "Idéologie, traduction et réécriture en bulgare", pp. 21-37 dans Astrid Guillaume, 2016, *Idéologie et traductologie*, Paris, L'Harmattan, p. 29.

³Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 18.

obligatoirement passer le tamis de sélections effectuées par le Bureau du Cinéma, sous la tutelle de l'Administration d'État de la Presse, de la Publication, de la Radio, du Cinéma et de la Télévision (SAPPRFT). Sept points clés¹ constituent les principaux critères de choix : violence, sexe, politique, mafia / drogue, moralité, religion et mention d'un pays tiers. La présence mal formulée d'un de ces thèmes dans un film suffit à interdire sa distribution en Chine. Mais si le réalisateur accepte de modifier son film (par exemple coupures des plans, des séquences) en conformité des demandes du Bureau de censure, il devient possible de voir le film sortir dans les salles chinoises. On se souvient que, lorsque *Titanic*, remastérisé en 3D, sortit dans les salles chinoises en avril 2012, les scènes de nu y avaient été coupées, sous le prétexte qu'il était susceptible de perturber les séances.

Ainsi, du fait que chaque pays a ses propres valeurs, des domaines abordés par les films tels que la sexualité, la violence, la délinquance, les croyances religieuses, etc. ne sont pas traités et reçus partout de la même façon : des sujets, discutables pour les uns, seraient tabous aux yeux des autres ; des scènes, présentables sur l'écran de certains pays, deviendraient choquantes au regard des autres ; des expressions, parfaitement acceptables pour le public d'un pays sont inacceptables et odieuses pour celui d'un autre.

Grâce aux interventions institutionnelles des autorités publiques qui mettent en œuvre un système de censure rigoureux, les films étrangers qui risquent d'aller à l'encontre de la culture chinoise, de ses traditions, de ses conventions, et de son idéologie sont interdits de sortir dans les salles du pays. Malgré tout, le sous-titreur ne devrait guère pour autant relâcher la vigilance. Une autocensure sera nécessaire. S'il n'y peut rien pour les modifications de certaines scènes, des dialogues originaux susceptibles de choquer les spectateurs potentiels, il a la possibilité de "manipuler" les sous-titres destinés à s'afficher en bas de l'écran, tout en évitant de fausser le sens qu'il est censé transmettre. Comme le révèle Irena Kristeva, le sous-titreur doit :

¹Études et rapports d'UniFrance : *Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français*, by Christine Pernin, Pékin, le 6 avril 2009, p. 5.

manœuvrer entre les réseaux des normes établies dans une culture [...] posséder de l'esprit de discernement pour pouvoir prendre des décisions convenables aux attentes de sa communauté. Autrement dit, pour proposer la version la plus appropriée du texte-source à ses lecteurs (dans notre cas ses spectateurs) potentiels dans la langue-cible¹.

La Chine, “pays de politesse”, reste très attachée à ses traditions culturelles qui préconisent la politesse, la moralité, la retenue et la pudeur. Il y a plus de 2500 ans, Confucius disait à son fils KONG Li : “Politesse fait l’Homme” (“不学礼，无以立” (Manner makes man)). Aujourd’hui, la disparition de ce grand éducateur n’amène pas celle de ses pensées qui, enracinées profondément dans l’esprit du peuple chinois, restent fondamentales pour la bonne gouvernance de l’État. En janvier 2001, l’ancien Secrétaire général du Parti communiste chinois (PCC), JIANG Zeming, déclarait à l’occasion de la Conférence nationale de la propagande qu’il faut “gouverner le pays avec la vertu” (“以德治国”). Le 18 octobre 2017, lors du 19^{ème} Congrès national du PCC, le Secrétaire général du PCC, XI Jinping, a clairement souligné que nous devons avoir pour objectif de “transformer la Chine en pays puissant et modernisé, qui est riche, démocratique, civilisé, harmonieux et beau”.

Dans un tel contexte culturel, idéologique et éthique, le sous-titre chargé de traduire les films français en chinois se doit d’être sur ses gardes pour choisir les mots ou les expressions qui pourraient correspondre non seulement au vouloir-dire de l’auteur, mais en même temps aux attentes du public chinois.

En fait, il y a dans les échanges des personnages, deux sortes d’expression qui exigent de la part du sous-titre une attention particulière, à savoir les jurons et l’expression érotique. Ce qui est d’autant plus vrai lorsqu’il s’agit de sous-titrer les films français dont les dialogues de divers personnages sont jalonnés d’expressions familières, vulgaires, voire triviales. C’est le cas pour le film *Un Plan parfait*, nouvelle comédie romantique de Pascal Chaumeil qui, visant à montrer le réalisme, n’exclut pas la rudesse et la brutalité sur le plan langagier, comme il l’avait lui-même révélé dans un entretien (voir 4.4.4). Les exemples que l’on va analyser ci-dessous

¹Irena Kristeva, 2016, “Idéologie, traduction et réécriture en bulgare”, pp. 21-37 dans Astrid Guillaume, 2016, *Idéologie et traductologie*, Paris, L’Harmattan, p. 29.

sont tous tirés de ce film qui, projeté dans les salles chinoises le 25 octobre 2013, a remporté un très grand succès (plus de détails, voir le chapitre II). Les sous-titres chinois sont réalisés par Mme QIAN Lin, traductrice rattachée au studio de doublage de Shanghai.



5.5.1 Les jurons

Bon nombre de Français ont l'habitude de se servir des expressions telles que *merde*, *putain*, etc. Ce sont, dans la plupart des cas, des discours creux qui, n'ayant pas de sens (réel), trahiraient un certain sentiment, l'émotion du locuteur, ou simplement ses habitudes langagières. Parfois, ils sont utilisés si fréquemment que le locuteur ne s'en rend même pas compte. Peu à peu, ils deviendraient, pour certains des Français, des appuis de discours fonctionnant comme *eh bien*, *tu vois*, *eah*, etc., qui servent à ramasser ou à ajuster les phrases tombés en morceaux.

Jean-Yves Berthier, héros du film, est l'un de ces locuteurs. Dany Boon incarne ce personnage si bien que c'est très difficile de dire si ces formules font partie des habitudes langagières de Jean-Yves ou de Dany. En tout cas, ce n'est pas le sujet que l'on va traiter ici. L'objectif, c'est de savoir comment les sous-titrer en chinois. Voyons tout d'abord quelques exemples :

- 1) Dans l'avion, Jean-Yves dit fièrement (parce qu'il peut, grâce à une

escale à Copenhague, économiser 280 euros) à Isabelle (Diane Kruger) qu'il n'irait pas au Danemark comme tout le monde dans cet avion, mais au Kenya, à Nairobi. Dès ce moment-là, il se souvient soudainement de quelque chose, et il lance alors :

	sous-titre chinois	retraduction du chinois
Oh merde j'oublie un truc dans mon sac	我包里有样东西没拿	J'oublie un truc dans mon sac

2) Dans l'avion à destination de Nairobi, Isabelle veut demander "pardon" à Jean-Yves, tandis que celui-ci, victime de la très mauvaise attitude affichée par Isabelle envers lui tout à l'heure, l'imite en se montrant, lui aussi, comme une personne très difficile :

dialogues originaux	sous-titres chinois	retraduction du chinois
Isabelle : Je voulais vraiment m'excuser pour tout à l'heure	我为先前的事向您道歉	Je m'excuse pour tout à l'heure
Jean-Yves : Et ben je vous écoute	好 说吧	Bon allez-y
Isabelle : Comment ça (?)	说什么	Dis quoi
Jean-Yves : Eh ben vous voulez vous excuser allez-y je vous écoute	您不是要道歉吗 可以道啊	Vous voulez vous excuser allez-y
Isabelle : Ah euh et bien je m'excuse pour...	我想说 我不好意思	Je voulais dire je suis désolée...
Jean-Yves : C'est pas compliqué merde	拖泥带水的干嘛	Traîne pas
moi je veux manger je mange vous voulez vous excuser allez-y bordel (!)	想吃就吃 你想说就快说 混账	Je veux manger je mange tu veux parler alors parle fils de putain

3) *Du fait que l'on a volé leur voiture, Jean-Yves et Isabelle ne peuvent faire autrement que de marcher péniblement dans la savane en plein soleil. Jean-Yves, tout en proposant de manger des feuilles bourrées d'eau d'après ses expériences en vue d'éviter la déshydratation, en cueille une et la met dans la bouche :*

	sous-titre chinois	retraduction du chinois
Putain qu'est-ce que c'est amer (!)	混蛋 是苦的	Connard c'est amer

Examinons maintenant attentivement les parties mises en gras dans ces trois exemples extraits du film.

Dans le premier, “ (Oh) merde” n’exprime pas beaucoup de chose à part une certaine gêne, parce que le locuteur, assis près de la fenêtre de l’avion, est obligé de se lever lui-même encore une fois tout en faisant bouger de nouveau Isabelle qui, ayant peur en avion, est déjà très mécontente que Jean-Yves ne lui ait pas laissé la place près de la fenêtre. On pourrait trouver facilement pour cette expression un équivalent ou même plusieurs en chinois en fonction de différentes habitudes langagières des locuteurs ou simplement d’après le style propre à chaque sous-titreur (voir 6 & 6.3) : “哎呀”, “晕”, “(我)靠”, “(我)擦”, etc. On constate pourtant que le sous-titreur chinois a choisi de ne pas le traduire en se contentant de réexprimer le sens de la partie principale de cet énoncé (à savoir ce qui est après “merde”). Selon nous, ce choix est assez raisonnable. D’un côté, étant donné que l’expression “merde” ne dit pas grand-chose contribuant à la formation du sens de cet énoncé, elle pourrait être considérée comme faisant partie des habitudes langagières de Jean-Yves (ou Dany). D’ailleurs, vu un contexte audio-visuel compréhensible qui l’éclaire, elle deviendrait dans ce cas-là redondante et “ne pas écrire de la redondance” constitue toutefois l’une des règles que l’on a établie (voir 5.3 & 5.3.1). De l’autre côté, choisir de la traduire risque de rendre encombrant le sous-titre chinois déjà long (“我包里有样东西没拿”, 9 caractères) que l’on a mis en bas de l’écran, même si l’on aurait pu en sélectionner un qui, plus court, serait par ailleurs plus conforme au vrai parler, comme celui-ci par

exemple : “有东西拉包里了” (7 caractères).

“Putain” dans le troisième exemple joue à peu près le même rôle que “merde” dans le premier exemple, à ceci près qu’il trahit une émotion plus forte. C’est pourquoi le sous-titreur a choisi de le traduire. Ici, “Putain” est rendu par “混蛋” (connard) qui aurait été remplacé par des choix plus adaptés aux habitudes d’expression orale de la langue chinoise, tels que “(他)妈的”, “(我)靠”, “(我)擦”, “(我)操”, etc., car “混蛋” est plus une insulte (contre quelqu’un) qu’un simple juron. On se demande pourquoi par rapport aux équivalents plus appropriés, le sous-titreur en a choisi un qui semble moins adapté à la situation.

Force est de constater qu’il ne s’agit nullement d’un choix arbitraire ou aléatoire. L’interprétation qui mobilise les mécanismes conscients et subconscients de la pensée sous-tend chaque choix d’une solution finale. Chaque décision faite par le traducteur-sous-titreur est bel et bien fondée. Si le sous-titreur a fait une telle sélection tout en excluant les autres, c’est parce qu’il sait bien que son travail ne consiste pas seulement à faire comprendre, mais encore à faire accepter. Autrement dit, sa mission est de faire adapter les sous-titres à la culture-cible, au lieu d’aller à son encontre.

Les équivalents comme “(他)妈的”, “(我)靠”, “(我)擦”, “(我)操” auraient mieux fait le travail, si l’on était d’accord avec l’avis de E. Nida qui dit que la traduction consiste à produire dans la langue d’arrivée l’équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d’abord quant à la signification, puis quant au style¹. Or, compte tenu des spécificités socioculturelles propres au pays d’accueil, ces équivalents dits “naturels le plus proches” du message des dialogues originaux prendraient le grand risque d’offenser le public visé, car ils appartiennent au langage très familier, voire vulgaire.

Cela dit, face à ces expressions grossières dues le plus souvent aux habitudes langagières des locuteurs, soit le sous-titreur choisit de ne pas les traduire, soit il choisit d’atténuer leur connotation triviale en recourant à un registre plus soutenu ou à des expressions plus neutres. Par exemple, quand Isabelle réussit à se débarrasser de

¹Eugene A. Nida et Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969, pp. 12-32.

Jean-Yves, Corinne, très excitée, lance :

	sous-titre chinois	retraduction du chinois
Putain tu l'as fait (!)	天啊 你做到了	Oh mon Dieu tu l'as fait

Le sous-titreur neutralise “putain” par “天啊” (Oh mon Dieu) qui, trahissant une forte émotion, n’a pourtant rien de grossier. C’est ce que l’on fait souvent avec les jurons.

Dans le deuxième exemple, Jean-Yves fait semblant d’être une personne très difficile, par l’adoption d’une mauvaise attitude pimentée de deux jurons “merde” et “bordel” (mis en gras). Le sous-titreur adoucit le ton en neutralisant le premier par l’emploi d’un groupe lexical souvent mis à la fin de l’énoncé en chinois “... (的) 干嘛” pour exprimer l’impatience et en traduisant le deuxième par l’utilisation d’un juron chinois disons moins vulgaire : “混账”.

On pourrait relever tant d’exemples de ce genre. Voyons encore quelques-uns :

énoncés originaux	sous-titre chinois	retraduction du chinois
Valérie : L’homme de ma vie m’a larguée comme une merde	我深爱的男人把我狠心地甩了	L’homme que j’aime de tout mon cœur m’a larguée froidement
Jean-Yves : D’abord elle m’envoie chier	起先她不理我	D’abord elle m’ ignore
Valérie : Putain quelle salope	什么人嘛 太恶毒了	Quelle personne qu’est-ce qu’elle est venimeuse
Isabelle : Je me comporte comme la pire salope	我把自己假扮成最差的人 渣	Je me fais le pire rebut

Pour ne pas choquer les spectateurs chinois, le sous-titreur tend le plus souvent à diluer et à atténuer la connotation grossière, parfois bien triviale de l’original, ou

simplement à neutraliser les expressions vulgaires. Grâce à une langue très riche qu'est le chinois, le sous-titreur bénéficie d'une gamme de choix bien variés à partir desquels il sélectionne la formulation la plus pertinente. Cela stimule dans une certaine mesure sa créativité individuelle, malgré le fait que celle-ci exige de la part du sous-titreur une mobilisation de mécanismes mentaux beaucoup plus laborieuse. Ce faisant, les conditionnements socioculturels, éthiques ou idéologiques constituent autant de contraintes que de créativités, ce qui est particulièrement remarquable lorsque l'on fait la comparaison entre les sous-titres chinois et ceux en anglais, tous les deux en vue de réexprimer ce qui est vulgaire à l'original. En examinant les sous-titres anglais, on constate que "putain", "merde" sont presque unanimement traduits en "shit" :

Dialogues originaux en français

Sous-titres anglais

- | | |
|--|--|
| 1. Valérie : l'homme de ma vie m'a larguée comme une merde | And the love of my life dumped me like <i>shit</i> . |
| 2. Jean-Yves : Oh merde j'oublie un truc dans mon sac | <i>Shit</i> , I forgot something in my bag. |
| 3. Jean-Yves : Putain qu'est-ce que c'est amer | <i>Shit</i> , it's bitter! |
| 4. Corinne : Putain tu l'as fait | <i>Shit</i> , you dit it! |

Et " salope " en " bitch " :

Dialogues originaux en français

Sous-titres anglais

- | | |
|---|---|
| 1. Valérie : putain quelle salope | What a <i>bitch</i> ! |
| 2. Isabelle : je me comporte comme la pire salope | I act like the world's worst <i>bitch</i> |

En comparant les dialogues originaux avec leurs sous-titres anglais, on peut facilement retrouver la correspondance anglaise à chaque expression vulgaire française, sans aucun adoucissement ni aucune neutralisation. Les façons différentes de traiter le langage grossier dans l'original reflètent la diversité des visions culturelle, éthique, morale ou idéologique.

En fait, mis à part les enjeux socioculturels de chaque pays, deux tendances

divergent vis-à-vis du sous-titrage des échanges dans un langage vulgaire ou des jurons. Adriana Serban les a bien signalées :

D'aucuns pensent que l'écrit rend les jurons encore plus choquants, et qu'il convient de les édulcorer en traduction ; aussi, dans un monde où la violence verbale semble augmenter et où il y a moins de tabous, certains traducteurs ne souhaitent pas utiliser un langage vulgaire, pour des raisons éthiques. Le point de vue contraire est que cette stratégie, qui peut être considérée comme une forme de censure, donne au public une idée fautive de ce qui se passe à l'écran, qu'il s'agit d'une distorsion, et qu'il peut même y avoir contradiction entre sous-titres et images, dans la mesure où ce que l'on voit dans ces dernières est d'une violence extrême, tandis que les sous-titres restent assez neutres¹.

Face à ces deux positions, A. Serban poursuit son raisonnement, que nous partageons :

Quel que soit son avis personnel sur cette question, le sous-titreur n'est généralement pas libre de faire ce qu'il ou elle veut, car les chaînes de télévision ont des règles qui doivent être respectées. Il s'agit, bien entendu, de règles qui concernent la diffusion des programmes et le public visé².

Pour le sous-titreur, il ne s'agit pas de suivre aveuglément telle ou telle tendance. Son choix dépend largement de la culture-cible et du public visé qu'il doit connaître sur le bout des doigts. C'est exactement ce qu'il est censé faire lorsqu'il s'agit des expressions ou allusions érotiques à sous-titrer en chinois.

5.5.2 L'expression érotique

En raison des traditions, des valeurs héritées du passé, la Chine, par rapport à la France, se montre beaucoup moins ouverte sur le plan de la sexualité, au moins dans le domaine des mass média. Les films érotiques tels que *L'Empire des sens* (de Nagisa Oshima), *Cinquante nuances de Grey* (de Sam Taylor Wood), projetés dans les salles françaises, ne trouvent toujours pas la place en Chine. Bon nombre de films entre

¹Adriana Serban, 2008, "Les aspects linguistiques du sous-titrage", pp. 85-99 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 93.

²*Idem*.

autres *Lust, Caution* (d'Ang Lee) qui dépassent "la ligne rouge", sont interdits. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la liste des films français qui sont distribués en Chine continentale depuis 1949 (voir 2 & 2.2, 2.3, 2.4) pour savoir l'attitude relativement réservée envers ce sujet. Ce faisant, le sous-titreur devrait prêter une attention bien particulière aux expressions ou allusions érotiques dans les films français destinés à sous-titrer en chinois.

Si les jurons de l'original font souvent l'objet de l'atténuation ou de la neutralisation, l'expression érotique, plus sensible aux yeux du public concerné, ne peut, dans la plupart des cas, être transférée en chinois qu'indirectement ou par périphrase. Voyons maintenant un exemple :

Isabelle, pour se venger de Jean-Yves qui avait validé le mariage à son insu, raconte à la demande de l'ambassadeur de France en Russie et de son épouse qui veulent savoir comment "la Bête a réussi à séduire la Belle", une histoire fabriquée à partir de la rencontre d'une prostituée avec un client :

Alors en gros	话说 (Disons) ¹
il y a quelques années je <u>faisais le trottoir</u>	前些年我是个站街卖淫的
(Il y a quelques années je faisais le trottoir pour se prostituer)	
Et puis j'en ai eu marre un moment	后来我站烦了
(Et puis j'en ai eu marre de faire le trottoir)	
Du coup je <u>me suis lancée</u> dans le Net	我就去网上拉活
(Du coup je me suis lancée dans le Net pour racoler)	
Vous connaissez le principe	形式嘛您懂的 (La modalité vous connaissez)
L'internaute paie il me donne des ordres genres	客户付完钱后就提出各种要求
(Le client paie et puis donne toutes sortes d'ordres)	
<u>Imite la chèvre traite-moi de fiotte mets ça dans ton cul</u>	<u>装呻吟啦 求虐待啦 把这玩意塞那儿去</u>
(Fais semblant de pousser des cris prie d'être maltraité mets ça là)	
Enfin la routine quoi	那套 你们都懂的 (La routine vous connaissez tous)
Et puis un jour Jean-Yves se connecte	然后有一天让义夫上了线

¹Il s'agit de la retraduction du chinois vers le français.

(Et puis un jour Jean-Yves se connecte)

Un rayon de soleil

骄阳似火 (Un soleil brûlant comme feu)

Mais le problème c'est que

可他有个问题 (Mais il a un problème)

Comme il est éjaculateur précoce

大概你们不知道他有早泄的毛病

(Peut-être vous ne connaissez pas qu'il a la maladie d'éjaculation précoce)

Il revenait 4 \ 5 fois par jour 所以每天要来上四五趟

(Donc chaque jour (il) revenait 4 ou 5 fois)

Et bon on s'est liés d'amitié 我们的感情逐渐加深

(Notre affection s'est progressivement approfondie)

Et puis

然后 (Et puis)

Au bout de quatre ans on a décidé de se rencontrer pour de vrai

四年之后决定见面来真的 (Au bout de quatre ans (on a) décidé de se rencontrer pour de vrai)

On constate bien que l'héroïne utilise un langage très vulgaire qui est jugé peu opportun dans une telle occasion, d'autant moins que ce langage, émaillé d'allusions sexuelles, s'avère parfois pornographique, voire obscène. Il est donc très délicat de le sous-titrer en chinois. À travers les sous-titres chinois correspondants, on voit que le sous-titreur maîtrise assez bien l'équilibre entre fidélité à l'original et acceptabilité sociale de la langue-culture d'arrivée. D'un côté, malgré les "pièges", il s'efforce de rester fidèle à l'original et de ne pas l'aplatir par des interventions excessives en phase de sous-titrage, qui auraient pu altérer la tonalité du film et créer une contradiction entre sous-titres et images, dans la mesure où outre Isabelle, les personnages qui l'écoutent se montrent surpris et gênés, alors que les sous-titres restent assez neutres.

De l'autre côté, tout en prenant conscience des conditionnements socioculturels du pays d'arrivée, le sous-titreur opte pour des solutions traductionnelles plus modérées ou il utilise des périphrases à l'égard des expressions jugées directes et effrontées qui risqueraient d'offenser le public visé. Par exemple, dans le long monologue d'Isabelle, il y a une phrase bien explicite : "mets ça dans ton cul". Pour la sous-titrer en chinois, il est possible d'adopter une traduction littérale à ceci près que le mot "cul" ne peut pas être transposé tel quel. Le sous-titreur l'insinue en le

remplaçant par une expression vague et standard : “那儿” (là). La neutralisation, impliquant une élévation diaphasique, entraîne une certaine entropie. La compensation viendrait de l'image où Isabelle, tout en l'énonçant, fait un geste concomitant au discours et du contexte cognitif qui donne aux spectateurs une idée générale sur les genres de choses que le “client” pourrait demander. Grâce à tout un contexte audio-visuel, on parvient souvent à préserver la force perlocutoire de l'original.

Il est à signaler que, du fait que le cadre historique, culturel et social de chaque pays évolue avec le temps, des questions autrefois écartées ou un langage jugé effronté peuvent aujourd'hui avoir le droit de cité dans le panorama de l'audiovisuel en tant que reflet éthique et idéologique d'une société. Cela a sûrement des retombées sur les choix et sur les démarches adoptés par le traducteur-sous-titreur.

En comparant le monologue d'Isabelle et les sous-titres, on peut remarquer que, malgré les allusions sexuelles, la version chinoise présente dans l'ensemble une bonne symétrie avec la version française, ce qui signifie que le sous-titreur n'a pas trop subi le conditionnement de contraintes ou d'autocensures imposé à la traduction des dialogues considérés comme “gênants” ou obscènes. Cela dit, le sous-titreur bénéficierait d'un espace de liberté plus large qui lui permettrait de transposer plus fidèlement (effet) les expressions familières, vulgaires, injurieuses, les allusions érotiques marquant les dialogues entre les personnages dans les films français. Dans la mesure où il ne s'agit pas de concepts interdits dans la culture chinoise, le sous-titreur tend même à expliciter, par la volonté de faciliter la compréhension du message original, certaines allusions érotiques. Par exemple, au début du monologue d'Isabelle, cette dernière disait : “Il y a quelques années je faisais le trottoir.” À part la transposition assez fidèle, la version chinoise explicite l'expression “faire le trottoir” (“站街”), toutefois plus euphémique à l'original, par l'ajout de “卖淫” (se prostituer), afin de faciliter la compréhension eu égard aux connaissances culturelles que les récepteurs sont censés posséder.

En fin de compte, le travail du sous-titreur s'avère complexe et exigeant. En tant qu'intermédiaire de communication entre des peuples parlant différentes langues, il

assume de multiples responsabilités. Yves Gambier résume à juste titre la complexité de ce rôle : “médiateur culturel, le voici promu aussi médiateur idéologique au sein de sa communauté, chargé de répercuter certaines valeurs et un certain état de la langue².”

5.6 La réexpression en sous-titrage cinématographique : un processus de décisions

Les contraintes imposées à la reverbalisation en sous-titrage cinématographique que nous avons explicitées d’une manière plus ou moins systématique affirment ce qu’avait dit fort juste Jiří Levý (1967) : l’opération traduisante est un processus de décisions. Le sous-titreur fait tel ou tel choix tout en rejetant les solutions intermédiaires jugées insatisfaisantes. Les jugements sont faits dans une activité très complexe de mécanismes conscients et subconscients de la pensée. Au cours de cette exploration mentale visant à la découverte de la formulation la plus pertinente, jalonnent les contraintes qui obligent le sous-titreur à prendre telles décisions en renonçant aux autres. Ces contraintes fonctionnent ainsi comme des instructions que le sous-titreur devrait suivre pour faire son choix. Afin de l’illustrer d’une façon plus claire, on se permettrait d’emprunter le modèle qu’avait établi Jiří Levý qui voulait éclaircir le problème de décisions durant l’activité traduisante.

5.6.1 Le modèle de Jiří Levý

Dans son fameux article intitulé “Translation as a decision process” (1967), Jiří Levý affirme que l’opération traduisante est un processus complexe de décisions à prendre par le traducteur dans la mesure où un certain nombre de situations consécutives s’imposent sur le traducteur qui devrait opérer la sélection parmi un

²Yves Gambier, 2002, “Les censures dans la traduction audiovisuelle”, pp. 203-221 dans *TTR° : traduction, terminologie, rédaction*, 2002, 15 (2), p. 216.

certain nombre d'alternatives (le plus souvent définissable).

D'après lui, plusieurs éléments interviennent dans ce processus de décisions :

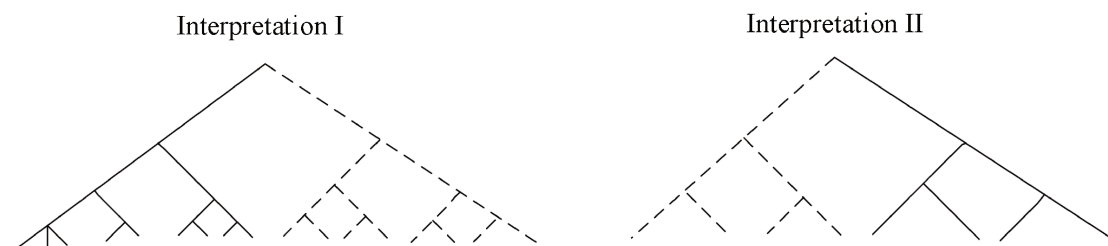
1. *La situation* : le problème à résoudre. Par exemple, en anglais, il n'y a pas de mot équivalent (sens et effet) au mot allemand "Mensch" (puisque "Person" est un terme hypéronymique qui inclut une série d'hyponymes appartenant aux différents niveaux stylistiques) ; sa surface conceptuelle est recouverte par deux mots : "man" et "woman".

2. *Instruction I* : servant à définir la classe des sélections possibles. Par exemple, il est nécessaire de trouver en anglais un terme englobant la classe dite "homo sapiens".

3. *Le paradigme* : la classe des sélections possibles. Dans notre cas, le paradigme a deux membres : man, woman.

4. *Instruction II* : servant à orienter le traducteur à prendre la décision parmi ces sélections. Cette instruction est étroitement liée au contexte. Chaque choix est le résultat d'interprétation.

Pour illustrer ce processus, Lévy a établi les schémas suivants (2012 : 75) :



Pour le simplifier, toutes les sélections sont présentées en binôme, alors qu'en théorie, le nombre des possibilités est 1-n.

Les lignes continues représentent celles qui restent encore à la disposition du traducteur, tandis que les lignes de pointillés représentent les sélections qui ont été éliminées par lui qu'oriente l'instruction II.

Ce faisant, l'instruction II peut se nommer *instruction sélective* (selective

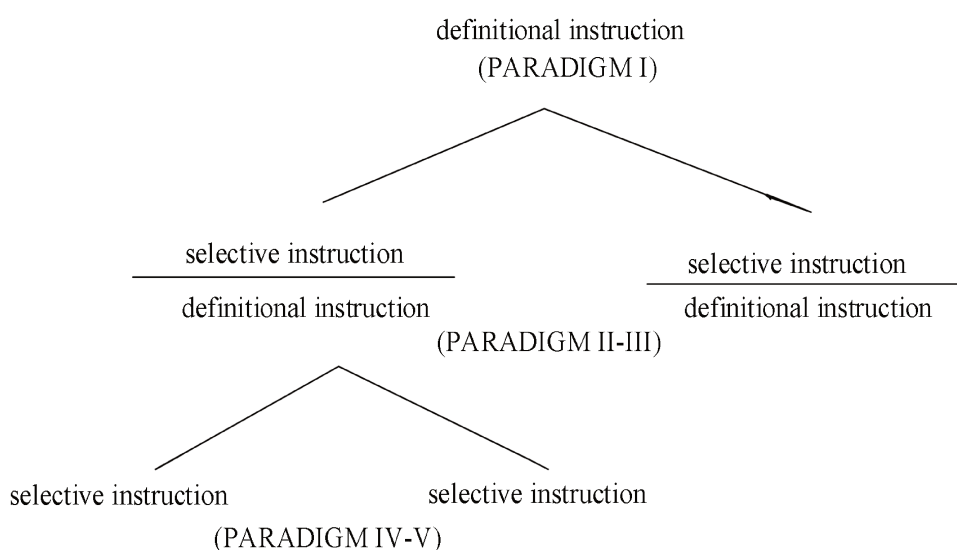
instruction). Et l’instruction I peut s’intituler *instruction définitionnelle* (definitional instruction) qui qualifie et circonscrit le *paradigme*. L’instruction définitionnelle donne la forme au paradigme, et celui-ci est le contenu de l’instruction définitionnelle. Cela dit, il y a encore en ce qui concerne ces notions quelques points qui nécessitent davantage d’éclaircissements :

1) Le paradigme n’est pas, bien entendu, la somme des équivalents, mais celle des éléments sélectionnés selon le critère (niveau stylistique, connotation, etc.) ;

2) L’instruction sélective forme avec l’instruction définitionnelle une relation d’inclusion, à savoir une relation entre système et sous-système, entre une classe et ses membres. Elle élimine une partie des sélections circonscrites par l’instruction définitionnelle et devient, à son tour, l’instruction définitionnelle, et ainsi de suite, jusqu’à ce que l’on obtient le paradigme contenant un seul choix, supposé le plus pertinent ;

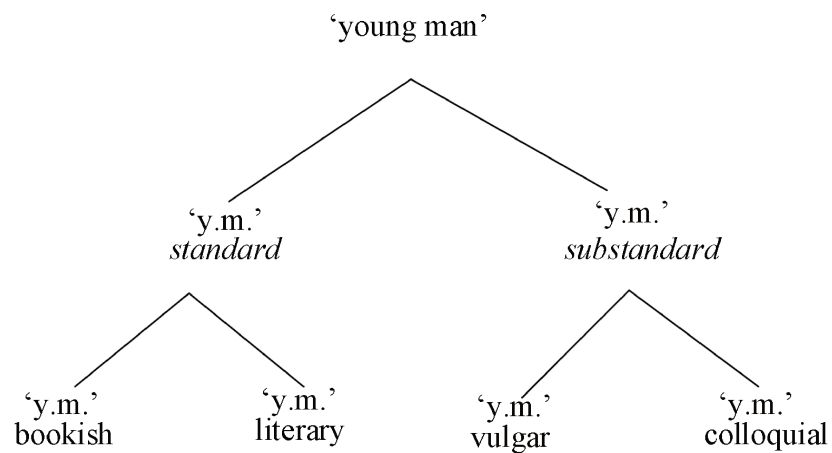
3) L’instruction sélective, autant que l’instruction définitionnelle, pourrait être sémantique, stylistique, rythmique, etc.

Voici le schéma que Levý a tracé pour illustrer les relations de ces trois concepts (2012 : 77) :

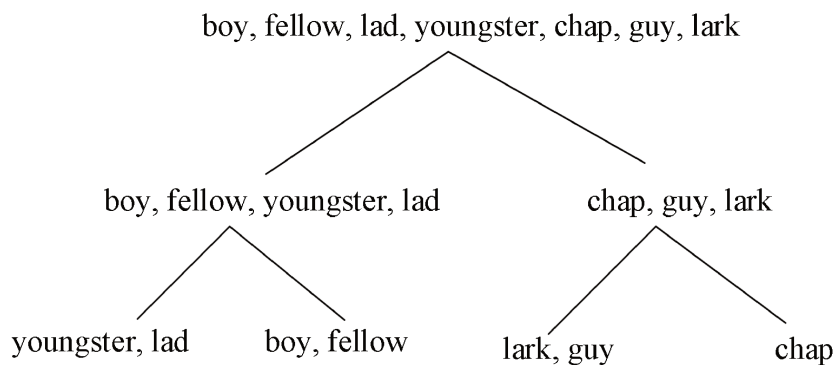


Pour être plus clair, Levý a cité un exemple : traduire en anglais le mot allemand “Bursche”. Pour cela, le traducteur pourrait faire ses choix à partir d’un groupe englobant les synonymes : boy, fellow, chap, youngster, lad, guy, lark, etc., paradigme circonscrit par une instruction sémantique : “a young man”. Sur cette base, voyons maintenant le système d’instructions qui correspond à un système de paradigmes (2012 : 77) :

Système d’instructions



Systèmes de paradigmes



Le choix d'une formulation jugée la plus pertinente est régi d'un tel système d'instructions, conscientes ou subconscientes. Elles sont aussi objectives que subjectives. D'un côté, elles dépendent du matériel linguistique ; de l'autre côté, le plus important, elles relèvent de la structure de la mémoire du traducteur, des standards esthétiques de ce dernier, etc.

5.6.2 Modèle de fonctionnement des contraintes en phase de la réexpression

Inspirés du modèle élaboré par Jiří Levý, nous cherchons à montrer schématiquement les mécanismes de fonctionnement des contraintes que nous avons éclaircies plus tôt (5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 5.5) en phase de la réexpression en sous-titrage cinématographique. À la lumière de la Théorie interprétative de la traduction (TIT), nous allons établir le modèle sur le principe qu'une même idée peut se formuler de différentes manières.

En fonction de la TIT, l'opération traduisante se divise en deux étapes principales : la compréhension du sens et sa réexpression. Le problème de sélections concerne aussi bien l'une que l'autre. Cela correspond à ce que Levý avait dit :

L'activité traduisante étant aussi bien l'interprétation que la création, le processus de décisions opéré par le traducteur se voit donc en deux types :

- i. choix fait à partir des possibilités dans un paradigme sémantique d'un mot (ou d'une construction plus complexe) de la langue de départ, à savoir parmi les interprétations possibles du "sens" d'un texte ;
- ii. choix fait à partir des possibilités dans un paradigme d'un mot (ou d'une construction plus complexe) de la langue d'arrivée, qui correspond plus ou moins au sens choisi par i, c'est-à-dire "l'expression du sens"¹.

Ici, c'est plutôt le deuxième type qui fait notre objet d'étude, bien qu'en pratique, il soit beaucoup plus difficile de traiter séparément les deux processus de décisions durant l'activité traduisante.

¹Jiří Levý, 2012, "Translation as a decision process", pp. 72-96 dans *Scientia Transductionis* n°11, 2012, p. 89.

Le paradigme que l'on va établir est celui d'une chaîne parlée qui correspond à une unité de sens définie par M. Lederer¹ comme "le résultat du point de capiton, la fusion en un tout du sémantisme des mots et des compléments cognitifs". Cette unité de sens se manifeste matériellement sous la forme d'un certain nombre de mots, "la longueur de la chaîne dépendant de la capacité de mémoire immédiate et ne dépassant donc jamais de beaucoup six ou sept mots, soit en gros trois secondes²". Notion établie à partir des longues recherches sur l'interprétation simultanée qui voit le sens se constituer par de petites touches, à mesure que les sonorités sont entendues puis oubliées, l'unité de sens ainsi que la longueur de la chaîne correspondante serviraient de très bon critère pour le repéreur d'effectuer la segmentation des dialogues originaux destinés au sous-titrage, puisque les sous-titres, tout comme la chaîne parlée, sont éphémères, et qu'ils sont lus puis disparus. Cela dit, la longueur idéale de chaque sous-titre d'une ligne devrait être fixée selon la capacité moyenne de mémoire immédiate des spectateurs visés. Pour simplifier, on postule qu'une unité de sens correspond à un sous-titre d'une ligne qui apparaît le plus souvent sur l'écran des films français sous-titrés en chinois dans lesquels les sous-titres de deux lignes sont très rares eu égard aux grands écrans dans les salles de cinéma et à l'apparente compacité du chinois.

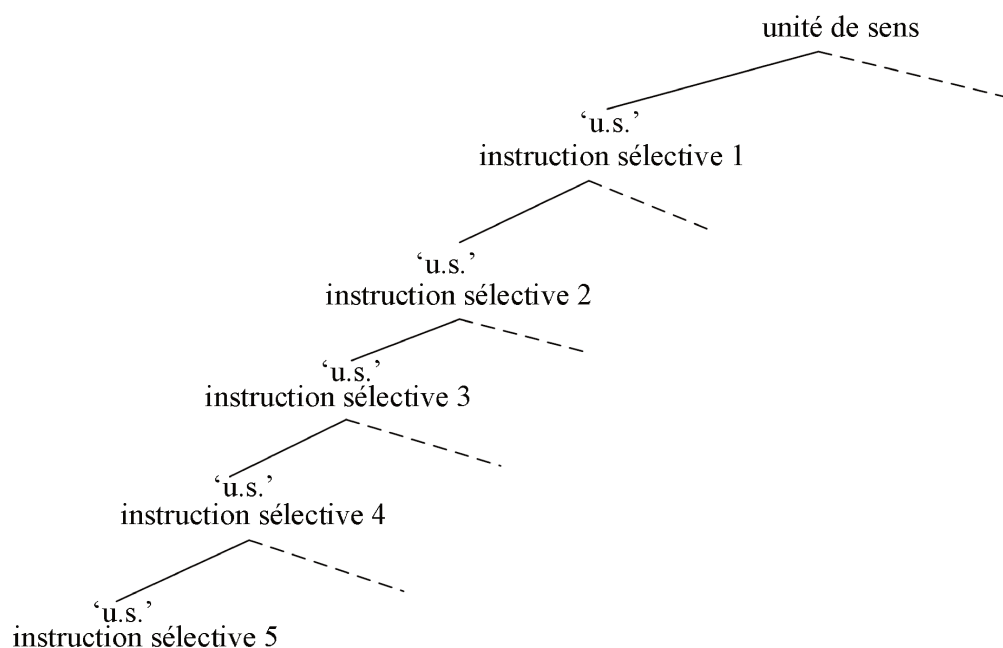
En même temps, les cinq catégories de contraintes constituent autant d'instructions sélectives :

- 1) instruction sélective 1 : les contraintes linguistiques
- 2) instruction sélective 2 : les contraintes de temps et d'espace
- 3) instruction sélective 3 : le passage de l'oral à l'écrit
- 4) instruction sélective 4 : le synchronisme entre le dit, l'écrit et le montré
- 5) instruction sélective 5 : les contraintes socioculturelles

À partir de là, on pourrait ébaucher un schéma comme suit :

¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 27. Le "point de capiton" est désigné par J. Lacan comme "l'instant où les connaissances supposées chez l'interlocuteur par celui qui parle se mobilisent chez ce dernier et constituent une unité mentale distincte, une idée" (Cf. M. Lederer, *op. cit.*).

²M. Lederer, 2014, "Implicite et explicite", pp. 39-85 dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 43.



Comme Levý l’avait fait, les lignes continues désignent les sélections qui restent encore à la disposition du sous-titreur, tandis que les lignes de pointillés représentent celles éliminées par lui qu’oriente l’instruction sélective.

Pour être plus clair, on se permet, à partir de ce système d’instructions, d’y introduire des paradigmes définis par les sens des dialogues extraits du film *Un Plan parfait* :

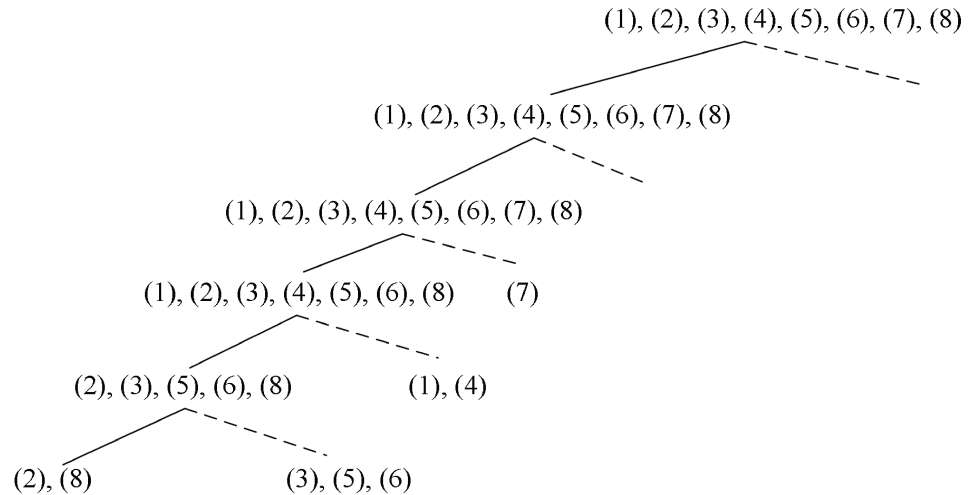
1. Pour sous-titrer en chinois cet énoncé émis par Jean-Yves : “Putain qu’est-ce que c’est amer” (voir aussi 5.5 & 5.5.1), il y aurait plusieurs possibilités :

- (1) 哎呀 好苦 (Oh là là qu’est-ce que c’est amer)¹
- (2) 混蛋 是苦的 (Connard c’est amer)
- (3) 妈的 太特么苦了 (Merde c’est amer putain)
- (4) 晕 这么苦 (Oh ce que c’est amer)
- (5) 我擦 真他妈苦 (putain c’est putain de merde amer)
- (6) 操 苦死了 (Enculé (je) meure d’amerture)
- (7) 此叶 甚苦也 (Cette feuille, elle est amère)

¹Il s’agit de la retraduction du chinois vers le français.

(8) 混蛋 这么苦 (Connard ce que c'est amer)

Voici le système de paradigmes :

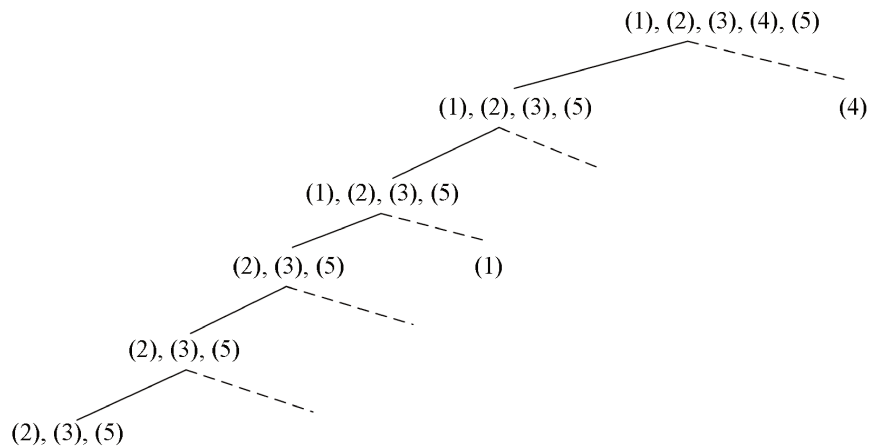


À travers ce schéma, on constate qu’aucune sélection n’est éliminée jusqu’à l’instruction sélective 2. À partir de la 3, à savoir le passage de l’oral à l’écrit, le choix (7) est mis à l’écart, du fait que d’un registre soutenu, il n’a pas conservé un style oral. Si les choix (1), (4) sont éliminés selon l’instruction 4, c’est parce que “哎呀” (oh là là), “晕” (oh) n’ont pas pu exprimer la forte émotion de Jean-Yves qui, très surpris par l’extrême amertume des feuilles, faisait une grimace exagérée que les spectateurs chinois peuvent bien remarquer à travers l’image. L’instruction 5 contraint le sous-titreur à délaissier (3), (5), (6), jugés trop vulgaires pour apparaître sur l’écran. Il ne lui reste donc que deux sélections (2), (8) qui feraient tous le travail. À nos yeux, le choix (8) serait plus pertinent, car “这么” (ce que c’est) trahirait mieux ce qu’éprouvait Jean-Yves qui avait utilisé une structure exclamative “qu’est-ce que”, tandis que le choix (2) l’a traduite par une proposition affirmative qui tend plus à confirmer un fait qu’à exprimer un sentiment.

2. Tout au début du film, Valérie se plaint : “pardon mais moi ça fait 6 mois que je cherche”. Voilà les choix offerts pour son sous-titrage en chinois :

- (1) 我可是寻觅 6 个月啦 (J'ai pourtant quéri pendant six mois)
- (2) 可我都找六个月了 (Mais j'ai cherché pendant six mois)
- (3) 可我都找半年了 (Mais j'ai cherché pendant un demi-an)
- (4) 对不起 我可找了六个月了 (Pardon j'ai pourtant cherché pendant six mois)
- (5) 我都找六个月了好吧 (J'ai cherché pendant six mois ok (?))

Voici le système de paradigmes qui montre le processus de décisions qu'opérerait le sous-titreur :



L'instruction sélective 1 fait supprimer le choix (4) qui, ne pouvant pas se débarrasser de la contrainte formelle de la langue de départ, échoue à respecter le génie de la langue d'arrivée, au risque de perturber la lecture filmique des spectateurs. Les 4 restants respectent tous les contraintes de temps et d'espace. Le choix (1) est éliminé suivant l'instruction 3, car l'expression n'est pas du style parlé. Après les sélections faites à partir des instructions 4 et 5, il reste encore trois possibilités devant lesquelles le sous-titreur se doit de prendre la décision.

Il est à signaler que ces schémas ne montrent le processus de sélections opérées par le sous-titreur que d'une façon très générale. Les 5 instructions sélectives exercent de l'influence de leurs propres façons sur les décisions que le sous-titreur devrait prendre en vue de trouver la formulation la plus pertinente. Chaque instruction sélective est une combinaison complexe d'une série d'instructions élémentaires que le

sous-titreur se doit de prendre toutes en considération. Ces 5 instructions, délimitant le contour de chaque paradigme, ne forment pas une relation d'inclusion. En fait, elle ne fonctionnent pas, comme les schémas le montrent, en ordre, ni séparément. Le sous-titreur effectue plutôt des va-et-vient entre elles.

D'ailleurs, dans les deux exemples extraits du film de Pascal Chaumeil, nous n'avons pas épuisé tous les choix possibles destinés à réexprimer chaque unité de sens, étant donné le nombre énorme dû à l'extrême richesse de la langue chinoise. Malgré tout, il arrive souvent qu'il reste encore au sous-titreur plusieurs sélections, épargnées toutes par les 5 instructions sélectives. C'est le cas de l'exemple 2 qui a laissé au bout du schéma trois possibilités (2), (3), (5). Cela montre que les 5 instructions sélectives ne peuvent pas toujours conduire le sous-titreur à prendre la décision finale, même loin de là. Elles ne servent qu'à réduire les possibilités. Parce que, comme Levý (1967) l'avait fort juste signalé (voir aussi 5.6.1), la recherche des équivalents jugés les plus pertinents dépend non seulement des instructions objectives, mais aussi et le plus important, de l'instruction subjective, à savoir la structure de la mémoire du sous-titreur, son style, ses standards esthétiques, ses habitudes langagières, etc.

En fait, selon Levý, les décisions du traducteur pourraient s'avérer nécessaires ou non nécessaires, motivées ou immotivées. Les décisions motivées sont celles exigées par le contexte (linguistique ou extralinguistique). À partir de là, il en déduit quatre catégories de décisions¹ :

- i. La décision nécessaire et motivée ;
- ii. La décision nécessaire et immotivée. Dans ce cas-là, le risque de mésinterpréter le texte est très grand. Pour le réduire le plus que possible, le traducteur doit s'appuyer sur un contexte beaucoup plus large (tout l'ouvrage, toutes les œuvres de l'auteur, l'époque, etc.) ;
- iii. La décision non nécessaire et motivée ;
- iv. La décision non nécessaire et immotivée. La décision arbitraire n'a plus rien à voir avec le bon traducteur.

Par conséquent, les instructions sélectives conduisent le sous-titreur à prendre

¹Jiří Levý, 2012, "Translation as a decision process", pp. 72-96 dans *Scientia Traductionis* n°11, 2012 p. 80.

des décisions nécessaires et motivées, mais toutes ses décisions ne sont pas nécessaires. Certaines répondent au style propre à chaque sous-titreur (voir aussi 6.3). Par exemple, le sous-titreur tendrait à choisir (5) parmi les trois possibilités restantes dans l'exemple 2 que nous avons analysé, s'il avait l'habitude d'utiliser l'expression explétive “好吧” (ok) à la fin de son énoncé.

Conclusion

Le cheminement de la recherche de l'équivalent “naturel le plus proche” du message du discours de départ en phase de la reformulation en sous-titrage cinématographique s'avère le plus souvent laborieux, d'autant plus que jalonnent sur le passage des contraintes que tout sous-titreur, digne de son travail, ne peut guère contourner.

Les contraintes que nous avons analysées d'une façon plus ou moins systématique peuvent se diviser en trois grandes catégories : linguistiques, socioculturelles et celles qui sont étroitement liées à la nature des médias audiovisuelles. Il est à noter que, bien que le traducteur littéraire subisse, tout comme le sous-titreur, les deux premières contraintes, ces dernières ne fonctionnent pas de la même manière qu'en sous-titrage cinématographique où elles sont soumises, à leur tour, aux contraintes imposées par le médium.

Ces contraintes influencent, unanimement et de leur propre façon, le processus de la réexpression en sous-titrage cinématographique. Étant donné leur diversité et l'influence écrasante et indispensable en la matière, l'opération du sous-titrage est bel et bien une “traduction contrainte”.

Elles fonctionnent autant comme critères qu'en tant qu'instructions sélectives qui orientent le sous-titreur dans la prise de décisions vis-à-vis des possibilités, parfois d'un nombre énorme, qu'offre le sous-titrage pour un texte donné. Durant ce processus, le sous-titreur rejette les sélections jugées inappropriées.

Or, ce processus est de fait beaucoup plus complexe que nous ne l'avons élaboré

à travers le modèle de fonctionnement inspiré de celui établi par Jiří Levý (1967). Il ne s'agit pas simplement de l'élimination en vue d'obtenir un paradigme contenant un seul élément jugé le plus pertinent. Le rejet de chaque option est le résultat d'une grande force d'esprit qui mobilise toute une série de mécanismes mentaux, conscients et subconscients.

À part les instructions objectives qui, servant à réduire le nombre des choix possibles, ne conduisent pas toujours le sous-titreur à la découverte d'une solution unique, interviennent les instructions subjectives et subconscientes qui ne font que compliquer le processus de décisions. La marge de liberté donnée au traducteur qui va de pair avec le respect des normes rend bien difficile ce que des solutions uniques soient obtenues. Il n'est donc pas rare de voir qu'un même original donne lieu à plusieurs versions dans la langue d'arrivée, comme nous l'avons montré par exemple à travers l'exemple 2 (voir 5.6.2).

Mais cette non-univocité de la traduction, selon Vinay et Darbelnet¹, “ne provient pas d'un caractère inhérent à notre discipline, mais plutôt d'une exploration incomplète de la réalité”. Selon eux, “ [...] si nous connaissions mieux les méthodes qui gouvernent le passage d'une langue à l'autre, nous arriverions dans un nombre toujours plus grand de cas à des solutions uniques. Si nous possédions un critère quantitatif pour rendre compte de l'exploration du texte, nous pourrions même exprimer par un pourcentage le nombre de cas qui échapperaient encore à l'univocité”.

Faute de données authentiques et scientifiques, nous ne pouvons pas confirmer ce qu'avaient dit les auteurs qui, utilisant “le conditionnel”, ne semblent pas sûrs de leur propre avis. Pour autant, on ne peut pas nier le fait que, grâce au génie de chaque langue, une même idée peut être formulée de différentes façons, notamment dans des langues extrêmement riches entre autres le chinois.

De toute façon, le problème ne consiste pas ici, selon nous, à discuter si traduire est un art ou pas, puisque les normes que chacun établit selon la finalité de la traduction ne sont pas totalement superposables. Cela se rejoint à ce qu'avait dit à

¹J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, pp. 23-24.

juste titre J.-R. Ladmiral :

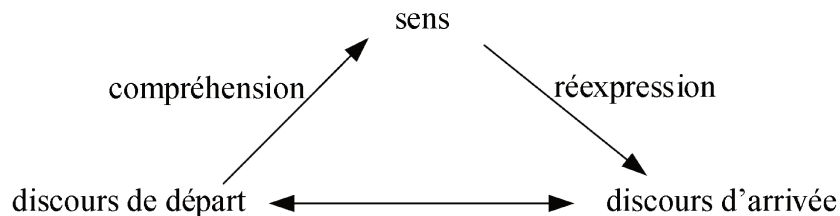
Le métier de traducteur consiste à choisir le moindre mal ; il doit distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accessoire. Ses choix de traduction seront orientés par un choix fondamental concernant la *finalité* de la traduction, concernant le public-cible, le niveau de culture et de familiarité qu'on lui suppose avec l'auteur traduit et avec sa langue-culture originale¹.

La finalité du sous-titrage réside dans l'objectif de faire comprendre au public chinois ce qui est dit aux films français. Reste à savoir si cette finalité ainsi que les caractéristiques de l'opération ne risquent pas de mettre en cause les notions traditionnelles "fidélité", "équivalence", même "correspondance". C'est ce que nous allons traiter dans le chapitre suivant.

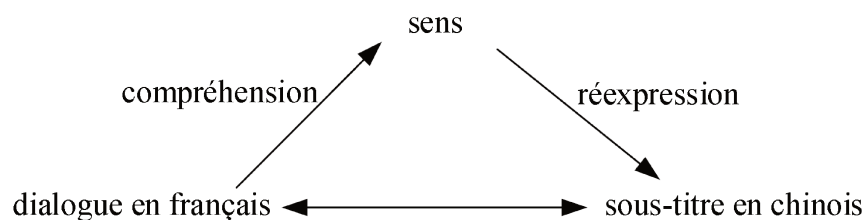
¹J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 19. C'est l'auteur qui souligne.

Chapitre VI La réexpression en sous-titrage cinématographique

La méthode interprétative scinde l'opération traduisante en deux parties, celle de la compréhension du sens, et celle de son expression. Une fois le sens compris, vient ensuite l'étape de sa reformulation en langue d'arrivée dans le but de faire comprendre aux récepteurs visés ce qu'est le message original dont l'appréhension est endiguée par les barrières linguistiques. Traduire, ce n'est donc pas pour comprendre soi-même, c'est pour faire comprendre. Un schéma simplifié pourrait illustrer mieux ce processus :



En ce qui concerne le sous-titrage, à l'instar de toute opération traduisante, son objectif est de faire comprendre aux spectateurs chinois ce qui est dit dans les films français, autrement dit le sens des dialogues originaux, par le biais de la réexpression dans les sous-titres chinois affichés en bas de l'écran. Un schéma éclairant cette opération pourrait être comme suit :



Supposons que grâce à la jonction des connaissances linguistiques et le savoir pertinent par le sous-titreur qui sait s'appuyer sur le contexte audio-visuel où les dialogues ont lieu (voir aussi 4 & 4.4), on est bien arrivé à saisir le sens de ces

derniers. Il ne reste donc qu'à le faire passer par les sous-titres. Est-ce que cela est toujours possible?

On sait que le besoin de traduction découle directement du besoin de communication et que celui-ci existe tout autant à l'intérieur d'une même langue où la communication se passe d'intermédiaire, qu'entre deux langues où la médiation du traducteur est nécessaire. Ainsi l'activité traduisante est-elle un acte de communication particulier. Ce faisant, le traducteur pourrait s'exprimer comme tous ceux qui s'expriment dans leur langue, à ceci près qu'il est beaucoup moins libre et plus consciencieux dans l'action. Chargé de transmettre le sens de l'original, il se doit de le faire comprendre dans la langue du public visé. Pour ce faire, il devrait s'efforcer de se débarrasser de l'influence des interférences de la langue de départ pour respecter de tout son possible le génie de la langue d'arrivée, sinon il risque de tomber dans le piège de faire le mot-à-mot en apposant des bribes les unes aux autres qui ne représentent plus rien, ni la langue-source et le message qu'elle exprimait, ni la langue-cible, ni aucun message que ce soit ; d'ailleurs, il ne pourrait pas, pour autant, faire abstraction des contraintes dictées par la langue originale, notamment dans le cas où la forme d'origine est un élément essentiel du sens qu'il faudrait transmettre.

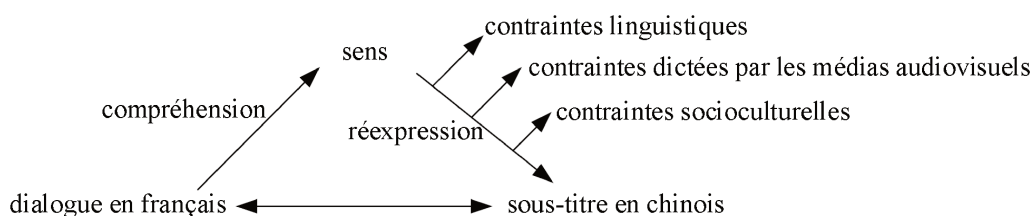
Outre les contraintes sur le plan des langues, le sous-titreur cinématographique subit aussi les contraintes étroitement associées à la nature du médium. Le nombre limité des lignes et des caractères dû notamment à la fugacité des messages constitue les enjeux les plus frustrants qui exigent de la part du sous-titreur l'établissement des nouvelles règles s'imposant sur l'expression : à celles qu'a pertinemment signalées M. Lederer¹ qui disait que "l'intelligibilité du discours, la lisibilité de textes destinés à être parcourus rapidement (ou ne devant en tout cas pas faire l'objet d'une exégèse approfondie) est à nos yeux le problème majeur de la traduction", s'ajoute la règle de concision. Le changement inévitable du mode du discours qui passe de l'oral à l'écrit oblige le sous-titreur à reconsidérer l'évaluation des normes de l'écrit qui est présenté en parallèle avec le déroulement d'une interaction orale que l'on voit dans les images

¹M. Lederer, 2014, "Implicite et explicite", pp. 39-85 dans Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 46-47.

et que l'on peut entendre dans la langue originale. La règle de synchronisation entre l'écrit, le dit et le montré alourdit davantage la tâche du sous-titreur qui prendrait de nouveau le grand risque de transcoder les signes linguistiques d'une langue à l'autre en s'éloignant du sens qu'il est censé transmettre.

Enfin, l'objectif inhérent à la discipline en tant qu'un acte de communication, à savoir se faire comprendre par le public visé, continue de le harceler pour compliquer son rôle. Médiateur culturel, il est promu médiateur idéologique au sein de sa communauté tout en prenant garde à ne pas offenser ce qui est traditionnel, moral, éthique et idéologique.

Ayant tous ces enjeux et contraintes qui jalonnent sur le cheminement tel que le schéma ci-dessous montre, le sens pourrait-il encore arriver "sain et sauf" ? En d'autres termes, est-ce que le public chinois, à l'aide de ces sous-titres, comprendrait aussi bien que les spectateurs d'origine, les films français, capables de produire les mêmes effets ?



Si la réponse est affirmative, comment le faire passer malgré les obstacles ? Lorsque le sous-titreur n'y arrive plus, quels compromis devrait-il faire ? Est-ce qu'il y a des solutions particulières visant à surmonter les difficultés rencontrées pendant l'activité du sous-titrage ? Comment affirmer que le choix que le sous-titreur a fait après tant d'interprétations s'avère le plus pertinent ? A-t-il trouvé la formulation qui s'adapterait le mieux au nouvel univers de connaissances et de sensibilité auquel il s'adresse ? A-t-il suffisamment adapté sa version pour produire le même effet ?

Ce sont des questions auxquelles nous essayons de répondre dans ce chapitre. Nous allons tout d'abord illustrer que le respect du génie de la langue-cible et la recherche des équivalences au niveau du discours sont fondamentaux pour la

transmission du sens, que la forme linguistique n'a pas toujours le monopole de faire passer le compris-ressenti, dont l'expression dépend aussi de ce qui est dit et de ce qui est montré grâce à la mise en contexte audio-visuel immédiate, que la mise en correspondance systématique des signes linguistiques d'une langue à l'autre ne ferait que de ralentir ou d'alourdir la lecture filmique par les spectateurs visés qui se sentiraient confus ou frustrés vis-à-vis de l'étrangeté des expressions dont sont parsemés les sous-titres en bas de l'écran et que la recherche des correspondances n'est pas pour autant définitivement exclue, notamment au cas où certains mots tels que des noms propres risquent de créer, en enfreignant la règle de synchronisme, du décalage perceptible par les spectateurs.

Ensuite, nous allons essayer de faire constater quelques-unes des difficultés essentielles dans la phase de la réexpression en sous-titrage cinématographique qui n'échapperait non plus à l'ombre d'intraduisibilité.

Et puis, nous discuterons la créativité individuelle du sous-titreur qui, allant de pair avec le respect des normes, le conduirait à faire le choix et à trouver des solutions possibles vis-à-vis des difficultés érigées devant lui.

En fin de compte, notre objectif est de signaler la nécessité d'une analyse justificative en vue de vérifier la conformité de la solution (provisoire) retenue au sens du discours original et dans quelle mesure celle-ci s'avère la plus pertinente.

6.1 Le sous-titrage par équivalences

J.-R. Ladmiral¹ dit que “la finalité d'une traduction consiste à nous *dispenser de la lecture du texte original* [...]”. La traduction est censé à cet égard remplacer le texte-source par le “même” texte en langue-cible. Pour ce faire, certains considèrent assez naïvement qu'il suffit de décoder les signes linguistiques de l'original pour les substituer à leur correspondance en langue-cible. Du fait qu'il n'existe pas deux langues qui se recourent totalement, soit sur le plan structural, soit au niveau

¹J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 15. C'est l'auteur qui souligne.

conceptuel, le résultat n'est qu'un galimatias composé de bribes apposées l'une sur l'autre. Ce serait réduire les textes à de simples nomenclatures lexicales, l'opération traduisante s'en tenant à remplacer les mots-source par les mots-cible selon une correspondance supposée bi-univoque entre les uns et les autres. L'activité traduisante se dégénère dans ce cas-là en un ânonnement psittacique qui n'est intelligible à aucun des récepteurs visés.

Par contre, la méthode interprétative établit l'équation (approximative) entre le texte original et le texte d'arrivée sur la base de l'équivalence du sens comme suit :

$$\begin{array}{ccc} \text{sens du} & \text{——} & \text{sens du} \\ \text{texte-source} & \text{——} & \text{texte-cible} \end{array}$$

Ce faisant, l'opération traduisante consiste par voie de conséquence à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent du sens de la langue de départ. La recherche des correspondances de signes au niveau de la langue est remplacée par celle des correspondances d'unités de sens au niveau du discours, en tant qu'unité de traduction ou d'après l'expression de M. Lederer, "unité minimum de compréhension¹". Le respect des formes linguistiques originales laisse la place à celui du génie de la langue-cible. Ainsi, pour rendre justice à un discours émis en conformité avec le génie de la langue française, les sous-titres doivent être rédigés en conformité avec le génie de la langue de ceux qui les liront.

Comme nous l'avons éclairé dans le chapitre précédent (voir le chapitre IV), la saisie du sens du dialogue de film relève de la jonction entre les connaissances linguistiques et les compléments cognitifs pertinents. Ces derniers, comme M. Lederer² l'avait signalé, "sont toujours notionnels et émotionnels". Autrement dit, ce que l'auteur veut dire, autant que ce que le sous-titreur se doit de comprendre est le résultat de l'association du sémantisme original aux compléments notionnels (cognitifs) et émotionnels (affectifs). Ces trois éléments, indissociables, forment un tout dans l'esprit de l'auteur comme dans celui du sous-titreur. Produire l'équivalent

¹M. Lederer, 2014, "Implicite et explicite", pp. 39-85 dans Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 44. Selon elle, en deça de l'unité de sens, il n'y a pas encore de sens, mais seulement des mots avec chacun leur signification propre, et au-delà de cette unité, commence la communication.

²M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 37.

du sens, c'est d'essayer, à l'appui de la langue-cible, de produire l'équivalent notionnel d'un côté, et l'équivalent émotionnel de l'autre.

6.1.1 L'équivalence notionnelle

En fonction de la théorie interprétative, l'équivalence notionnelle découle de “la jonction du sémantisme du texte et des compléments notionnels apportés par le traducteur¹”. Nous essayons de l'élucider par l'analyse d'un extrait du film *Raid dingue* de Dany Boon, sorti dans les salles chinoises le 8 décembre 2017 en deux versions : la version sous-titrée a été réalisée par la société de traduction Jiaguyi (甲骨易), sise à Beijing, et la version doublée a été produite par China Film.



Harcelé par le Ministre de l'Intérieur, père de Johanna Pasquali (Alice Pol), Legrand, chef du Raid, s'y résigne et accepte cette dernière au centre de formation. Mais il doit tout d'abord convaincre Froissard (Dany Boon), responsable de la formation, qui, trahi par sa femme, devient très misogyne :

Dialogues originaux en français

Sous-titres chinois

Froissard (F) : C'est un danger pour le groupe une gonzesse

这会给团队带来危险 一个娘们 (Ça amène au groupe le danger une gonzesse)

¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 52.

Legrand (L) : Une femme Froissard 一个女人 佛罗萨特 (Une femme Froissard)
Épargnez-moi vos expressions machistes 别跟我要大男子主义
(Ne jouez pas avec moi le machisme)

F : Je suis pas du tout macho 我不是大男子主义 (Je ne suis pas macho)
Vous savez aussi bien que moi 我们绝对不能相信女人
(Nous ne pouvons absolument pas faire confiance aux femmes)
qu'on peut absolument pas faire confiance aux femmes 这点你我都很清楚
(Ça toi et moi (nous) savons tous très bien)

L : Froissard 佛罗萨特 (Froissard)
vous vous rendez compte de ce que vous dites 你胡说八道些什么
(Tu dis n'importe quoi)

F : Quoi aucun de vos hommes 我胡说什么了 跟女人搭档
(Je dis n'importe quoi (?) en binôme avec les femmes)
ne se sentira en sécurité en binôme avec ça quoi 没人会有安全感
(Personne ne se sentira en sécurité)
Ça sait pas **porter** une femme c'est pas assez costaud
女人怎么**背装备** 她们没有那么壮
(Comment les femmes portent l'équipement elles sont pas assez costauds)
Quarante kilos de matos 四十公斤的东西 (Quarante kilos de choses)
Comment on va faire en intervention 我们怎么行动 (Comment nous faisons l'action)
Ça va être la cata on va la traîner 到时就是灾难 我们还得背着她
(Ça va être la cata nous serons obligés de la porter sur le dos)
On ne peut pas protéger **devant** et **derrière** 前面是**敌人** 后面是**她**
(Devant c'est l'ennemi derrière c'est elle)

L : Pour l'instant elle n'est qu'en formation 行了 她现在只是来培训
(Assez pour l'instant elle ne vient que pour la formation)

F : Et puis ça réagit mal une femme face aux dangers 还有 **女人**面对危险会反应过度
(En plus face aux dangers la femme réagira exagérément)
Ça crie 会大叫 ((Elle) criera)
Ben oui parce que ça a peur 为什么 因为她害怕 (Pourquoi parce qu'elle a peur)

Ça crie ça chiale 她会大叫 会失声痛哭 (Elle criera chialera)

Ça se pète les ongles ça se coince les cheveux dans le casque

她的指甲会裂 头发会卡在头盔里

(Les ongles se pèteront les cheveux se coinceront dans le casque)

Ça se maquille en planque 会在蹲点的时候化妆 (En planque (elle) se maquillera)

Dans l'ensemble, le sous-titreur a pu réaliser l'équivalence notionnelle avec l'original. Aucun malentendu dû au sous-titrage durant cette conversation intense n'a été relevé. À aucun moment, le déroulement de la lecture ne s'égaré, ne s'enlise. Il est pourtant à signaler que le sous-titreur n'a pas toujours réussi à transmettre le compris-ressenti initial. Tous les signes prouvent qu'il a bien saisi le sens. Le problème est qu'il n'arrive pas systématiquement à se libérer du carcan de la langue d'origine. Ce faisant, il a produit des sous-titres assez lourds à lire, qui allaient parfois à l'encontre des habitudes d'expression du chinois, par exemple, sous l'emprise de la syntaxe originale, il a rendu "C'est un danger pour le groupe une gonzesse" par "这会 给团队带来危险 一个娘们" (14 caractères, espace compris), alors qu'il aurait pu choisir une expression plus adaptée et plus concise, disons "娘们会给团队带来危险" (10 caractères, la gonzesse amènera le danger au groupe) ; "...face aux dangers" par "... 面对危险", tandis qu'en chinois, on dit plutôt "遇到危险" (à la rencontre du danger), etc.

D'ailleurs, la conversation se déroule dans une ambiance bien dynamique entre un Froissard qui, têtu et extrêmement misogyne, dit tout pour empêcher l'intégration d'une stagiaire (Johanna Pasquali) à la formation et un Legrand, précis et d'un ton ferme, dans la conviction de convaincre son agent déstabilisé. Or, en lisant certains des sous-titres chinois, on ne sent pas ces émotions fortes des interlocuteurs, notamment celles de Froissard. Le choix des termes d'une couleur plus marquée aurait pu faire le travail, par exemple, on pourrait sous-titrer "C'est un danger pour le groupe une gonzesse" par "娘们只会带来危险" (La gonzesse n'amènera que le danger), "aucun de vos hommes ne se sentira en sécurité..." par "谁都没有安全感" (Personne ne se sentira en sécurité), "Quarante kilos de matos" par "四十公斤的家伙呢" (Quarante

kilos de matos), “Ça crie” par “会尖叫” ((Elle) criera d’une manière très aiguë), et ainsi de suite.

Heureusement, ces imperfections ne tirent pas à conséquence et n’entravent pas d’une manière générale la lecture des sous-titres qui sont lus, puis disparaissent, car le fait que le sous-titreur ne pouvait pas toujours échapper aux interférences de la langue-source ne nous empêche pas pour autant de remarquer qu’il a adopté, consciemment ou inconsciemment, la méthode interprétative. Nous pouvons constater que le français et le chinois expriment chacun le même sens sous des formes différentes et les rares correspondances au niveau structural qui sont ponctuelles, ne découlent pour la plupart que de la reformulation du sens. Les sous-titres chinois sont marqués d’interprétations que le sous-titreur fait à partir du sémantisme de l’original associé à ses compléments cognitifs pertinents. Pour “Vous vous rendez compte de ce que vous dites”, on retrouve “你胡说八道些什么”, (et non la correspondance : “你知道你在说什么吗”), qui prend en compte le contexte cognitif apporté par ce qui précède et l’émotion du locuteur au moment où il prononce cette phrase. On retrouve “前面是敌人 后面是她” pour “On ne peut pas protéger devant et derrière” au lieu d’une traduction linguistique : “我们没法保护前面和后面”, qui risquerait de prêter à confusion.

Nous pouvons remarquer qu’à la recherche des équivalences cognitives, le sous-titreur a choisi d’explicitier ce qui reste implicite à l’original. On sait que chaque langue est différente dans le choix des traits caractéristiques qui résument une même idée. Les pensées, les émotions, les faits ne sont pas désignés par les locuteurs français, anglais ou chinois de la même manière. Si libre que soit le locuteur dans les choix de ses mots, les conventions culturelles, les façons de raisonner acquises avec l’usage de la langue dirigent ses sélections vers les traits saillants qui seront compris par sa communauté linguistique et transmettront intégralement son idée.

Au niveau de l’émission du discours, ses choix, sous les contraintes propres à chaque langue, varient à l’infini en ce qui concerne la longueur et la précision de son énoncé en fonction du bagage cognitif qu’il suppose chez son auditeur (ou ses auditeurs). Plus le savoir partagé est grand, moins il est nécessaire d’être explicite ; au

contraire, moins l'auditeur en sait, plus le locuteur doit en dire pour faire passer une idée. De toute façon, la parole reste elliptique et elle évoque un non-dit en plus de son dire. Comme M. Lederer l'avait dit :

Tout texte est un compromis entre un explicite suffisamment court pour ne pas laisser par l'énoncé de choses sues et un implicite suffisamment évident pour ne pas laisser le lecteur dans l'ignorance du sens désigné par l'explicite¹.

Si le sous-titre tend, par moments, à expliciter ce qui reste non-dit à l'original, c'est parce qu'il sait, selon ses connaissances extralinguistiques, que le chinois et le français sont deux langues tout à fait différentes qui choisissent différemment les traits saillants par lesquels elles désignent objets et concepts ainsi que les particularités par lesquelles elles caractérisent les idées ; que les spectateurs français et chinois ne partagent pas le même savoir eu égard à des contextes socioculturels différents ; que ce qui reste compréhensible par la condensation de l'énoncé pour les uns ne le serait pas pour les autres qui nécessiteraient l'expansion de ce même énoncé.

Ainsi, ce que l'original français ne fait que sous-entendre, le sous-titre a choisi, malgré les contraintes de temps et d'espace dictées par la nature des médias audiovisuels, d'expliciter l'objet de "porter" (背) par l'ajout "装备" (équipement). Pour sous-titrer "On ne peut pas protéger devant et derrière", il a rétabli "qui est devant ("敌人")" et "qui est derrière ("她")", tous les deux restant à l'original elliptiques eu égard à un contexte cognitif bien clair.

Autant que l'explicite original, conforme à ses habitudes d'expression, est adapté aux connaissances de ses spectateurs, le sous-titre, tout en respectant le génie de la langue chinoise, adapte son explicite à ses propres récepteurs et ce faisant, retrouve dans la langue-cible un autre équilibre entre l'explicite et l'implicite en vue de dénommer les faits, les événements, les idées de l'original.

Le fait que le chinois et le français adoptent différemment la partie explicite, ou la synecdoque selon l'expression de M. Lederer, pour désigner un sens identique,

¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 58.

confirme encore une fois ce qu'avait si pertinemment dit cette dernière¹ : “[...] traduire ne peut pas être seulement une opération sur les langues, mais doit être une opération sur le sens”.

Le sous-titrage, en tant qu'un cas particulier de la communication, ne s'acquittera de sa mission qu'à travers une opération par équivalences de sens, notionnelles mais aussi émotionnelles.

6.1.2 L'équivalence émotionnelle

Comme nous l'avons signalé, le sens que le traducteur comprend est toujours cognitif et affectif. L'explicite linguistique qui, marqué par des habitudes d'expression propres à la langue-cible, est ajusté aux connaissances des récepteurs en question, vise non seulement à retrouver l'équivalence notionnelle avec l'original, mais aussi à atteindre l'équivalence sur le plan émotionnel découlant de l'adjonction au sémantisme d'origine de ce qui est ressenti par le traducteur.

Dans le film de P. Chaumeil *Un Plan parfait*, il y a une séquence où Jean-Yves (Dany Boon) présentait Isabelle (Diane Kruger) à l'ambassadeur de France en Russie et son épouse dans une soirée. Cette dernière demandait par curiosité comment les deux s'étaient connus. Isabelle, bien furieuse de s'informer que Jean-Yves avait validé le mariage à son insu, n'en inventait une histoire que pour gêner de son mieux celui-ci, pris pour un pigeon :

Dialogues originaux en français

Alors en gros

il y a quelques années je faisais le trottoir

Et puis j'en ai eu marre un moment

Du coup je me suis lancée dans le Net

Vous connaissez le principe

Sous-titres chinois

话说

前些年我是个站街卖淫的

后来我站烦了

我就去网上拉活

形式嘛您懂的

¹M. Lederer, 2014, “Implicite et explicite”, pp. 39-85 dans Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 41.

L'internaute paie il me donne des ordres genres	客户付完钱后就提出各种要求
Imite la chèvre traite-moi de fiotte mets ça dans ton cul	
	装呻吟啦 求虐待啦 把这玩意塞那儿去
Enfin la routine quoi	那套 你们都懂的
Et puis un jour Jean-Yves se connecte	然后有一天让义夫上了线
Un rayon de soleil	骄阳似火
Mais le problème c'est que	可他有个问题
Comme il est éjaculateur précoce	大概你们不知道他有早泄的毛病
Il revenait 4 \ 5 fois par jour	所以每天要来上四五趟
Et bon on s'est liés d'amitié	我们的感情逐渐加深
Et puis	然后
Au bout de quatre ans on a décidé de se rencontrer pour de vrai	
	四年之后决定见面来真的

Toute parole, plus généralement tout texte filmique sollicite de la part des spectateurs intéressés des interprétations. Le sous-titreur est plus qu'un spectateur intéressé, mais il est le spectateur par excellence du film qu'il se doit de sous-titrer. Il n'aurait pas reproduit l'interaction orale dans les sous-titres s'il n'avait pas ressenti l'émotion de l'héroïne (Isabelle) dans cette séquence. Celle-ci, ayant l'intention de mettre Jean-Yves dans l'embarras, se comportait d'un air très léger tout en prenant un langage jugé peu opportun, parfois trivial (voir aussi 5.5.2). Par contre, derrière la rudesse apparente de langage, on lit une autre Isabelle qui est son vrai "moi" : innocente et cultivée, ayant du cœur et qui cherche le bonheur. On ressentit ainsi, à travers son monologue un peu long, une contradiction en elle. D'une part, elle essayait d'afficher une image frivole ; de l'autre part, son vrai "moi" la tirait d'un côté plus réservé, ce qui trahissait son air emprunté. Il faudrait que le sous-titreur puisse exprimer l'équilibre entre ces deux extrémités fondues dans l'orateur en question par le biais de la synecdoque, sous contraintes de la langue-cible.

Nous pouvons constater que le sous-titreur a su transcender le sémantisme original et ce qui est montré sur l'écran, pour pouvoir décrypter, en mobilisant les

connaissances cognitives pertinentes accumulées à long terme et apportés ponctuellement par tout ce qui précède dans ce film, cette double face d'Isabelle, rongée par la contradiction intérieure qui est extériorisée par l'explicite linguistique. Cette vision, cette émotion, déclenchées par les significations et le style oral du texte français mais non contenues en eux, permettent au sous-titreur de réussir à conserver la tonalité originale.

Le début “话说” (non la correspondance “情况大致是这样的”) pose d'emblée le ton familier de l'orateur. Le deuxième sous-titre du passage que l'on extrait du film ne fait qu'accentuer ce ton en utilisant une expression d'un registre peu soutenu : “是个...的”. Feignant d'être effrontée, et sans pour autant se débarrasser de son vrai “moi”, timide et discret, Isabelle a fait pas mal d'allusions en supposant que ses auditeurs partagent un savoir en la matière assez grand pour que ces derniers la comprennent avec les sous-entendus. Ce faisant, elle tendait à inviter ses auditeurs à faire des interactions orales avec elle, qui très surpris, ne faisaient en réalité que rester bouche bée. Le sous-titreur les a transposés assez fidèlement (notionnellement et émotionnellement) : on retrouve pour “vous connaissez le principe” “形式嘛您懂得”, au lieu d'une traduction linguistique “您了解原则” ; en antéposant le complément d'objet direct (“形式”), le style oral est bien transcrit et l'équivalence affective est atteinte. La même méthode interprétative est adoptée pour sous-titrer “enfin la routine quoi” (“那套 你们都懂的”). La tonalité originale se traduit aussi par l'ajout d'une marque orale “大概你们不知道”, pour laquelle aucune correspondance à l'original a été repérée.

Si ces sous-titres peuvent réaliser l'équation avec l'original français, c'est parce que le sous-titreur a adopté, consciemment ou non, la méthode interprétative. La seule analyse des structures linguistiques ne produira pas un tel sous-titrage fidèle au même tout affectivo-cognitif d'origine. Le sous-titreur reçoit comme auditeur-spectateur le message original, et le réexprime en tant que locuteur.

De la même façon que le traducteur-sous-titreur, en tant que spectateur, pourrait effectuer durant le visionnage du film une association projective en vue de mieux comprendre le message original (voir 4.4.5), il pourrait aussi s'identifier

intentionnellement aux personnages pour réexprimer plus fidèlement leurs idées, pensées et surtout leurs émotions, car la réexpression de ces dernières, par rapport à celle des éléments notionnels ou rationnels, s'avère plus spontanée que consciente.

Pour cela, D. Seleskovitch l'avait bien fait noter :

[...] il y a sensation, éprouvée et réexprimée en tant que telle, identique en cela à la sensation qui, dans la parole spontanée, fait choisir tel ton, tel registre, tel moyen d'expression, sans que ce choix se fasse le moins du monde par évocation consciente des moyens d'expression possibles. Seul le sens est constamment présent en conscience ; la volonté de la communiquer agit comme une pulsion qui mobilise, dans la langue maternelle, tous les moyens d'expression qui contribueront à sa transmission : traits prosodiques, pointu de la voix, registre de la langue, etc.¹

Par conséquent, il existe là un jeu complexe entre le conscient-à savoir le sens, les idées à réexprimer-et les actes moteurs de la parole qui ont basculé dans le réflexe depuis longtemps et n'obéissent qu'à l'effet que l'on veut produire-notionnellement et émotionnellement.

Par ailleurs, M. Lederer, elle aussi, a évoqué l'importance de l'identification ou l'assimilation du traducteur à son orateur dans la phase de la réexpression² : “On ne parle juste que si l'on sent juste et que si l'on pense juste. [...] les mots comme le ton ne viennent qu'avec l'assimilation de l'interprète à son orateur.” Et c'est également ce que M. Lederer souligne pour l'enseignement de l'interprétation en disant à ses étudiants³ : “Identifiez-vous à celui qui parle, visualisez la scène décrite, ayez des associations d'idées, réagissez à l'information.”

6.1.3 Les correspondances ponctuelles

Pour exprimer une même idée, la non-coïncidence des synecdoques entre la langue-source et la langue-cible ne fait que condamner la traduction par

¹D. Seleskovitch, 2014, “De l'expérience aux concepts”, pp. 87-132 dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 102-103.

²M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 103.

³D. Seleskovitch et M. Lederer, *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*, cité par M. Lederer, *op. cit.*, p. 103.

correspondances. Les significations linguistiques contribuent à faire apparaître le sens du texte, mais comme nous l'avons signalé précédemment (voir le chapitre IV), celui-là n'est pas la somme des mots, car sa compréhension relève de la jonction du sémantisme et les compléments cognitifs pertinents. Ainsi le sens est-il un tout constitué du cognitif et de l'affectif, associé au sémantisme original. De la même manière, la réexpression de ce même tout affectivo-cognitif sollicite elle aussi de la part du traducteur des connaissances extra-linguistiques cohérentes pour trouver à partir de la langue d'arrivée la synecdoque adéquate qui soit l'équivalent de la synecdoque originale.

Malgré tout, la traduction par équivalences n'exclut pas pour autant les correspondances dites ponctuelles. En ce qui concerne ces dernières, il y en a d'après l'école interprétative deux catégories qu'il faut distinguer :

La distinction entre correspondances *a priori*, celles que l'on trouve hors contexte et correspondances établies *a posteriori* dans la traduction des textes est importante si l'on veut expliquer la traduction. Les correspondances sont parfois des faits de langues et parfois le fruit de l'actualisation dans les textes d'aspects pertinents de la réalité extra-linguistique exprimés par des mots qui se correspondent¹.

À propos des vocables qui exigent la correspondance *a priori*, on en relève notamment ceux choisis délibérément par le locuteur, les énumérations (une liste de mots) ou encore des concepts à désignation unique en toutes circonstances, entre autres termes techniques, noms propres, chiffres. Pour ces catégories de la langue, on risquerait de créer la confusion dans les esprits des récepteurs visés en renonçant à une traduction par correspondances.

Quant aux correspondances dites *a posteriori*, elles naissent de l'actualisation de mots. Ce sont, par rapport aux premières, des correspondances dites "aléatoires" dans la mesure où elles sont fruits de la reformulation du sens et non de la recherche systématique de correspondances.

Pour être plus illustratif, nous nous permettons de citer une conversation se

¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, pp. 72-73. C'est l'auteur qui souligne.

déroulant entre le commissaire (C) et Johanna Pasquali (P) chez *Raid dingue*. En comparant les dialogues originaux avec leurs sous-titres chinois, nous essayons de détecter ce qui se correspond d'une langue à l'autre. Nous les ferons ressortir en gras comme suit :

Dialogues originaux en français

Sous-titres chinois

- C : **Bonne nouvelle** 好消息 (Bonne nouvelle)
J'ai décidé de vous confier 我决定把苏弗朗大街抢劫案
(L'affaire du braqueur de l'avenue de Suffren j'ai décidé)
l'affaire du braqueur de l'**avenue de Suffren** 交给你处理 (de te le confier)
- P : Non 不会吧 (Ah bon (?))
Merci 谢谢 (Merci)
Pourquoi 为什么 (Pourquoi)
- C : **Parce que** vous avez fait un gros boulot déjà **sur place**
因为你在现场来了个大手笔 (Parce que tu as écrit gros sur place)
- P : Oui oui 是啊 (Oui)
J'ai déjà les conclusions 我已经有结论了 (J'ai déjà les conclusions)
Déguisement mode opératoire 看抢劫方式 乔装打扮
(selon le mode de pillage le déguisement)
C'est le **gang des Léopards** 肯定是猎豹团伙 (C'est sûr c'est le gang des Léopards)
- C : Épargnez-moi vos convictions 好了 别信誓旦旦的了
(Assez n'aie pas trop de convictions)
Le cerveau de l'affaire a déjà été identifié 疑犯已经确认 (Le suspect a été identifié)
notamment grâce à ses **empreintes digitales** 根据他留下的指纹
(en fonction de ses empreintes digitales qu'il a laissées)
son **ADN** 还有 DNA (et (son) DNA)
En plus vous le connaissez 而且你们还认识 (En plus vous vous connaissez)
- P : Non 什么 (Quoi)
C'est qui 是谁 (C'est qui)
- C : **Un mètre 75 svelte des bottes taille 38** 一米七五 瘦高个 三十八号脚

(Un mètre 75 svelte pointure 38)

des **cheveux longs châains**

栗色长发 (des cheveux châains longs)

tête en l'air

冒失鬼 (tête en l'air)

régulièrement **habillée en bleu** 喜欢穿蓝色衣服 (qui aime porter des vêtements bleus)

À part quelques points qui restent à discuter (par ex. “因为你在现场来了个大手笔”), le sous-titreur a réussi à réaliser dans l'ensemble l'équivalence du sens avec l'original. Pour ce qui est mis en gras, nous pouvons trouver des correspondances *a priori* : des noms propres (“avenue de Suffren”, “gang des Léopards”), des termes techniques (“ADN”, “empreintes digitales”), des chiffres (“75”, “38”) et des énumérations (“un mètre 75”, “svelte”, “taille 38”, “cheveux longs châains”). En ce qui concerne les autres, ce sont plutôt des correspondances établies *a posteriori*, qui naissent par coïncidence de la recherche systématique des équivalences du sens entre le français original et le sous-titre chinois.

Le message original du dialogue du film sous-titré ne serait compréhensible aux spectateurs chinois qu'au travers d'un sous-titrage par équivalences (de sens). Mais dans des formules équivalentes se retrouvent toujours les correspondances ponctuelles que nous venons d'exposer. Correspondances et équivalences sont étroitement liées dans le processus de l'opération traduisante, et jamais les unes ne l'emportent intégralement sur les autres.

Or les correspondances ponctuelles marquant les deux textes, original et traduit, risqueraient de conduire certains à défendre l'approche comparative, caractérisée par la recherche systématique de correspondances, qui vise à conserver des signifiés en changeant de signifiants. En outre, il y a aussi ceux qui, si imprégnés de cette méthode comparative, ne prennent même pas conscience du fait qu'ils s'attachent à transcoder des mots en des mots au détriment du sens tout en laissant de côté leurs connaissances cognitives ; ceux qui ne peuvent pas se débarrasser (totalement) des interférences de la langue originale prendraient également le risque d'effectuer le transcodage d'une langue à l'autre. Dans le cas du sous-titrage, le risque d'une opération par correspondances est d'autant plus grand qu'il s'agit de traduire une série de segments

de discours préalablement repérés, avec lesquels les sous-titres correspondants restent en synchronisme. L'apparition et la disparition synchrones entre le dialogue original et le sous-titre traduit prédisposent facilement le sous-titreur, expérimenté soit-il, à tomber dans le piège du littéralisme, coupant ainsi le contact naturel entre pensée et parole ou, si l'on préfère, entre la compréhension et la réexpression.

À cet égard, nous nous permettons de signaler quelques "imperfections" dues particulièrement aux interférences de la méthode comparative lors du sous-titrage du film *Un Plan parfait*. En d'autres termes, ce ne sont pas de correspondances ponctuelles telles qu'elles ont été analysées plus haut, mais celles que l'on a délibérément ou inconsciemment établies en s'écartant du modèle interprétatif dans la phase de la réexpression du sens compris.

Ici, nous nous bornons à en relever quelques-unes en les faisant ressortir en gras :

1) Isabelle : [...]

Et je t' accompagne dans un couvent	所以我帶你去修道院
pour une retraite spirituelle	陪同你做 精神疗养

2) Jean-Yves : [...]

La pire chose de faire face à un fauve c'est lui tourner le dos et s'enfuir
遇上野兽最忌讳的就是 调转身子逃跑

3) Jean-Yves : **t'as tort** c'est bourré d'eau ce machin-là

你错了 这里面水分可多了

4) Jean-Yves : L'idéal ce serait **trouver** une bouse d'éléphant

如果能**找到**大象的粪便就好了

Les correspondances ci-dessus que l'on a fait ressortir ne signifient guère que le sous-titreur n'avait pas compris le sens. Bien au contraire, celui qui a sous-titré ce film fait preuve de compréhension. Il s'est inspiré du sens pour sous-titrer. Seulement, il n'a pas toujours réussi à se débarrasser des structures originales pour reformuler le

sens compris conformément aux habitudes d'expression orale de la langue chinoise. En fait, il hésite plutôt entre diverses méthodes : tantôt il rédige ce qu'il a compris ("c'est bourré d'eau ce machin-là"), tantôt il transcode, par souci d'être fidèle à la langue de départ, ou à cause des interférences de celle-ci. Dans un effort contrarié de littéralité, il est amené à produire des sous-titres assez lourds à lire, à malmener l'émotion des locuteurs, et à fausser la tonalité initiale.

À titre d'exemple, prenons le deuxième extrait : Jean-Yves et Isabelle sont menacés par un lion. Totalement paniquée, celle-ci veut s'enfuir. Immédiatement enlaçant Isabelle, Jean-Yves lance : "La pire chose de faire face à un fauve c'est de lui tourner le dos et s'enfuir". Le contexte audio-visuel aidant, aucune difficulté ne surgit dans la compréhension de cet énoncé. Par l'adoption de la méthode interprétative, on aurait pu le faire synchroniser avec un sous-titre comme celui-ci : 碰上这种情况最忌讳的就是调头就跑 (À la rencontre de ce genre de situation la pire chose c'est de tourner la tête et s'enfuir). Pour le produire, on comprend le sens original et l'ayant dans l'esprit, on le réexprime, en tant que locuteur, à l'intention des récepteurs visés, de la même façon que l'on exprime nos propres idées dans la langue maternelle de manière à les faire comprendre. Ce faisant, le sous-titre, plus intelligible, serait plus agréable à lire. Par contre, l'ancien sous-titre "遇上野兽最忌讳的就是调转身子逃跑" (Faire face à un fauve la pire chose c'est de tourner le dos et s'enfuir), plus fidèle à la lettre originale, ne l'est pourtant pas à l'esprit. Par souci de littéralisme, le sous-titreur risque de faire violence à la langue-cible. En français, on dit "lui tourner le dos" (调转身子), tandis qu'en chinois, pour exprimer la même idée, on dit plutôt "调头" (tourner la tête). D'ailleurs, l'équivalence sur le plan émotionnel est difficilement atteinte avec une telle expression encombrante et lourde "调转身子逃跑" (tourner le dos et s'enfuir), alors que celle que nous proposons "调头就跑" (tourner la tête pour s'enfuir), courte et resserrée, est mieux adaptée à la situation extrêmement urgente et à l'émotion très intense de Jean-Yves, qui lui-même mort de peur, devrait rassurer le plus vite possible Isabelle, occupée à s'enfuir. Au début de l'ancien sous-titre ("遇上野兽"), qui correspond à l'original "faire face à un fauve", on se permettrait de substituer "碰上这种情况" (À la rencontre de ce genre de situation) qui, plus conforme aux habitudes

d'expression orale de la langue chinoise, est plus étroitement lié à la situation présentée devant le public chinois.

L'exemple, qui n'est malheureusement pas un cas exceptionnel, montre qu'en sous-titrage, l'établissement intégral de correspondances s'avère inopérant et le sous-titre devrait prendre conscience de la nécessité de s'en écarter pour fonder son activité plus sur les opérations de compréhension et d'expression que sur les comparaisons entre les langues, car l'objectif ultime de son travail, découlant directement du besoin de communication, consiste à faire comprendre le film français aux spectateurs chinois qui n'ont pas connaissance de l'original, et qui la plupart du temps n'en savent pas la langue, de sorte qu'ils n'ont d'autres recours, pour accéder à ces films, que les sous-titres s'enchaînant l'un à l'autre sous les yeux.

Le premier souci dont tout traducteur, médiateur de communication, se doit d'avoir serait de faire passer le sens à son public. Pour ce faire, il relève selon la théorie interprétative de trois piliers :

La connaissance de la langue originale et la connaissance du sujet traité sont les deux piliers sur lesquels se fonde la compréhension du texte. Pour construire une traduction, il en faut un troisième, la capacité de rejeter les correspondances verbales pour établir la concordance entre le sens et la langue, la pensée et la parole¹.

Du fait de la nature multimodale du texte filmique, sa compréhension exige de la part du sous-titre d'autres compétences que les connaissances linguistiques et celle du sujet traité, comme nous l'avons déjà relevé dans le chapitre précédent (voir le chapitre IV). Toutefois, la finalité de l'opération du sous-titrage n'est pas de comprendre, mais à l'instar de toute activité traduisante, de se faire comprendre. Pour ce faire, le sous-titre se doit de transcender les signes linguistiques en vue d'établir un lien direct entre la pensée et la parole, ou si l'on préfère, entre le sens compris et le génie de la langue d'arrivée, car seules les expressions conformes aux conventions langagières du public-cible seront compréhensibles à celui-ci. Ce qui se rejoint à ce

¹M. Lederer, 2014, "Transcoder ou réexprimer?", pp. 9-38 dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 38.

qu'avait dit M. Lederer¹ : “Pour que le lecteur suive un texte sans peine, il faut que celui-ci soit conforme aux habitudes de la langue dans laquelle il est écrit.”

Et elle poursuit plus loin :

Pour que la traduction soit compréhensible à celui qui dépend d'elle, il faut constamment se répéter en la faisant qu'elle n'est qu'un cas particulier de la communication. Que se passe-t-il quand on a quelque chose à dire? On le fait comprendre en s'exprimant dans les formes admises par tous. Le sens est individuel, mais les formes sont sociales ; on peut dire ce que l'on veut, mais le moule qui recevra le vouloir-dire doit être conforme aux usages².

Dans la phase de la réexpression en sous-titrage cinématographique, le respect du génie de la langue-cible s'avère d'autant plus essentiel qu'il s'agit de transmettre un message éphémère. Les sous-titres sont lus, puis disparaissent, au rythme des dialogues avec lesquels ils sont censés rester en synchronisme et de la succession de 24 images par seconde sur laquelle est fondée l'illusion du cinéma. En cas d'incompréhension, les spectateurs du film ne peuvent pas revenir en arrière, comme ils pourraient le faire avec un livre ou un article de journal. Les ambiguïtés et l'étrangeté dans les sous-titres, le plus souvent dues à la recherche systématique de correspondances avec l'original, ne font que ralentir la lecture par le public. Le visionnage du film risque ainsi d'être perturbé. Le peu de durée et la fugacité des sous-titres qui séjournent sur l'écran quelques secondes à peine³ exigent que le sous-titre formule le sens original de manière immédiatement compréhensible et intelligible pour les spectateurs visés. L'intelligibilité et la clarté dans l'exactitude du sens sont en l'occurrence primordiales. Pour atteindre ces objectifs, le sous-titre doit adapter la synecdoque aux habitudes d'expression orale de la langue chinoise en créant l'équivalent de la synecdoque originale.

¹M. Lederer, 2014, “Transcoder ou réexprimer?”, pp. 9-38 dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 32.

²*Idem*, pp. 35-36.

³Selon Becquemont, la durée sur l'écran des sous-titres dits acceptables varie entre 1s et 5s. Les sous-titres de moins d'une seconde sont difficilement lisibles et ceux de plus de cinq secondes ne respectent plus le critère de discrétion. Voir Daniel Becquemont, 1996, “Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes”, pp. 145-155 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 149.

6.2 Sous-titrage et difficultés de réexpression

Nombreux étaient ceux qui mettaient en cause la légitimité et la possibilité de la traduction (Hegel, Humboldt, Bloomfield, Hjelmslev, Harris, etc.). Georges Mounin, littéraire “défroqué¹” et converti à la linguistique, qui semblait lui-même douter qu’il y eût place pour la traduction dans le cadre de la linguistique, en a esquissé une synthèse systématique avec sa fameuse Thèse sur *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963). Avant lui, Edmond Cary, lui aussi, avait lancé cette question “La traduction est-elle possible?” (*Comment faut-il traduire?*, 1986) en constatant que depuis des siècles, les meilleurs esprits (Cervantès, Dante, Schlegel, Georges Borrow, Joachim du Bellay, Voltaire, Victor Hugo, etc.) n’avaient pas hésité à proclamer que la traduction constituait en soi une impossibilité. Mais la réalité est que la traduction existe effectivement et se développe de siècle en siècle. Il y avait depuis longtemps l’activité d’interprètes dont l’existence est attestée, selon *Histoire de la traduction* de Michel Ballard², en Égypte dès l’Ancien Empire par des inscriptions figurant dans une nécropole en face de l’île Éléphantine, d’où le nom de ces interprètes “princes d’Éléphantine”, assurant pour les pharaons de la sixième dynastie (-2423/-2263) des missions en Nubie et au Soudan. Depuis, les activités d’interprètes et de traducteurs ne font que devenir plus dynamiques.

La pratique sociale démentant les thèses sur l’impossibilité de l’opération traduisante, l’école interprétative le fait sur le plan théorique, car traduire, ce n’est pas transcoder une langue en l’autre, mais réexprimer le sens cognitif et affectif de l’original conformément aux habitudes d’expression de la langue d’arrivée ; ce n’est pas non plus chercher des correspondances d’une langue à l’autre, mais trouver les équivalents de sens entre deux discours. C’est le sens qu’il faut comprendre et faire comprendre, mais pas seulement les significations linguistiques qui ne servent que de, comme E. Cary l’avait dit³, “point de départ, une des données initiales”. Se borner au

¹J.-R. Ladmiral, 2014, “Préface”, pp. XI-XXXVIII dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. XVII.

²Michel Ballard, *Histoire de la traduction*, Bruxelles, de Boeck, 2013, p. 9.

³Edmond Cary, *Comment faut-il traduire?*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 29.

niveau de la langue, c'est faire le transcodage qui atteindra vite ses limites. "L'intraduisibilité" aux yeux des linguistes n'est le corollaire de réduire l'opération traduisante à la conversion entre les langues. À ce propos, M. Lederer relève que :

Rejeter le sens en traduction, comme ont pu le faire en linguistique les Bloomfield ou les Harris, ce serait rejeter la parole, c'est-à-dire le discours et sa finalité. Se limiter au code, ce serait renoncer au souffle de vie que l'homme donne à la langue lorsqu'il s'en sert pour communiquer avec ses pareils¹.

Or, il est à signaler que l'établissement de la théorie interprétative est fondé sur des conditions idéales : traducteur parfaitement bilingue, totalement identifié à l'auteur du texte original et conscient des réactions probables des lecteurs de son texte, etc., car selon les fondatrices de la théorie, les véritables mécanismes de l'opération traduisante n'apparaissent qu'à partir des études dans la situation idéale, comme M. Lederer l'avaient souligné dans son article "Transcoder ou réexprimer?" :

De même que, lorsqu'on étudie la communication, on suppose connue la langue chez les sujets observés, de même faut-il partir dans l'étude de la traduction de la situation idéale où le traducteur connaîtrait pareillement ses deux langues de travail et où le sujet traité ne recèlerait pour lui aucun secret. C'est dans cette situation que les mécanismes de la traduction apparaissent à l'état pur. Si l'on suppose connue la langue de départ aussi bien que la langue d'arrivée et si l'on pose que la connaissance du sujet à traduire est également donnée, on écarte les voiles qui cachent en général les véritables mécanismes de l'opération traduisante².

Aussi est-il normal qu'une telle théorie n'arrive pas toujours à résister à l'épreuve des faits. Ce n'est pas par exemple toujours possible de comprendre parfaitement le sens d'un texte que Lederer³ appelle "macro-signe", qui est coupé de tous les liens extra-linguistiques, à savoir de la situation dans laquelle il est inscrit : il avait été écrit par qui et quand ? À qui il était adressé ? Pourquoi son auteur l'avait rédigé ?, etc. Supposons qu'à force d'explorations en devenant le philologue défini par Rollin comme celui qui a "travaillé sur les auteurs anciens pour les examiner, les

¹M. Lederer, 2014, "Transcoder ou réexprimer?", pp. 9-38 dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 24.

²*Idem*, p. 37.

³M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 98.

corriger, les expliquer et les mettre au jour¹”, on arrive à saisir le sens. Vient ainsi l'étape de sa réexpression dans la langue d'arrivée, puisqu'en traduction, l'objectif final est de faire passer le sens, comme l'avait déjà souligné J.-P. Vinay :

[On] ne traduit pas pour comprendre mais pour faire comprendre. Par conséquent, le problème de la part du traducteur lui-même n'est pas en général de découvrir un sens ignoré, mais de découvrir le moyen de rendre ce sens dans sa langue maternelle².

L'opération traduisante peut être considérée comme un acte de communication dans la mesure où le traducteur-auditeur, devenu à son tour locuteur, exprime le sens compris à ses auditeurs comme on le fait à l'intérieur d'une même et seule langue. Il parle comme l'auteur avant lui et comme tous ceux qui s'expriment dans leur langue. Le problème est que, si exprimer spontanément des idées dans sa langue maternelle semble simple et naturel, il n'en est pas de même pour le traducteur dont la tâche consiste à transmettre intégralement le sens. D'ailleurs, Lederer elle-même l'avait signalé plusieurs fois³ : “[...] découvrir le moyen de faire comprendre un sens en traduction apparaît pourtant d'une difficulté méthodologique majeure.” Et plus loin elle devient plus explicite⁴ : “Pour rendre justice à un texte rédigé en conformité avec le génie de la langue d'origine, la traduction sera rédigée en conformité avec le génie de la langue de ceux qui la liront. Or, c'est là sans doute le gros problème sur lequel achoppent si souvent et la traduction, et l'interprétation [...]”

Si la réexpression constitue le grand enjeu pour le traducteur, c'est parce que, d'un côté, s'exprimer ne veut pas toujours dire se faire comprendre. La réexpression dans la langue de traduction ne rend pas toujours lisible le texte transposé ni intelligible le discours interprété. Ce qui est surtout vrai lorsqu'il s'agit du transfert des “lacunes culturelles”, c'est-à-dire les objets ou les notions qui, appartenant exclusivement à une culture donnée, ne possèdent pas d'équivalents dans la culture d'accueil : les habitudes vestimentaires ou alimentaires, les coutumes traditionnelles

¹Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 244.

²J.-P. Vinay, “La traduction humaine”, cité par M. Lederer, 2014, “Implicite et explicite”, pp. 39-85 dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 47.

³M. Lederer, 2014, “Implicite et explicite”, pp. 39-85 dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 47.

⁴*Idem*, p. 73.

ou religieuses, les nouveautés scientifiques ou techniques, enfin tout ce qui marque les différences d'un monde culturel à un autre.

En effet, en traduction, on tend à confondre l'étude de différents découpages de la même réalité (par exemple, chaque langue nomme de façons différentes le même spectre physique de la lumière solaire) avec l'étude des difficultés nées du fait que les choses à traduire dans une langue n'existent pas dans la culture correspondante à cette langue, et ne s'y trouvent donc pas nommées (Vinay et Darbelnet ont cité le fait pour un père anglais d'embrasser sa fille sur la bouche au retour d'un long voyage comme une donnée culturelle qui ne passerait pas telle quelle dans la langue française où la chose avec ce sens n'existe pas)¹. Si l'on veut expliquer la traduction, la distinction entre ces deux groupes de problèmes est importante, puisqu'ils posent de différents enjeux au cours de l'opération traduisante, notamment dans la phase de la réexpression.

Celle-ci dans le cadre de la théorie interprétative est fondée sur le postulat que tout ce qui peut se dire dans une langue peut aussi être dit dans l'autre. En d'autres termes, les mêmes idées peuvent être exprimées dans toutes les langues. Il semblait que l'on ne cessait de mettre en cause la possibilité de l'opération traduisante, en affirmait par exemple que "les systèmes grammaticaux sont [...] impénétrables l'un à l'autre"², ou que "le sens d'un énoncé restant inaccessible, on ne pourrait jamais être certain d'avoir fait passer ce sens d'une langue dans une autre"³ (théorie bloomfieldienne), ou encore que "en profondeur, chaque civilisation est impénétrable pour les autres"⁴ (courant humboldtien). Et des traducteurs avertis, comme G. Mounin, s'efforçaient de justifier le statut de cette discipline par la recherche des "points communs" entre les langues-cultures. L'existence reconnue des "universaux" (cosmogoniques, biophysiques, psychologiques, morphologiques, etc.)⁵ qui sont "les traits qui se retrouvent dans toutes les langues-ou dans toutes les cultures

¹J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, p. 53.

²Antoine Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale*, cité par G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, 1963, Paris, Gallimard, p. 9.

³G. Mounin, *op. cit.*, p. 29.

⁴*Idem*, p. 59.

⁵Plus de détails, voir G. Mounin, *op. cit.*, pp. 191-223.

exprimées par ces langues¹”, donne la raison d’être de l’activité traduisante ainsi que du système de communication. Face à ces “universaux”, si “élémentaires” puissent-ils paraître au linguiste, Mounin s’exclamait :

Donnez-moi, [...] un seul point de référence commun, sur un thème donné, dans deux langues distinctes, et, muni de ce levier, je soulèverai le monde. Donnez-moi, la seule universalité d’une référence commune au ‘présent’, je peux redéfinir un système de communication pour toutes les notions de temps de langue à langue².

En ce qui concerne la théorie interprétative, le point de référence commun, c’est le sens ou les idées. La même réalité, quel que soit le découpage du champ sémantique spécifique à chaque langue, se réfère à la même idée. Sur cette base, elle reste toujours réexprimable d’une langue à une autre. Grâce à cette même référence de base, il est fort probable qu’elle sera compréhensible dans une autre langue, puisque l’on ne transcode pas les signes linguistiques, et c’est l’idée que l’on transmet. Par exemple, en chinois, on appelle différemment les sœurs de la mère (“姨”) et celles du père (“姑”), tandis qu’en français, on ne fait pas la distinction (on les appelle toutes les deux “tante”). Comment traduire alors “我姑姑来了” en français? Ceux qui font le transcodage diront qu’il est “intraduisible”, puisque l’on ne peut pas trouver en français la correspondance de “姑姑”. Alors que ceux qui adoptent la méthode interprétative le traduiront aisément par, disons “La sœur de mon père est là” (par explicitation) ou simplement “Ma tante est là”, puisque le contexte cognitif dans lequel il s’insère ou la situation où il est prononcé apportera toujours l’éclaircissement, ou bien parce qu’il s’agit simplement de communiquer l’idée de la présence de la tante, l’explicitation de son statut étant nulle.

Or, réexprimer les notions ou les réalités spécifiques à une culture dans une autre s’avère beaucoup plus épineux, car le substrat d’universaux est à rechercher. On admet aujourd’hui que, non seulement la même réalité s’analyse différemment dans des langues différentes, mais il y a des “cultures”³ (ou des “civilisations”)

¹Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 196. C’est l’auteur qui souligne.

²*Idem*, p. 209.

³Les *cultures* sont définies comme “l’ensemble des activités et des institutions par où une communauté donnée se

profondément différentes, qui constituent non pas autant de “visions du monde” différentes, mais autant de “mondes” réels différents. E. Nida classe les problèmes posés par la recherche des équivalences lors du passage d’un monde culturel à l’autre au cours de l’opération traduisante selon cinq domaines : l’écologie, la culture matérielle (toutes les technologies au sens large, toutes les prises de l’homme sur le monde au moyen d’outils, d’actions matérielles), la culture sociale, la culture religieuse et la culture linguistique¹.

Face à ces problèmes, on a proposé de nombreuses solutions. Dans leur ouvrage *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Vinay et Darbelnet proposent sept procédés techniques de la traduction² : l’emprunt, le calque, la traduction littérale, la transposition, la modulation, l’équivalence et l’adaptation. Parmi ces sept solutions, il y en a trois qui visent notamment à traduire les notions ou les concepts propres à un monde culturel : l’emprunt, le calque et l’adaptation.

L’emprunt, selon eux, est le plus simple de tous les procédés de traduction. Ils s’intéressent à ce procédé moins parce que les termes étrangers comblent les lacunes métalinguistiques (technique nouvelle, concept inconnu) que parce qu’ils introduisent une couleur locale, favorisant ainsi la convergence linguistique, liée, selon Mounin³, comme la divergence, “à une donnée fondamentale de l’acte de communication : la nécessité d’intercompréhension”. On parle par exemple de “verstes” et de “puds” en Russie, de “dollars” et de “party” en Amérique, ou de “tequila” et de “tortillas” au Mexique.

Quant au calque, il s’agit d’un emprunt d’un genre particulier : on emprunte à la langue étrangère le syntagme, en traduisant littéralement les éléments qui le composent. Ce faisant, il y a deux aboutissants : soit un calque d’expression, qui garde les structures syntaxiques de la langue-source, par l’introduction d’un nouveau mode expressif (par ex. : Compliments de la Saison) ; soit un calque de structure, qui

manifeste (technologies, structure et vie sociale, organisation du système des connaissances, droit, religion, morale, activités esthétiques)”. (voir G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 233)

¹E. Nida, *Linguistics and ethnology in translation problems*, cité par G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, 1963, Paris, Gallimard, pp. 61-68.

²J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Paris, Didier, 1958, pp. 46-55.

³G. Mounin, *op. cit.*, p. 221.

introduit dans la langue-cible une nouvelle construction (par ex. : Science-fiction).

En ce qui concerne l'adaptation, on l'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans la langue-cible, et doit être créée par rapport à une autre situation jugée équivalente. L'exemple que l'on a cité en est un cas de figure : l'expression "he kissed his daughter on the mouth" est traduite en français par, disons "il serra tendrement sa fille dans ses bras" au lieu d'une traduction littérale "il embrassa sa fille sur la bouche". Comme il s'agit d'une donnée culturelle spécifique qui n'existe pas dans la culture française, une traduction mot à mot risquerait d'introduire dans le message en langue d'arrivée un élément qui n'est pas exprimé à l'original.

Ces trois procédés offrent des solutions que l'on rencontre très fréquemment lors du passage d'un monde culturel à un autre au cours de l'activité traduisante. Elles sont si fréquentes qu'elles provoquent de nouveaux phénomènes entre de différents systèmes linguistiques : des emprunts, au fil du temps, sont entrés dans le lexique et deviennent des servitudes (alcool, acajou, litchi, match, tomate, etc.) ; des combats contre l'anglicisme et luttes pour la pureté de la langue (René Etiemble, *Parlez-vous français ?*), etc.

Or, elles s'attirent aussi des critiques. Dans son ouvrage *Traduire : théorèmes pour la traduction*, J.-R. Ladmiral dit avec franchise :

Au vrai, si l'on y regarde de très près, cette classification des sept différentes solutions à apporter aux difficultés de traduction apparaît elle-même un peu formelle, dans la mesure où les trois premières solutions proposées restent en deçà de ce qu'est véritablement l'activité traduisante, et où la septième et dernière va au-delà : l'emprunt, le calque et le mot-à-mot ne sont *pas encore* de la traduction, et l'adaptation n'est *déjà plus* une traduction¹.

En effet, Vinay et Darbelnet², eux-mêmes, appellent à prendre garde de ne pas calquer un texte d'une manière systématique, sinon le résultat serait "un galimatias qui n'a de nom dans aucune langue [...]". Un texte ne doit être un calque, *ni sur le plan*

¹Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 20. c'est l'auteur qui souligne.

²J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, p. 53. C'est l'auteur qui souligne.

structural, ni sur le plan métalinguistique". Mounin¹ les rejoint à ce point, bien qu'avec une autre vision. D'après lui, les emprunts et les calques risquent de dissimuler les difficultés considérables que posent les différences culturelles à la traduction : "Les emprunts existants, exceptionnels, masquent le fait normal : on ne peut pas toujours et tout emprunter, ni calquer".

Par contre, Vinay et Darbelnet tendent à faire l'éloge de l'adaptation, parce que, d'après eux, "le refus de procéder à des adaptations qui portent non seulement sur les structures, mais aussi sur le déroulement des idées et leur présentation matérielle dans le paragraphe, se trahit dans un texte parfaitement correct par une tonalité indéfinissable, quelque chose de faux qui décèle invariablement une traduction²", malgré le fait qu'ils avouent eux-mêmes que le procédé d'adaptation est "à la limite extrême de la traduction³". Bien qu'à la limite extrême, il fait partie quand même de l'opération traduisante. Il s'agit en fait de l'adaptation ponctuelle, si l'on se permet d'emprunter le terme de G. Bastin (voir 4.1.1).

Toutefois, ce procédé, si séduisant soit-il, est condamné farouchement par l'une des porte-parole de la théorie interprétative, Lederer, qui, en le qualifiant de "ethnocentrisme" (également dit "annexion" ou "naturalisation"), affirme :

En adoptant ce procédé, en minimisant les différences entre la culture originale et celle de son lecteur, le traducteur cherche sans doute à faire accepter un texte dont certains caractères étrangers risqueraient de rester incompris du lecteur. Ce faisant, il gomme la spécificité culturelle de l'original et transmet une information somme toute fausse⁴.

Donc selon elle, traduire par exemple *Safeway* (supermarché des États-Unis) en français par *Monoprix* ou *Latin American employment agency* par *ANPE* (Agence Nationale Pour l'Emploi), c'est fausser la réalité américaine qu'il faut transmettre. En proposant de conserver les spécificités culturelles au cours de l'opération traduisante, elle suppose deux conditions, pourtant parfois difficilement remplies en réalité : d'un côté, le traducteur, bilingue, est aussi bi-culturel ; connaissant la culture du peuple qui

¹G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 65.

²J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, p. 53.

³*Idem*, p. 52.

⁴M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 126.

parle la langue-source et apte à voir le monde étranger, il est capable de l'exprimer et de le faire voir à ceux qui l'ignorent. De l'autre côté, le lecteur de la traduction peut toujours combler ce qu'il ignorait de la culture étrangère par ce qui lui apporte le texte ; il l'apprend en lisant.

Quant au transfert de ces réalités étrangères, elle propose des solutions qui vont de l'emprunt à l'explication dans le courant du texte en passant par la note du traducteur. Elle apprécie surtout le procédé d'explicitation qui, selon elle, est fondamental en traduction:

Dans le rapport implicite-explicite que connaît tout texte, l'auteur suppose présente chez son lecteur une quantité d'informations que le traducteur possède aussi mais que le lecteur étranger ne possèdera pas ou ne possèdera pas intégralement. Le bon traducteur modifie avec doigté le rapport implicite/explicite de l'original pour atteindre un nouvel équilibre implicite/explicite dans sa langue¹.

Nous avons déjà analysé le rapport implicite-explicite qui joue un rôle essentiel autant pour la compréhension que pour la réexpression du sens au cours de la traduction (voir 6.1.1). Plus le savoir partagé est grand, moins il sera nécessaire d'être explicite ; par contre, moins l'auditeur en sait, plus le locuteur doit en dire pour se faire comprendre. Ainsi pour traduire ce qui est spécifique à une culture donnée dans une autre, le traducteur devrait modifier constamment l'équilibre implicite-explicite selon l'importance des connaissances qu'il suppose chez le récepteur visé sur ces spécificités culturelles étrangères. Par exemple, pour traduire en chinois "Galeries Lafayette", "老佛爷" (Lafayette) suffirait pour être intelligible, étant donné sa grande réputation en Chine ; tandis qu'il s'agit de rendre "Monoprix", supermarché français beaucoup moins connu par le public chinois, il vaudrait mieux l'explicitier en ajoutant un nom de catégorie : "超市" (supermarché), parce que grâce à ce nom favorisant l'identification, "不二价超市" (le supermarché Monoprix) a beaucoup plus de chances d'être compris par le récepteur chinois que "不二价" (Monoprix).

Ici, soit le centre commercial, soit le supermarché, ils font tous partie des

¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 126.

expériences communes entre le peuple français et le peuple chinois. Aucune de ces réalités n'est étrangère, ni à l'un, ni à l'autre. S'appuyant sur ce substrat de "universaux", le traducteur n'éprouverait pas beaucoup de difficultés dans la réexpression de tout ce qui leur est associé en faisant de simples explicitions. Néanmoins, il s'avère beaucoup plus laborieux de chercher ce substrat où il y a peu d'éléments partagés pour traduire par exemple "désert" dans la forêt sub-équatoriale amazonienne, "rivière" ou "lac" pour des peuplades qui n'ont aucune expérience de ces réalités, "montagne" pour les Indiens de la péninsule absolument plate du Yucatan, dont l'éminence la plus haute n'atteint que 30 mètres, ou bien la notion des "portes de la ville" à des populations qui ne connaissent que le campement nomade ou semi-nomade. Nida donne de nombreux exemples analogues pour illustrer les difficultés du genre (Cf. "Linguistics and ethnology in translation problems", 1945) et en propose des solutions dont l'explication (ou l'explicitation) sur laquelle il met l'accent : "seules des explications considérables parviendront à convaincre l'Indien que le semeur de la parabole fameuse n'était pas complètement fou¹". Suivant cette démarche, Nida peut traduire par exemple "montagne" en maya par "une grande colline haute de 3000 pieds ; "rivière" par "eau coulante" ; "lac" par "vaste étendue d'eau. Encore faut-il demander si l'assemblage de ces mots qu'il produit ne contiendrait pas de notions étrangères au récepteur maya (par ex. : l'unité de mesure "pied"), s'il fait sens pour l'individu maya.

Il est à signaler que les exemples que Nida cite sont tirés pour la plupart, de civilisations nettement hétérogènes. Ils sont, comme Mounin² l'avait dit, "moins nouveaux que frappants parce qu'ils sont vraiment des cas-limites qui, dans la réflexion traditionnelle, étaient écartés comme marginaux [...]". Malgré tout, ces exemples obligent le traducteur à bien prendre conscience des difficultés nées du passage d'un monde culturel à une autre qui s'avèrent parfois quasi-insolubles, pour ne pas dire intraduisibles, si l'on prend la position pessimiste, et des solutions

¹Eugène Nida, *Linguistics and ethnology in translation problems*, cité par G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 63. Pour savoir plus sur la parabole évangélique du bon grain et de l'ivraie et sur le comportement du semeur, consultez Talayesva, *Soleil hopi*, Paris, Plon, 1959.

²G. Mounin, *op. cit.*, p. 63.

éventuelles dont l'explication qui consiste par essence à montrer l'image ou la représentation d'une réalité étrangère à la culture visée sur la base d'un substrat commun. Plus éloignés sont deux mondes culturels, plus fin est le substrat commun (ou le savoir partagé) et plus on devrait s'expliquer pour se faire comprendre.

Malgré le fait indéniable que l'explicitation constitue un procédé essentiel en traduction, surtout lorsqu'il s'agit de faire passer dans une autre langue des expériences totalement inconnues pour le public qui parle cette langue, force est de reconnaître qu'il s'applique mal au sous-titrage, intitulé "traduction contrainte".

Si le lecteur du livre traduit peut s'arrêter en cas d'incompréhension, autant qu'il le veut à des explicitations, soit au courant du texte, soit sous forme des notes en bas de page, le spectateur du film, comme l'auditeur d'un discours oral, souffrant de la fugacité du message, en a très peu de temps à épargner. Occupé à lire le sous-titre auquel un autre succède immédiatement, tout en regardant l'image, synchronisée avec le son, il n'a que très peu de temps de diriger ses regards vers les explications, généralement inscrites en haut de l'écran. Si besoin est, quelques explications bien courtes ne risqueraient pas trop de distraire l'attention du spectateur. Bien au contraire, elles rempliraient la fonction de favoriser la compréhension, dans la mesure où le débit des dialogues dans telle ou telle séquence n'est pas excessivement rapide. Il faut surtout éviter les notes encombrantes, car d'une part, il est fort probable qu'étant donné le peu de durée d'affichage laissé au sous-titre, les longues explications qui alourdissent considérablement la lecture du spectateur, perturbent le visionnage du film ; de l'autre part, elles portent atteinte à l'image, déjà polluée par la présence du sous-titre.

Dans son ouvrage, Mounin¹ explique le mot sarde *orbace*, pour le traduire en français : "un tissu de laine de mouton sarde, tissé de la même manière depuis des temps qu'on croit immémoriaux, toujours selon les mêmes méthodes rudimentaires, dont la chaîne est toujours faite d'un même nombre de fils (par unité de longueur) tordus à gauche ; tissu, de plus, soumis à un foulonnage au marteau, puis au pied nu". Imaginez l'image filmique envahie par cette explicitation extrêmement longue et

¹G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 64-65.

encombrante. Il n'y aura plus d'image, que des lettres trouées par l'image.

Heureusement, comme M. Lederer l'avait dit, "le lecteur de la traduction est peut-être ignorant, il n'est pas imbécile ; il complète très vite, grâce au texte même, certaines des connaissances qui lui manquaient au départ¹". Au lieu de fournir de longues notes qui, contenant tous les moindres détails de la réalité étrangère qu'il s'agit de transmettre, fatiguent le spectateur-cible, le sous-titreur pourrait parfois choisir de faire confiance à ce dernier.

Ce faisant, il faudrait prendre garde à glisser à l'autre bout extrême en passant la notion étrangère telle quelle dans l'autre langue, à savoir par l'emprunt ou moins directement par le calque. Ces deux procédés, proposés par les uns (Vinay, Darbelnet, Lederer, etc.) et rejetés par d'autres (Ladmiral, Nida, Mounin, etc.), n'auraient pas beaucoup de places dans le sous-titrage. Le flot des messages multimodaux contribue à combler des "lacunes" créées par l'emprunt ou le calque, et leur caractère éphémère ne laisse pas toutefois beaucoup de temps au spectateur de compléter ce qui lui manque, différemment du lecteur qui, au rythme de ses réflexions, peut tourner un texte écrit dans tous les sens. Trop d'emprunts ou de calques ne constituent que des obstacles qui empêchent le spectateur d'accéder au sens original.

Dans ce cas-là, ce sera le sous-titreur qui va relever les défis en remuant toutes les ressources à sa disposition pour choisir "le moindre mal", selon l'expression de Ladmiral². Ce que nous en avons tiré (voir le chapitre V), c'est que ses choix sont orientés par la *finalité* de son travail, qui consiste à faire comprendre aux spectateurs chinois ce qui est dit dans les films français. Cela dit, le septième procédé, sous la plume de Vinay et Darbelnet, l'adaptation, dite "naturalisation", qui consiste à trouver l'équivalence de situations, s'avère bien nécessaire. A. Serban a confirmé cette nécessité d'une manière plus directe : "nous ne sommes probablement pas loin de la vérité en affirmant que le plus souvent il y a naturalisation, normalisation et simplification dans le sous-titrage³." Ce faisant, elle préconise ainsi la nécessité de

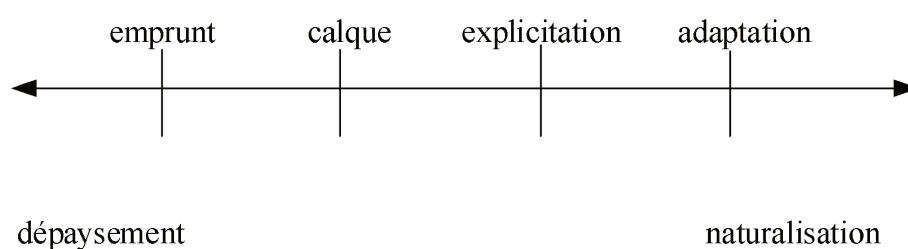
¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 123.

²J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 19.

³Adriana Serban, 2008, "Les aspects linguistiques du sous-titrage", pp. 85-99 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008,

l'invisibilité du traducteur (audiovisuel) avec tant d'autres dont J.-F. Cornu pour qui "le 'bon' sous-titrage est un sous-titrage qui ne se remarque pas, qui donne l'impression qu'on suit le film sans le lire. Lorsqu'on remarque les sous-titres, c'est pour en signaler les erreurs¹". Cette tendance à dissimuler l'exotisme dans la langue-cible est remise en cause par Nornes² qui fait l'apologie d'une forme de sous-titrage qu'il appelle "abusif" ("abusive subtitling") et exige une réévaluation des normes et conventions qui régissent en ce moment plusieurs des choix stratégiques les plus importants des traducteurs audiovisuels.

En fin de compte, il y a en général deux grandes tendances vis-à-vis des difficultés dictées par les spécificités culturelles au cours de l'opération traduisante : d'un côté, la naturalisation qui consiste à rendre le texte original plus familier aux spectateurs visés ; de l'autre côté, le dépaysement cherchant à introduire une couleur locale. Entre ces deux extrémités, il existe en fait, comme Franco Aixelá³ dit, "un continuum de manipulations interculturelles de différents degrés" ("a continuum of various degrees of intercultural manipulation"). Le schéma suivant serait plus illustratif :



Il est à signaler que pour être simplifié, le schéma ne montre que quelques

La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage, Bruxelles, de Boeck, p. 91.

¹Jean-François Cornu, 1996, "Le sous-titrage, montage du texte", pp. 157-164 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 163-164.

²Abe Mark Nornes, "For an abusive subtitling", cité par Adriana Serban, 2008, "Les aspects linguistiques du sous-titrage", pp. 85-99 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 92.

³Franco Aixelá, "Culture-specific items in translation", cité par Piotr Kwiecinski, *Disturbing Strangeness : Foreignisation and Domestication in Translation Procedures in the Context of Cultural Asymmetry*, Cracovie, Wydawnictwo, 2001, p. 151.

procédés qui servent de jalons. Entre eux, la gamme de progression est infinie. Et en réalité, il est souvent très difficile de les séparer d'une façon assez distinctive. C'est juste ce que Ramière (2006) en a déduit à partir d'une étude basée sur le modèle dépaysement-naturalisation, ayant comme corpus les traductions (sous-titrage et doublage) anglaises de trois films français. Quand on traduit "Monoprix" en chinois par "不二价超市" (le supermarché Monoprix), on introduit un élément étranger en l'explicitant ; lorsque "Galeries Lafayette" est rendu en chinois par "老佛爷" (Lafayette), l'introduction d'une réalité étrangère est accompagnée d'une omission (Galeries), supposée redondante en l'occurrence.

Dans cette optique, au lieu de protester contre tel procédé ou de s'affirmer en faveur de tel autre, le traducteur-sous-titreur devrait, comme nous l'avons déjà souligné, orienter ses choix suivant la *finalité* de ses activités (par ex. : un film visant les profits commerciaux ne serait pas traduit de la même manière qu'un film d'art et d'essai destiné aux échanges culturels), et varier les solutions d'après le contexte et la situation (au sens de M. Lederer), par exemple : lorsque le débit des dialogues est lent, les réalités ou les notions étrangères qui y figurent auront plus de chances d'être explicitées.

Outre que les références culturelles spécifiques à un peuple risqueraient de mettre en cause l'intelligibilité ou la clarté du message exprimé d'une langue à l'autre, le passage des messages dont les formes initiales qui les transmettent constituent un élément essentiel pose à leur réexpression dans une autre langue des difficultés considérées comme les plus frustrantes (voir aussi 5.1). Il est difficile en effet que l'idée soit déshabillée de sa langue d'origine pour être reformulée avec les contraintes de l'autre langue. Le grain ne peut pas se séparer de l'enveloppe. Les enjeux sont encore plus criants qu'il n'existe pas deux langues qui coïncident totalement, malgré le fait que la possibilité d'établir un calque augmente avec la réduction de l'écart entre deux langues. Comme le chinois et le français appartiennent à deux familles de langue fort éloignées l'une de l'autre et qu'elles représentent en même temps deux civilisations bien distinctes, il faut que le sous-titreur, lorsqu'il s'agit de faire passer le message du genre, fasse des compromis pour choisir le moindre mal : soit qu'il le

transmette partiellement, soit qu'il avoue son impuissance en recourant aux notes, régies par les contraintes de temps et d'espace.

Dans les films (comédies) qui constituent la partie principale de notre corpus, il arrive souvent que soit traitée la question de l'humour, dont la réexpression pose des difficultés qui réunissent d'un côté, celles provenant des spécificités culturelles, et de l'autre, celles nées de l'impossible séparation entre la forme initiale et le message qu'elle transmet. Dans ce qui suit, nous essayons de cerner les enjeux que ce phénomène étroitement lié à une culture donnée pose à sa réexpression dans une autre culture tout à fait différente.

6.2.1 La réexpression de l'humour en sous-titrage cinématographique

À travers les films, surtout dans les comédies, le metteur en scène met en œuvre une grande variété de procédés pour faire rire.

Un bon metteur en scène sait manier la langue pour créer des effets comiques. Selon Bergson¹, il faut faire la distinction entre le comique que le langage (langue) exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, dans la plupart des cas, se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société différente, autre par ses mœurs, par ses traditions, par sa littérature, et notamment par ses associations d'idées. Tandis que le second est en général intraduisible, ce qui est dû à la structure de la phrase ou aux choix des mots, variés d'une langue à une autre. Ici, ce n'est plus les hommes ou les événements qui font rire, mais c'est le langage lui-même qui devient comique.

Si l'on comprend bien ce que dit Bergson, le premier comique serait réexprimable dans une autre langue, alors qu'il serait peu probable que le second, faute de pouvoir se séparer de la forme initiale qui le crée, puisse être réexprimé pour produire les mêmes effets sur le public visé. Ce faisant, on préfère prendre un exemple pour illustrer la transposition de ce phénomène particulier et surtout des

¹Henri Bergson, *Le rire* (1900), Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 79.

difficultés auxquelles le sous-titreur devrait faire face quant à sa réexpression dans une autre langue, le chinois dans notre cas.

Dans *Supercondriaque* (de Dany Boon, comédie), Roman Faubert (Dany Boon), pris pour Anton Miroslav, révolutionnaire en fuite, est arrêté. Dans le commissariat, a lieu une conversation très amusante entre Faubert et le commissaire :

Le commissaire (C) : Tu serais pas le premier étranger à bien parler le français hein

Faubert (F) : Mais enfin j'ai pas une gueule de révolutionnaire

Merde je m'appelle pas Anton Miroslav

Mais Roman Faubert

C : Romain Faubert Anton Miroslav

Ou **Jean Valjean** va falloir tu choisisses

F : Ça c'est une connerie

Je vous jure je suis né le 17 juillet 1973

À Issy-les-Moulineaux

Je suis Français depuis toujours

C : Prouve-le

F : J'ai perdu mes papiers

C : Évidemment

F : Enfin je les ai pas perdus

C'est le vrai Anton Miroslav qui les a pris mes papiers

C : Et **Jean Valjean** il est où **Jean Valjean**

F : **Jean Valjean** mais c'est personne

Jean Valjean c'est **Victor Hugo**

C : Putain vous êtes combien

C'est qui ce **Victor Hugo**

F : **Victor Hugo** c'est l'auteur

C : L'**auteur** des faux papiers

F : Mais non

Plusieurs éléments sont réunis pour que cette scène bouffonne fasse rire : le

contraste créé entre l'attitude consciencieuse et l'air stupide qu'elle ne fait autrement que souligner chez le commissaire, cheveux raides et plaqués sur le crâne ; celui créé entre l'allure décontractée du commissaire et un Faubert dévoré d'anxiété ; le mécanisme superposé de temps en temps à l'air inquiet de Faubert qui s'étonne devant un commissaire si stupide et si ignorant ; une série de quiproquos née de la stupidité du commissaire, submergé sous les explications vaines de Faubert. Au comique dans les formes, les attitudes et les mouvements des personnages en question, ainsi que dans les situations d'interférence, s'ajoute celui de mots dont le metteur en scène sait en tirer parti. Cette séquence n'aurait pas été aussi amusante si la puissance suggestive de mots et son génie ne s'étaient pas épanouis. Il est au sous-titreur de transmettre l'humour verbal et allusif aux spectateurs chinois qui ignorent le français, même si pour ce faire il devrait s'attendre à pas mal de défis.

Ici, les mots contribuent au comique de la scène à partir de deux jeux, que les metteurs en scène des comédies mettent souvent à leur service : la connotation culturelle et les jeux de mots (voir aussi 5.1).

Faubert est pris par Anna (Alice Pol) pour Anton Miroslav (Jean-Yves Berteloot) qui est l'idole de cette dernière. Pour le faire passer au contrôle frontalier, Anna fait un faux papier qui donne à Faubert (faux Miroslav) le nom de Jean Valjean, personnage très connu sous la plume de Victor Hugo. Lorsque Faubert, arrêté, est questionné par le commissaire sur son identité, celui-ci est submergé par l'apparente complexité des noms, mélangeant les vrais et les fictifs à cause de son ignorance. L'humour ne serait pas saisissable si les spectateurs chinois, tout comme le commissaire, ne pouvaient pas distinguer les vrais noms des noms imaginaires, du fait qu'ils ignorent le fameux roman de Victor Hugo *Les Misérables* ainsi que son héros Jean Valjean (mis en gras). Grâce à la grande réputation de l'auteur et de ce roman en Chine, le sous-titreur pourrait traduire les noms en question par correspondances en supposant chez le public chinois une suffisance de connaissances pertinentes qui l'aideraient à combler les lacunes créées par les spécificités culturelles. Celles-ci sont tellement partagées parmi les cinéphiles chinois qu'elles deviennent banales, pour ne pas dire "universelles". Dans ce cas-là, il semble qu'une note telle que "冉阿让是作家

雨果笔下的人物” (Jean Valjean est un personnage sous la plume de Hugo) serait redondante et encombrante. Et l’adaptation des noms fictifs français (Jean Valjean, Victor Hugo) remplacés par, disons “阿 Q” (AQ) et “鲁迅” (Lu Xun) ou “祥子” (le titre de pousse-pousse Xiangzi) et “老舍” (Lao She), en vue de conserver l’effet comique de l’original serait également déconseillée. Malgré tout, force est de reconnaître que les réalités ou les notions propres à une culture sont souvent, pour le sous-titre, des casse-tête.

L’enjeu est encore plus grand lorsque l’humour est transmis par les jeux de mots dont la plupart, si l’on se permet d’emprunter les termes de Bergson présentent un sens *physique* et un sens *moral*, selon qu’on les prend au propre ou au figuré¹. On obtient l’effet comique lorsque l’on “affecte d’entendre une expression au propre, alors qu’elle était employée au figuré. Ou encore : Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d’une métaphore, l’idée exprimée devient comique²”. Ici, le jeu se joue sur le mot “auteur” (mis en gras) par lequel Faubert entend le sens *moral* qui désigne la “personne qui a fait un ou plusieurs ouvrages littéraires” (*Le Petit Robert*, 2014 : 181), tandis que le commissaire le prend, faute de connaissances littéraires, par son sens *physique* dénommant la “personne qui est la première cause (d’une chose), qui est à l’origine (d’une chose)” (*Le Petit Robert*, 2014 : 181). Ce quiproquo langagier, provenant de deux personnages qui, insérés chacun dans une série d’événements le concernant, font développer ainsi d’une manière indépendante, deux séries d’événements, est le fruit de la coïncidence créée par un même signifiant polysémique, qui est à l’origine de l’effet risible. Pour Bergson en effet³, l’équivoque n’est pas comique par elle-même ; elle ne l’est que parce qu’elle manifeste la coïncidence des deux séries indépendantes. Pour produire le même effet sur le public chinois, il faudrait trouver un équivalent qui puisse créer le quiproquo. Il s’avère qu’il en est peu de possible, car en chinois on ne se sert pas d’une même expression, comme en français, qui puisse désigner en même temps l’auteur des romans (“小说的作者”) et celui des faux papiers (“造假证的人”). Traduire “l’auteur des faux papiers”

¹Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 87.

²*Idem*, p. 88.

³*Ibid.*, p. 75.

par “假证件的作者”, c’est faire violence à la langue d’arrivée, c’est choisir le mot-à-mot. Ce faisant, au lieu d’obtenir l’effet attendu, on risquerait de prêter à confusion. Il vaudrait mieux recourir à une note au lieu d’aller à l’encontre du génie du chinois.

Par contre, les difficultés à trouver des correspondances pour traduire des jeux de mots d’une langue à l’autre ne font que prouver la non-coïncidence entre deux langues. Traduire littéralement n’aboutit qu’à une impasse. La traduction mot-à-mot entre le chinois et le français qui sont deux langues tout à fait différentes ne produit que le galimatias. Cela est encore vrai lorsqu’il s’agit de rendre en chinois l’humour français, très lié à une culture donnée et à l’image qu’il véhicule.

Pour créer l’effet comique, le metteur en scène utilise souvent un autre procédé qui pose de nouveaux enjeux au sous-titreur : faire parler le français aux acteurs avec l’accent. L’humour est né du contraste entre l’expression transposée et l’expression naturelle, ce qui correspond à la règle établie par Bergson¹ : on obtiendra un effet comique en transposant l’expression naturelle d’une idée sur un autre ton. Les autochtones français rient, parce qu’ils connaissent l’expression naturelle qu’ils trouvent d’instinct, et qu’ils peuvent vite remarquer l’écart créé entre l’expression transposée et ce qui est naturel. Tandis que le public chinois, ignorant le français, ne pourrait pas les distinguer, et en repérer les nuances. Ici, c’est encore le langage qui crée la comédie, c’est le langage qui est comique. Ainsi serait-il extrêmement difficile de transposer un tel effet risible dans une autre langue. Au lieu de s’efforcer de son mieux de créer des signes d’accent mêlés au standard, il ferait mieux de faire confiance aux spectateurs-cibles qui puissent arriver à repérer les nuances entre ce qui devrait être naturel et ce qui serait “artificiel” à l’aide du dit et du montré qui complètent ce qui ne pourrait pas s’exprimer et se créer par l’écrit.

6.2.2 Les signes non-verbaux et la réexpression du sens

¹Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 94.

Outre les difficultés nées des spécificités culturelles et celles provenant du cas où la forme initiale est l'élément essentiel du sens qu'il faut faire passer, les contraintes dictées par la nature des médias audiovisuels (voir le chapitre V) s'ajoutent aux grands enjeux que tout sous-titreur devrait affronter dans la phase de la réexpression en sous-titrage cinématographique.

La condensation des sous-titres, corollaire de ces contraintes, risquerait d'empêcher que le sens compris soit intégralement transmis. De là la mise en cause du statut du sous-titrage en tant qu'opération traduisante. Or, comme on l'a vu chez Marianne Lederer (voir 6.1.1), l'ellipse est inhérente à tout discours, composé de l'explicite et de l'implicite. Le locuteur n'énonce jamais tout ce qu'il veut faire comprendre. Il évoque toujours un non-dit en plus de son dire. Plus le savoir partagé qu'il suppose chez le récepteur est grand, moins il est nécessaire d'être explicite. Il ne dit que le non-connu, le reste complété par le récepteur lui-même à l'aide de ce qu'il sait déjà. Pour traduire "Galleries Lafayette" en chinois par exemple, il suffirait d'explicitier le nom "Lafayette", "Galleries" restant implicite étant donné sa grande réputation en Chine.

Dans le film, la relation entre le "dit" et le "non-dit" s'épanouit. Comme Anne Ubersfeld¹ l'avait fait remarquer, les signes dans l'audiovisuel, tout comme au théâtre, peuvent être non seulement verbaux ou non-verbaux, mais aussi intentionnels ou non-intentionnels, sous-entendus ou explicites. L'image peut "explicitier" ce qui n'est pas dit par les mots. Le non-dit devient ainsi le "dit". Il en est de même pour les autres signes non-verbaux (la musique, les bruits, etc.), qui transmettent pourtant moins les idées que les suggérer à partir des impressions qu'ils communiquent. Ainsi le discours filmique (voir aussi 4.2.3) est-il un discours particulier composé lui aussi de l'explicite et l'implicite. À part l'explicite linguistique (signes verbaux), il y a aussi l'explicite non-verbaux. Voyons maintenant le schéma du discours filmique (schéma 2) par rapport à celui du discours "normal" (schéma 1) :

¹Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, cité par Zoë Pettit, 2008, "Le sous-titrage : le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal", pp. 101-111 dans J.-M. Lavaur et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 102.

Schéma 1 :

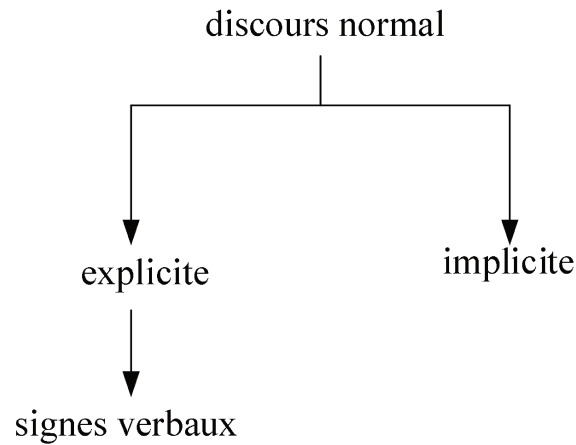
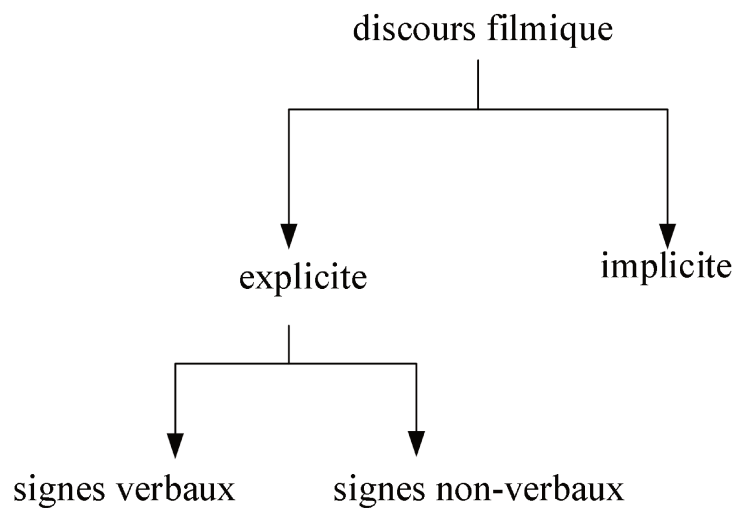


Schéma 2 :

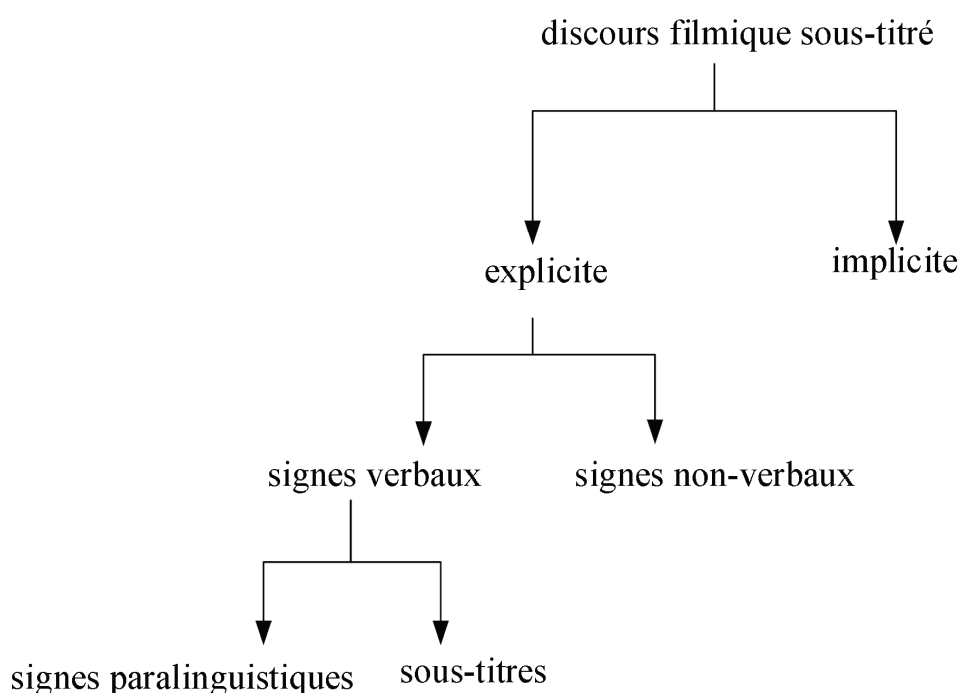


Comme nous l'avons déjà établi précédemment, le sous-titrage est “repetitio de signes qui composent le film original, sauf adiectio de nouveaux signes visuels verbaux”, si l'on se permet de prendre le modèle simplifié (voir 3.1.4). Ce faisant, tout film sous-titré est constitué de signes verbaux (visuels ou auditifs)¹, signes non-verbaux et nouveaux signes verbaux (écrits et visuels). Supposons que les spectateurs chinois ignorent ou comprennent à peine le français, ce qui est fort raisonnable, puisque la raison d'être du sous-titrage, c'est de faire comprendre ce qui ne peut pas être compris à cause des obstacles linguistiques. Dans ce cas-là, une

¹Concernant les signes verbaux qu'il faut restituer par le sous-titrage, voir 3.1.4 dans cette thèse.

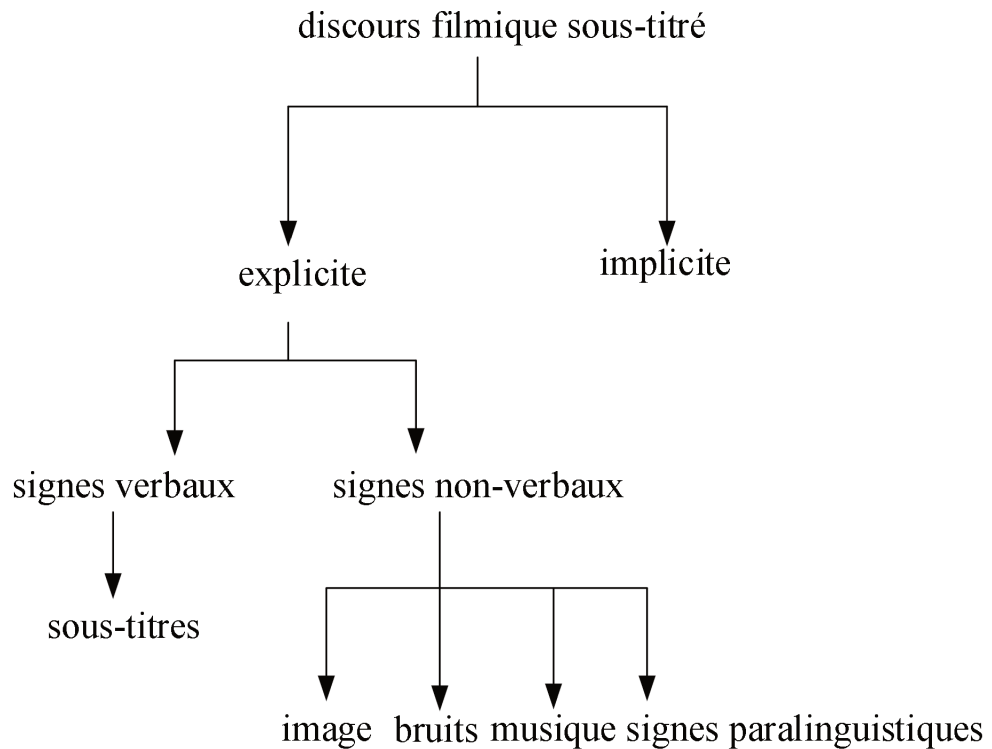
grande partie de signes verbaux à l'original est "amputée" dans la réexpression du sens. Il ne leur reste que les codes paralinguistiques (voix, intonation, timbre, etc.) si l'on se rejoint au modèle de Delabastita qui divise les signes verbaux en deux catégories : linguistiques et paralinguistiques (voir 3.1.4). Ainsi le discours filmique sous-titré pour le public chinois serait-il comme suit (schéma 3) :

Schéma 3



Pour illustrer plus clairement le partage de l'explicite entre les sous-titres et l'original, on se permettrait, en prenant le sens restreint du terme "verbal", de classer les signes paralinguistiques sous les signes non-verbaux qui contiennent l'image, les bruits, la musique. Voici le schéma (schéma 4) :

Schéma 4 :



À travers le schéma 4, on pourrait en déduire que le besoin de la condensation dans les sous-titres est dicté moins par les contraintes de temps et d'espace que par la nature propre au discours filmique. Les signes non-verbaux partageant l'explicite, font gonfler les connaissances pertinentes des spectateurs chinois et il est en conséquence moins nécessaire d'être explicite dans les sous-titres qui deviennent ainsi plus elliptiques. Un nouvel équilibre entre l'explicite et l'implicite s'établit au sein du sous-titre pour désigner les faits, les idées et les sentiments de l'original. Dans ce cas-là, il faudrait, pour que le sous-titreur adapte son explicite à ses propres récepteurs, bien examiner le rôle que jouent les signes non-verbaux dans la réexpression du sens original.

Évitant d'entrer dans le détail eu égard à l'extrême complexité des signes non-verbaux dans le film, on se borne ici à citer quelques exemples pour entrouvrir le débat sur l'importance de ces signes que tout sous-titreur devrait prendre en considération à l'étape de la réexpression.

En amont (voir 6.2.1), nous avons déjà discuté l'enjeu de reproduire par l'écrit le même effet comique créé par l'expression transposée que le personnage du film

énonce avec l'accent. Au lieu d'ajouter de l'explicite au sous-titre en s'efforçant de tout son possible de fabriquer des signes d'accent, le sous-titreur devrait en chercher dans les signes non-verbaux.

Dans *Supercondriaque* (de Dany Boon), Faubert, lâche et hypocondriaque, est pris par Anna pour Anton Miroslav, grand révolutionnaire du Jakistan, pays imaginaire de l'ex-U.R.S.S. Afin de pouvoir rester avec Anna dont il tombe amoureux, Faubert fait tout pour ressembler à Miroslav, y compris bien entendu en imitant sa façon de parler. Il fait donc semblant de parler très mal le français, avec un accent russe, beaucoup de fautes grammaticales et les vocables isolés rarement regroupés en phrases. L'effet risible provenant de ces expressions transposées trouve l'écho chez un Faubert ayant l'expression faciale exagérée, la bouche tirée en avant par l'imitation de l'accent et des gestes décalés. En plus, les spectateurs chinois, à l'aide du contexte cognitif, savent bien que Faubert imite Miroslav en se faisant passer pour lui. Même ceux qui ignorent la langue peuvent aisément remarquer les différences entre le français naturel et le français transposé dont l'écart est rendu encore plus visible par le fort contraste entre le français qu'Anna parle et celui manipulé par le faux Miroslav. En fait, depuis que Faubert est pris pour le grand révolutionnaire de Jakistan par Anna, ces différences sont sans cesse explicitées par les personnages : "je comprends un peu français, un peu" (Faubert à Anna), "peut-être c'est mieux moi d'abord apprendre le français" (Faubert à Anna), "Ah tu parles super bien le français" (Anna à Faubert), etc. L'écart entre l'expression naturelle et l'expression transposée saisi, l'effet comique créé par l'accent est ainsi conservé au passage du français au chinois, non par le biais du sous-titrage, mais par les signes non-verbaux qui enrichissent le savoir partagé des spectateurs chinois.

La voix, l'intonation, tout ce qui fait partie du langage corporel (gestes, regards, mouvements des sourcils, postures, etc.), les distances entre les personnes (la proxémique), etc. sont autant de signes non-verbaux qui influent sur la réexpression du sens en sous-titrage. Parfois, un simple geste suffit pour faire passer le sens. Lorsqu'un policier tend son insigne vers la caméra tout en énonçant à l'intention de ses auditeurs qu'il va questionner : "nous sommes policiers", le sens de l'énoncé est

explicité par ce geste attribué de façon conventionnelle à un policier qui cherche à s'identifier de sorte que toute tentative de le sous-titrer semble inutile et superflue.

Les signes non-verbaux jouent un rôle crucial pour la compréhension du sens ce qu'ils le font à l'étape de son réexpression. Le sous-titreur devrait savoir les rendre à son service pour créer des sous-titres concis, clairs et cohérents.

6.3 La recreation du sous-titreur

Jusqu'à maintenant, on ne traite qu'abondamment les multiples contraintes ou normes auxquelles le sous-titreur devrait se soumettre en phase de la réexpression du sens. Cela n'exclut toutefois guère la subjectivité que le sous-titreur y investit. Bien au contraire, la formulation la plus pertinente est fruit de la mise en œuvre concomitante de l'objectivité d'un côté, et la subjectivité de l'autre. Comme M. Lederer¹ l'avait bien dit, la créativité individuelle va de pair avec le respect des normes.

Cette créativité est fondée en premier lieu sur la liberté à l'égard de la forme originale. Cette dernière, comme une cangue, entrave la transmission du sens, le passage du vouloir-dire de l'auteur aux récepteurs étrangers. Restreint aux significations linguistiques d'origine, on atteindra vite les limites. Ce qui se rejoint à l'une des démonstrations faites par Jean Delisle² : libérée des contraintes de la langue d'origine, la traduction voit ses possibilités d'expression se multiplier.

Par contre, la liberté ne doit guère se faire sur les contenus idéiques des messages linguistiques originaux auxquels tout sous-titreur devrait être fidèle. Malgré le fait que le sens ne se recoupe pas intégralement avec les signifiés, il ne signifie pas non plus que l'on pourrait y associer quoi que ce soit. Le traducteur-sous-titreur se doit de le faire passer sans addition ni réduction, bien qu'il ne puisse jamais avoir coïncidence totale entre le vouloir-dire de l'auteur et le sens qui est retenu par le traducteur, étant

¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 63.

²D. Seleskovitch, 2014, "La traductologie entre l'exégèse et le linguistique", pp. 357-368 dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 367.

donné que le savoir que chacun possède ne se superpose jamais intégralement. D. Seleskovitch signale l'importance fondamentale de l'objectivité du sens pour l'opération traduisante :

Le sens d'une phrase, c'est ce qu'un auteur veut délibérément exprimer, ce n'est pas la raison pour laquelle il parle, les causes ou les conséquences de ce qu'il dit. Le sens ne se confond pas avec des mobiles ou des intentions. Le traducteur qui se ferait exégète, l'interprète qui se ferait herméneute transgresseraient les limites de ses fonctions¹.

et plus loin elle ne poursuit que pour souligner davantage cette objectivité :

[...] le sens qui s'attache naturellement et spontanément aux manifestations sensibles des paroles individuelles s'y attache de la même façon pour tous ceux à qui s'adressent ces paroles, (que) s'il est immatériel le sens est néanmoins objectif, (que) individuel et inédit il est néanmoins ontologique car interprété de la même façon par tous².

C'est sur cette base de l'objectivité du sens que le sous-titre fait ses choix face aux multiples possibilités d'expression pour une même idée. Alors que le sens qu'il faut objectivement transmettre ne constitue pas la seule servitude à laquelle le sous-titre est soumis, sinon sa tâche aurait été beaucoup moins compliquée. À cela, s'ajoutent plusieurs autres contraintes que nous avons analysées d'une manière plus ou moins systématique dans le chapitre précédent (voir le chapitre V), qui fonctionnent en tant qu'instruction sélective (plus de détails, voir 5.6.2), visant à orienter le sous-titre à limiter ses options possibles.

Ce faisant, il arrive néanmoins le plus souvent que ces contraintes, comme nous l'avons déjà fait remarquer, notamment à travers les schémas (voir 5.6.2), ne conduisent pas le sous-titre à prendre finalement la décision la plus pertinente pour réexprimer l'idée qu'il faut transmettre ou l'émotion qu'il faut faire ressentir. Cela s'explique par ce que nous avons signalé tout au début du sous-chapitre courant : la reformulation du sens est régie conjointement par les facteurs objectifs et subjectifs. En d'autres termes, les normes objectives ne suffisent pas au sous-titre de choisir la

¹D. Seleskovitch, 2014, "La traductologie entre l'exégèse et le linguistique", pp. 357-368 dans D. Seleskovitch et M. Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 364.

²*Idem*, p. 368.

solution jugée la plus pertinente, qui solliciterait également des normes qu'établit le sous-titreur lui-même. Toutes sortes de contraintes n'anéantissent pas pourtant la liberté d'agir dédiée au sous-titreur et lui laissent une marge de manœuvre qui n'est pas illimitée. Comme M. Lederer¹ l'avait fort juste relevé, l'espace de liberté du traducteur n'est pas infini mais, comme tout locuteur, il est loin d'être canalisé dans une voie unique pour communiquer les idées qu'il a faites siennes.

Cette position trouve d'ailleurs un écho chez Jiří Levý. D'après lui, les instructions qui orientent le traducteur à la découverte des équivalents jugés les plus cohérents sont tant objectives que subjectives, ces dernières étant selon lui les plus importantes (voir aussi 5.6).

Les instructions subjectives, incitant la recreation personnelle du traducteur-sous-titreur, concernent entre autres la structure de sa mémoire, ses standards esthétiques, notamment les habitudes langagières qui lui sont propres : prédilection pour certains mots, pour certaines tournures, même pour certaines syntaxes ; choix d'un style qui cadre avec le style de l'auteur sans en imiter servilement les formes.

Pour transposer en chinois l'énoncé de Valérie (*Un Plan parfait*) : “pardon mais moi ça fait 6 mois que je cherche” (l'exemple 2), deux ((1), (4)) des cinq sélections possibles qui ne sont toutefois pas exhaustives sont éliminées et les trois restantes passent tous le tamis des instructions objectives (voir 5.6.2) :

- (2) 可我都找六个月了
- (3) 可我都找半年了
- (5) 我都找六个月了好吧

Il est au sous-titreur d'en choisir une parmi ces trois options qui, relevant du style oral, arrivent tous à obtenir l'équivalence de sens avec l'original. S'il avait l'habitude d'ajouter à la fin de sa phrase l'élément explétif “好吧” (ok), il serait fort probable que le numéro (5) constitue son dernier choix ; s'il se servait plus fréquemment dans la vie quotidienne de l'expression “半年” (demi-an) que de “六个

¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 63.

月” (six mois), il tendrait à choisir (3) en guise de l'équivalent le plus pertinent.

Les habitudes langagières varient selon l'âge, l'expérience, l'éducation, l'environnement où l'on vit, l'origine, etc. Par l'analyse des sous-titres, on pourrait même en déduire l'origine du sous-titreur ou la province où il habite. Sur le vaste territoire chinois, on parle dans les 34 collectivités provinciales une grande variété de dialectes se différenciant l'un de l'autre. Bien que le putonghua (mandarin) soit la langue nationale, il est parfois difficile de tracer d'une manière distinctive la ligne de démarcation entre celle-ci et les dialectes en raison de leur coexistence permanente qui rend presque inévitables les interférences entre eux. Certaines expressions dialectales contribuent à enrichir la langue nationale. Ce faisant, il arrive souvent que les sous-titres trahissent le style propre au traducteur, même si l'on tend à les normaliser. Par exemple, pour sous-titrer “vite vite”, on le rend en général par “快点”, tandis que certains le traduiraient par “快点儿” en y ajoutant le suffixe -r (marque souvent attribuée au pékinois) ou par “麻溜的” en y introduisant une couleur locale plus marquée (la Chine du Nord-Est).

Pour sous-titrer “pardon mais moi ça fait 6 mois que je cherche”, énoncé de Valérie tout au début du film, que nous avons analysé, il se peut que le traducteur, d'origine de la province du Shandong, choisisse une structure inversée telle que “都找半年了我” en mettant le sujet “我” (je) à la fin de la phrase.

La liberté vis-à-vis de la langue d'origine donne la possibilité au sous-titreur de faire appel à sa subjectivité en vue de prendre la décision finale qui, marquée de temps en temps du style propre à chaque sous-titreur, ne coïncide pas toujours avec celle que prend l'autre. Cette non-univocité des solutions adoptées en définitive, qui s'explique notamment par l'investissement des instructions sélectives subjectives, conduirait certains à classer l'opération traduisante parmi les arts, puisque l'art est essentiellement un libre choix. Or, force est de constater que, malgré le fait qu'une même idée pourrait s'exprimer de différentes façons, et quelles que soient les habitudes langagières propres à chaque sous-titreur, la créativité personnelle a toujours ses limites, irréversiblement déterminées par les servitudes auxquelles tout sous-titreur se doit de se soumettre. Quelles que soient les différences structurales

entre les formulations finales, adoptées chacune selon les jugements que fait chaque sous-titreur, elles sont équivalentes au niveau du sens, et soumises aux contraintes, dictées conjointement par les langues, la nature des médias audiovisuels et la socioculture d'accueil. Sans égard pour ces limites, on risquerait d'aller au-delà des fonctions du sous-titreur qui consistent prioritairement à faire comprendre ce qui est dit dans les films étrangers à ceux qui ne peuvent pas y accéder à cause des obstacles linguistiques.

6.4 L'analyse justificative

Après un processus complexe de sélections, régies par les instructions sélectives tant objectives que subjectives, le sous-titreur retient enfin un choix qu'il juge le plus pertinent. Mais comment affirmer que c'est le plus pertinent parmi tant d'autres? Est-ce qu'il a réussi à créer l'équivalence avec l'original au lieu de transgresser les limites de l'interprétation? Les sous-titres qu'il fait inscrire sur l'écran seront-ils bien compris par les spectateurs chinois qui ignorent le français ? Arrivent-ils à s'harmoniser parfaitement avec les signes non-verbaux de l'original pour permettre au public chinois d'accéder aux films français au lieu de faire figure des éléments perturbateurs? Est-ce que le film sous-titré est capable de produire le même effet sur les récepteurs chinois que l'original le fait sur les spectateurs français? Ces interrogations conduisent le sous-titreur à vérifier si la solution provisoirement retenue s'avère la plus pertinente.

Jean Delisle réunit l'ensemble de ces préoccupations sous le terme d'analyse justificative, troisième et dernière étape du processus cognitif de la traduction, dont l'objectif est de vérifier l'exactitude de la solution (provisoire) retenue¹, afin de pouvoir s'assurer que cette dernière arrive à réaliser l'équivalence du sens avec l'énoncé original. D'après lui, cette étape met en évidence deux points : premièrement, la justification est toujours fonction de l'interprétation antérieure à la réexpression et,

¹Jean Delisle, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, cité par M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 45.

deuxièmement, elle suit elle-même le modèle interprétatif. J. Delisle la qualifie d'une seconde interprétation :

La première [...] vise à dégager les idées du message ; la seconde s'intercale entre la réexpression et le choix d'une solution finale et a pour but de vérifier si les signifiants provisoirement retenus rendent bien compte de ces idées [...]¹.

Pour procéder à cette étape de justification, on propose deux approches : l'une consiste à vérifier le choix provisoirement retenu par le sous-titreur lui-même (équivalence) ; l'autre fait appel à la coopération des spectateurs chinois qui ne connaissent pas (ou peu) le français (réception).

6.4.1 Justification par équivalences

La solution que le sous-titreur a provisoirement retenue est la résultante des recherches de l'équivalent du sens compris à l'original. À la poursuite de cet objectif, le sous-titreur, libéré de la forme initiale, réexprime, tantôt spontanément, tantôt plus consciemment, le même tout affectivo-cognitif en conformité avec le génie de la langue d'arrivée. Par contre, ce n'est pas évident de vérifier l'équivalence entre cette solution et l'original, car les matériels linguistiques (mots, structures, etc.) ne correspondent que rarement.

Nombreux sont ceux qui apposent une variété de qualificatifs au terme "équivalence" : équivalence de contenu, équivalence de forme, équivalence fonctionnelle, équivalence textuelle, équivalence communicative, équivalence pragmatique, équivalence d'effet, etc. Pour mettre un peu de clarté dans les critères d'équivalence, Werner Koller les englobe sous cinq catégories² :

1) équivalence dénotative : une traduction doit transmettre l'information donnée par l'original sur la réalité extra-linguistique ;

2) équivalence de connotation : elle doit respecter le style (registre de langue,

¹Jean Delisle, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, cité par M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 45.

²Werner Koller, *Introduction à la science de la traduction*, cité par M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, pp. 64-65.

sociolecte, extension géographique des expressions, etc.) ;

3) équivalence de norme : elle doit être conforme au genre du texte traduit (on n'écrit pas des recettes de cuisine comme un traité de droit) ;

4) équivalence pragmatique : elle doit être adaptée aux connaissances du lecteur pour être comprise ;

5) équivalence d'effet : la forme de la traduction doit produire le même effet esthétique que l'original.

Les cinq critères de W. Koller, en concrétisant la notion d'“équivalence”, permettraient au sous-titreur de vérifier sa traduction. Pour les tester, prenons un extrait du film sous-titré *Un Plan parfait*, déjà cité en amont :

Dialogues originaux en français

Sous-titres chinois

Alors en gros	话说
il y a quelques années je faisais le trottoir	前些年我是个站街卖淫的
Et puis j'en ai eu marre un moment	后来我站烦了
Du coup je me suis lancée dans le Net	我就去网上拉活
Vous connaissez le principe	形式嘛您懂的
L'internaute paie il me donne des ordres genres	客户付完钱后就提出各种要求
Imite la chèvre traite-moi de fiotte mets ça dans ton cul	装呻吟啦 求虐待啦 把这玩意塞那儿去
Enfin la routine quoi	那套 你们都懂的
Et puis un jour Jean-Yves se connecte	然后有一天让义夫上了线
Un rayon de soleil	骄阳似火
Mais le problème c'est que	可他有个问题
Comme il est éjaculateur précoce	大概你们不知道他有早泄的毛病
Il revenait 4 \ 5 fois par jour	所以每天要来上四五趟
Et bon on s'est liés d'amitié	我们的感情逐渐加深
Et puis	然后
Au bout de quatre ans on a décidé de se rencontrer pour de vrai	

1) Toutes les idées qu'exprime Isabelle dans ce long monologue sont toutes transmises.

2) Le style est respecté ; on sent le ton familier, voire vulgaire.

3) Les sous-titres, quoi qu'ils soient écrits, relèvent du style oral, conforme aux dialogues filmiques.

4) L'adaptation aux spectateurs chinois est réussie : compte tenu du savoir partagé que le sous-titreur suppose chez les récepteurs visés, celui-ci a choisi d'explicitier l'expression "faire le trottoir" de peur qu'une traduction littérale ne risque de ne pas être immédiatement intelligible (voir 6.1.1) ; étant donné qu'une traduction mot à mot du terme "cul" risque de choquer le public chinois, le sous-titreur l'a remplacé par un équivalent plus neutre : "那儿" (là) (voir 5.5.2).

5) L'effet esthétique est respecté et on retrouve la légèreté et la désinvolture dans les sous-titres chinois.

Selon les critères de W. Koller que ces sous-titres respectent tous les cinq, le sous-titreur a bien fait son travail. Or, il est à signaler que ces critères sont moins des procédés de traduction que des moyens de vérification. Ils interviennent plutôt après le choix de la formulation jugée provisoirement la plus pertinente, à savoir dans la phase de l'analyse justificative. Tout au long de l'opération traduisante, c'est toujours le sens compris qui dirige le sous-titreur dans les options. Par ailleurs, cela est également souligné par M. Lederer:

[...] utiles pour étayer une critique, ces critères ne sont pas pour autant des méthodes de traduction et ne sont d'ailleurs pas proposés comme tels. Pas plus que les sept procédés de la traduction observés par J.-P. Vinay et P. Darbelnet, ces critères ne permettront à quiconque d'apprendre à traduire, mais ils permettront à chacun de vérifier s'il n'a pas, sur un point ou sur un autre, manqué à la nécessaire équivalence. Comme tout jugement de valeur, le jugement porté sur l'équivalence d'une traduction sera néanmoins toujours en grande partie subjectif¹.

¹M. Lederer, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994, p. 65.

6.4.2 Justification par le spectateur-cible

L'objectif du sous-titrage consiste en priorité à faire comprendre. Des études empiriques sur la réaction du spectateur-cible à l'égard des sous-titres provisoirement retenus aideront dans une large mesure le sous-titreur à les évaluer d'une manière plus objective et à les ajuster en cas d'incompréhension.

Dans le compte rendu d'un séminaire qui eut lieu en Inde, Laurence Bastit a également évoqué, en ce qui concerne la démarche suivie pour une traduction donnée, l'intervention nécessaire des auditeurs auxquels vise la traduction dans la phase de l'analyse justificative :

[...] Enfin une lecture à un auditeur ayant pour langue maternelle la langue d'arrivée et ne connaissant pas du tout l'original, donne l'occasion de tester le 'naturel' et 'la clarté' de la traduction¹.

Bien que la compréhension des sous-titres ne se fasse qu'à travers leur intégration totale avec les éléments composant tout le film original, leur lecture à un ou plusieurs spectateurs potentiels ayant pour langue maternelle le chinois et ne connaissant ni le film ni le français, permettrait au sous-titreur de repérer en premier lieu ce qui n'est pas naturel. Cette méthode, simple semble-t-elle, s'avère toutefois essentielle en la matière, car il n'est pas toujours sûr que le sous-titreur puisse échapper aux interférences des langues, quoi qu'il y résiste farouchement et avec une attention soutenue.

Les conditions remplies, il vaudrait mieux laisser visionner le film sous-titré avant sa projection dans les salles. L'idéal serait de mener des études empiriques plus systématiques sur ce plan. Par exemple, on pourrait diviser les spectateurs chinois dont aucun ne voit le film auparavant, ne parle le français, en plusieurs groupes selon l'âge, l'origine, le niveau d'éducation, le degré de familiarité à la lecture des sous-titres, les intérêts et les goûts en terme de cinéma, etc. Après le visionnage par

¹L. Bastit, "Approche et problématique de la traduction littéraire : un exemple-la traduction de *A Strench of Kerosene* d'Amrita Pritam", cité par M. Lederer, *op. cit.*, p. 44.

chaque groupe, on pourrait distribuer des questionnaires ou faire des interviews pour vérifier si le film sous-titré a été bien compris, ou si l'équivalent provisoirement retenu considéré comme le plus pertinent respecte toutes les contraintes que nous avons analysées, ou dans quelle mesure le profil du public influe sur la décision finale que le sous-titreur a pris après des recherches laborieuses.

L'analyse sur les réactions des spectateurs auxquels visent les films sous-titrés constitue l'un des meilleurs moyens à tester les choix retenus par le sous-titreur dans le but de produire des sous-titres qui puissent s'adapter le plus que possible aux attentes du public en question. Cela correspond également à l'une des conclusions qu'en tire A. Serban par l'analyse sur le transfert linguistique et culturel du sous-titrage :

Seules les études systématiques de la réception pourraient répondre aux questions angoissées que se posent souvent les traducteurs, et leur donner un feedback précieux qui leur permettrait d'améliorer la qualité de leur travail et de mieux répondre aux besoins et attentes du public. Les études comparatives de la réception de plusieurs traductions différentes d'un même extrait audiovisuel pourraient renseigner les sous-titreur sur les réactions du public face à différentes stratégies et techniques de traduction audiovisuelle, les aidant ainsi dans la prise de décisions¹.

Actuellement, de nouvelles techniques, notamment celle des mouvements oculaires, permettraient de procéder à la justification d'une manière scientifique et plus objective. Des données que l'on pourrait obtenir grâce à cette technique, sur par exemple le nombre et la durée des fixations oculaires à tel ou tel endroit, servent de nouvelles instructions sélectives, objectives bien entendu, qui conduisent le sous-titreur à se justifier de ses choix ou à les réévaluer. Ce domaine, qui ouvre de nouvelles perspectives de recherches sur la traduction audiovisuelle, plus spécifiquement sur le sous-titrage, sollicite davantage d'études, malgré toutes sortes de défis qu'il faudrait relever.

Conclusion

¹Adriana Serban, 2008, "Les aspects linguistiques du sous-titrage", pp. 85-99 dans J.-M. Lavour et A. Serban, 2008, *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, p. 98.

La traduction par correspondances est condamnée par le fait qu'il n'existe guère deux langues-cultures qui se recourent totalement. S'il y a des correspondances entre l'original et la version sous-titrée, elles ne peuvent être que ponctuelles : d'un côté, des termes monoréférentiels déterminent *a priori* ce à quoi correspond le traduit ; de l'autre côté, la reformulation du sens produit sans intention des correspondances *a posteriori*. La recherche systématique des correspondances n'aboutit qu'à l'impasse. Par contre, la recherche systématique des équivalences constitue la méthode fondamentale que tout sous-titreur doit suivre pour réaliser l'objectif de cette opération qui consiste à permettre aux spectateurs chinois ignorant le français d'accéder aux films tournés dans cette langue. Faire comprendre le sens original, voilà la *finalité* de l'activité du sous-titrage. C'est cette finalité qui amène le sous-titreur à dépouiller l'enveloppe linguistique pour en sortir le sens, à s'exprimer en fonction de ce qu'il comprend et de ce qu'il ressent au fil de la lecture du film.

Or, la recherche de la formulation jugée la plus pertinente s'avère un processus beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Basée sur le postulat que les mêmes idées peuvent s'exprimer dans toutes les langues, la réexpression rencontre les plus grands défis provenant des spécificités culturelles, difficultés de traduction le plus souvent mentionnées. Deux catégories de solutions s'imposent : le dépaysement d'un côté et la naturalisation de l'autre. Entre ces deux extrémités se défile un continuum de choix qui animent le débat.

Il est à signaler que l'option pour tel ou tel procédé dépend étroitement du genre de la traduction au sens caryien du terme. Dans le cas du sous-titrage, la fugacité du message exige que le sous-titre exprimé dans la langue-cible soit immédiatement compris par le spectateur de cette langue. Si celui-ci est sans cesse arrêté par l'étrangeté des expressions accumulant des emprunts, des calques, si sans arrêt, il doit combler les lacunes par lui-même dans la mesure du possible, en s'appuyant sur ce qui est offert au déroulement de la lecture filmique et sur ses propres compléments cognitifs, son attention finira peu à peu par se détourner et les sous-titres ne lui apporteront plus grand-chose.

Il ne faudrait pas pour autant tomber dans l'autre extrémité en procédant d'une façon systématique à l'adaptation des réalités spécifiques à une culture donnée. Cela risquerait d'amener le sous-titreur à transgresser les limites de son travail en procédant à des créations individuelles indépendantes des normes.

Afin de sortir de ce dilemme, il est important que le sous-titreur, gardant en tête le sens compris qu'il faut faire passer et conscient des contraintes imposées, trouve l'équilibre entre l'implicite et l'explicite linguistique. Pour ce faire, il lui faudrait d'une part, faire confiance, d'après ses observations et ses connaissances, aux spectateurs visés qui possèdent un socle commun de savoir partagé et qui sont capables de compléter au fil du visionnage, certaines des "lacunes" dues aux faits culturels étrangers ; de l'autre part, recourir aux signes non-verbaux qui, explicitant une grande partie des informations, jouent un rôle non négligeable dans la réexpression du sens.

Il arrive que la découverte d'une équivalence se produise plus ou moins spontanément, et on trouve d'emblée dans la langue d'arrivée les moyens totalement aptes à réexprimer l'idée retenue. Mais le plus souvent, le cheminement de la reformulation du sens s'avère beaucoup plus laborieux. Pour rendre le même tout affectivo-cognitif dans la langue-cible, le sous-titreur doit, avant de s'arrêter sur la solution qu'il juge la plus pertinente, prendre une série de décisions, régies conjointement par les instructions sélectives objectives et subjectives. De plus, cette solution provisoirement retenue risquerait d'être mise en cause à l'étape de l'analyse justificative. Par contre, des études empiriques sur la réception apporteraient un feedback précieux permettant au sous-titreur d'améliorer la qualité de son travail et de mieux satisfaire les besoins du public visé.

Force est de reconnaître que les solutions parfaites n'existent pas. En d'autres termes, tous les choix que retient finalement le sous-titreur ne peuvent pas répondre à toutes les instructions sélectives. Faute de mieux, on choisirait le moindre mal. Ce faisant, on se rejoint à ce que propose Jiří Levý :

La théorie de la traduction qui tend être normative, incite le traducteur à la recherche de la solution optimale ; néanmoins, l'actuelle opération traduisante

est pragmatique ; parmi les options possibles, le traducteur en choisit une qui, nécessitant le minimum d'efforts, produit le maximum d'effets. Autrement dit, il suit intuitivement la démarche intitulée 'stratégie MINIMAX'¹. [ma traduction]

Quelle que soit la sélection, le sens qu'il faut transmettre constitue toujours la première préoccupation de tout sous-titreur qui ne doit jamais rendre brumeux ce qui était clair, ni ridicule ce qui était digne.

¹Jiří Levý, "Translation as a decision process", pp.72-96 dans *Scientia Traductionis* n°11, 2012, p. 90. Voici le texte original : "Translation theory tends to be normative, to instruct translators on the OPTIMAL solution ; actual translation work, however, is pragmatic ; the translator resolves for that one of the possibles solutions which promises a maximum of effect with a minimum of effort. That is to say, he intuitively resolves for the so-called MINIMAX STRATEGY."

Conclusion générale

La Chine et la France ne partagent pas l'ensemble des mêmes valeurs. La distribution des films français dans les salles chinoises, corollaire des échanges entre les deux pays dont les relations ont connu des hauts et des bas, se heurte à de nombreux obstacles dont l'un des plus grands, celui des langues, se résout par le sous-titrage qui, constituant les deux modes les plus répandus de la traduction audiovisuelle avec le doublage, devient de plus en plus un choix quotidien en Chine.

Transfert d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, l'opération du sous-titrage, découlant directement du besoin de la communication, est d'emblée soumise aux contraintes linguistiques et socioculturelles du pays d'accueil. Cela le conduit à rejoindre la traduction traditionnelle, jusque-là objet d'étude central des traductologues, qui tendent à marginaliser la traduction audiovisuelle en général, et le sous-titrage en particulier.

En effet, à la lumière de la théorie interprétative, nous avons pu mettre en évidence le fait que comme toute opération traduisante, le sous-titrage obéit aux mêmes étapes, à savoir la compréhension du sens original, sa déverbalisation et sa réexpression dans la langue-cible. Il fait appel au savoir et à diverses compétences du sous-titreur, à sa capacité d'interprétation et de conceptualisation, ainsi qu'à ses prises de décision face à de multiples possibilités d'un même original. En ceci nous rejoignons P.-F. Caillé :

Il n'existe aucune frontière entre les différents domaines de la traduction. À des degrés divers, celle-ci procède de l'inspiration. Traduire c'est interpréter, comme un acteur interprète son auteur, comme un pianiste interprète un compositeur, par l'intérieur d'abord, par tout son être ensuite¹.

La pratique du sous-titrage, par sa nature même, tend à brouiller les frontières habituelles d'un côté entre traduction et interprétation, de l'autre côté entre code écrit et code oral. Le sous-titreur, à l'instar du scripteur, travaille au rythme de sa réflexion,

¹Pierre-François Caillé, "Traduction et cinéma", cité par Charles Soh Tatcha, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1997, p. 523.

mais tout en s'adressant, comme l'interprète, à un public qui subit la fugacité des messages. Qualifiée par Yves Gambier d'interprétation simultanée écrite¹, l'opération du sous-titrage se déploie sur les plans tant de l'écrit que de l'oral. Dans cette optique, il est pour ainsi dire la traduction la plus complète qui soit, la traduction par excellence. Ce que dit E. Cary sur le doublage, pourrait parfaitement s'appliquer au sous-titrage :

Si l'on tient à hiérarchiser les genres de traduction, ne serait-ce pas le doublage qui mériterait d'occuper le sommet de la pyramide, l'extrême pointe vers laquelle convergent et tendent tous les genres sans jamais y atteindre? Tous les autres genres ne connaissent qu'une facette du langage : le doublage accepte d'être fidèle à toutes².

Malgré tout, force est de rappeler qu'il s'agit d'une traduction contrainte, notamment dans la mesure où le sous-titrage doit obéir aux contraintes dictées par la nature des médias audiovisuels, du cinéma dans notre cas. Ces dernières, qui conduisent bon nombre de chercheurs-traductologues à reléguer le sous-titrage dans le cadre de l'adaptation (globale), posent parfois les enjeux les plus frustrants qui compliquent largement le processus de sélection que tout traducteur devrait effectuer, étant donné que la découverte de la formulation la plus pertinente ne se fait pas, la plupart des cas, une fois pour toutes.

Eu égard à ces contraintes, le sous-titre devrait, par rapport au traducteur tout court, relever plus de défis qui l'embêtent dans son opération. Il n'a pas toujours à l'instar de son confrère du livre ou du journal, la liberté, par exemple, de couper les phrases dont le découpage se fait, d'une façon générale, préalablement par le repéreur, de les arrondir, de préciser le sens par des mots explicatifs subrepticement insérés, ou bien d'apporter des éclaircissements sur des points ambigus ou des spécificités culturelles par des notes mises en haut de l'image.

De ce point de vue, on pourrait dire avec P.-F. Caillé que la traduction des films

¹Yves Gambier, 1996, "La traduction audiovisuelle : un genre nouveau?", pp. 7-12 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 10.

²Edmond Cary, "La traduction totale", cité par Charles Soh Tatcha, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1997, p. 523.

en général, et leur sous-titrage en particulier, s'avèrent beaucoup moins "reposante"¹ que celle du livre. À cet égard, on disait même que le sous-titrage est un art ingrat, car le propre de l'auteur de sous-titres est avant tout de ne pouvoir donner libre cours à son talent d'écrivain².

Or, selon un proverbe allemand, c'est dans la restriction des moyens que se révèle le maître³. Les contraintes constituent autant de normes que de créativité. Le sous-titreur se doit, lorsqu'il est en activité, de mobiliser tous ses mécanismes mentaux, conscients et subconscients, et de faire appel à toutes les ressources. Il n'a pas affaire à des dialogues isolés, mais à ceux inscrits dans leur contexte audio-visuel, à un texte multimodal, constitué de signes verbaux et non-verbaux, transmis matériellement par deux canaux : visuel et acoustique. Chacun de ces éléments dont l'ensemble forme le langage cinématographique peut avoir, à cause de leur interaction, parfois très intense, des incidences sur la compréhension et la réexpression du sens qu'il faut transmettre à l'attention des spectateurs chinois ignorant la langue française. D'ailleurs, nous avons souligné le rôle particulièrement important que l'image joue au cours du sous-titrage, car le cinéma est, au fond et par essence, art de l'image. Partant d'une approche interdisciplinaire, le sous-titreur devrait avoir conscience de s'enrichir des connaissances cinématographiques, de manière à mieux saisir tout ce qui fait un film (image, dialogues, musique, bruits) et les relations entre eux (par ex. primauté de l'image, voco-centrisme, non-coïncidence entre son et image, etc.). C'est l'une des conditions préalables pour produire des sous-titres de bonne qualité.

Nous sommes convaincus qu'en dépit des contraintes, le sous-titreur a plus de moyens à sa disposition que l'on ne l'imagine parfois, pour tout d'abord comprendre le sens par lui-même, et puis et finalement le faire comprendre par le spectateur.

Alors que le traducteur littéraire ne transmet pas seulement des textes contemporains et qu'il doit par voie de conséquence saisir le sens au-delà des siècles,

¹Pierre-François Caillé, "Aspect de la traduction : le doublage de films", cité par Charles Soh Tatcha, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1997, p. 522.

²Lucien Marleau, 1982, "Les sous-titres...un mal nécessaire", pp. 271-285 dans *Meta : journal des traducteurs*, 1982, 27 (3), p. 284.

³*Idem.*

des mutations de culture et des successions de civilisations¹, ce qui n'est toujours pas possible, le sous-titre bénéficie du fait que les dialogues filmiques, qui font l'objet matériel du sous-titrage, n'ont lieu qu'ici maintenant, car le cinéma ne nous donne jamais que du présent². Comme J. Mitry le précise : “[...] au cinéma toute action est une action *en train de se faire*. Tout y est *actuel*, solidement imbriqué dans l'espace et dans le temps.”³ Témoin de ce qui est en train de se passer à l'écran, le sous-titre a, si le film qu'il sous-titre est bon et bien joué, toutes les ressources à sa disposition pour connaître parfaitement la situation où est échangé le dialogue de film. Dans ce cas-là, il lui sera plus facile de s'identifier au locuteur, d'effectuer l'association projective, pour mieux saisir le sens qu'il réexprime dans la langue chinoise par une formulation pertinente. À cet égard, P.-F. Caillé parle de l'avantage de la traduction cinématographique sur la traduction littéraire :

La supériorité que peut avoir un traducteur de cinéma sur un traducteur de roman, c'est qu'il vit sa traduction, qu'il la joue. Lorsque vous serez aux prises avec un dialogue, jouez-le, récitez-le-vous à haute voix de façon à éviter les tournures artificielles. Pensez que sous l'habit des mots, il y a un être de chair, un comédien au sens large du terme qui les mime et les ressent avec son corps et ses réflexes. [...] Il est aux prises avec une sorte de réalité vivante⁴.

Ainsi, malgré toutes les contraintes que nous avons mis en évidence, il est toujours possible de produire des sous-titres de très bonne qualité (traduction), dans la mesure où le sous-titre prête une attention soutenue à chacun des éléments composant un film ainsi qu'à leur interaction, accorde de grands soins à toutes les étapes de l'opération (compréhension, déverbalisation, réexpression, analyse justificative), et travaille dans de bonnes conditions (rémunération, temps, etc.). Au lieu d'un simple pis-aller qui porte préjudice à l'intégralité de l'image filmique, le bon sous-titre contribue parfois à rehausser l'original (par ex. en créant un effet comique plus fort par l'adaptation au public visé).

¹Marianne Lederer, 2014, “Transcoder ou réexprimer?”, pp. 9-38 dans Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, 2014, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, p. 25.

²Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 83.

³*Idem*, p. 82. C'est l'auteur qui souligne.

⁴Pierre-François Caillé, “Aspect de la traduction : le doublage de films”, cité par Charles Soh Tatcha, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, 1997, pp. 522-523.

Autant que le doublage, le sous-titrage a, bien entendu, ses inconvénients qui animent les débats contre lui, tels que les énumère Lucien Marleau :

[...] sous-titres parfois à moitié lus parce qu'ils sont projetés trop rapidement sur l'écran ; sous-titres parfois illisibles vu le même degré d'intensité lumineuse du sous-titre et de l'arrière-plan ; sous-titres qui partagent mon attention avec l'image puisqu'il faut bien en même temps suivre l'action...¹

Les progrès techniques participent largement à gommer ces défauts, surtout en ce qui concerne la lisibilité du sous-titre, qui s'est considérablement améliorée grâce aux perfectionnements des procédés d'incrustation (voir 3.1.3). L'amélioration des conditions du repérage (par ex. fixation des paramètres : vitesse moyenne de la lecture d'un adulte) contribue à produire des sous-titres confortables à lire. Le bon sous-titre, qui suit de près la règle de discrétion, ne se remarque pas, et le spectateur aura l'impression de voir le film sans le lire.

Ne pouvant pas se débarrasser d'une façon définitive de ses inconvénients, le sous-titrage est pourtant, d'après l'expression de L. Marleau (1982), "un mal nécessaire", surtout dans un pays où la communication interlinguistique dans le secteur audiovisuel se fait de plus en plus par le moyen de ce procédé. À mesure que les développements incessants de la technologie, notamment ceux du numérique, font varier les circuits de la diffusion des produits audiovisuels (DVD/télévision numérique avec menus, VOD, etc.), le sous-titrage joue un rôle croissant pour la circulation des messages audiovisuels dans le monde en général et des films français en Chine en particulier.

Le manque de recherches systématiques sur cette opération est d'autant plus criant que les médias audiovisuels, par essence et de par leur omniprésence aujourd'hui dans la vie quotidienne, visent un vaste public, beaucoup plus large que les œuvres littéraires dont l'accessibilité exige un niveau d'éducation relativement élevé. Dans cette société de l'information où partout sont les ondes et les images, lit-on encore autant qu'avant ? Aujourd'hui, n'y a-t-il pas plus de spectateurs de films

¹Lucien Marleau, 1982, "Les sous-titres...un mal nécessaire", pp. 271-285 dans *Meta : journal des traducteurs*, 1982, 27 (3), p. 271.

sous-titrés que de lecteurs de romans traduits ?

En effet, l'essentiel de cette étude ne prétend pas proposer telle ou telle stratégie pour les professionnels, ou les amateurs (les fansubs) du sous-titrage. La plupart des procédés que nous avons mentionnés sont tous consciemment ou inconsciemment appliqués par eux. Il faudrait toutefois que le sous-titrage cesse d'être considéré comme une activité exclusivement pratique et empirique. Il faudrait des recherches systématiques et approfondir les bases théoriques qui lui permettraient d'avoir une place dans la communauté scientifique.

Il s'agit d'un domaine transdisciplinaire dont l'étude théorique se fonde non seulement sur la traductologie, mais aussi sur la linguistique, l'esthétique, la psychologie, la cognition, les approches interculturelles, la sémiologie du cinéma et la technique du film. Des études de la réception effectuées à l'aide des questionnaires, des interviews, surtout de la machine de mouvements des yeux contribueraient également à hisser au niveau théorique l'activité du sous-titrage largement confinée jusqu'ici à un stade empirique .

Force est d'admettre que l'étude du sous-titrage pose de nombreux défis et difficultés aux chercheurs. L'un des plus grands réside dans le fait que l'accessibilité des scénarios du film demeure très réduite. Ceux publiés par certaines sociétés sont souvent des versions de pré-production dont les dialogues coïncident rarement avec ceux prononcés à l'écran. L'idéal serait d'acquérir la version de post-production où les dialogues sont transcrits tels qu'ils sont entendus sur l'écran. Le problème est que ces documents ne se vendent pas et que les producteurs ou distributeurs n'auraient pas toujours envie d'offrir leurs copies, si le chercheur arrivait à les aborder. Dans ce cas-là, le chercheur ne peut faire, le plus souvent, que transcrire lui-même les dialogues originaux tout en s'occupant de voir le film, ce qui s'avère un travail long et fastidieux. De surcroît, les dialogues ne sont pas toujours audibles.

Supposons que nous avons à notre disposition une liste complète et détaillée de dialogues, il nous faudrait encore une copie de sous-titres. Étant donné que ces derniers ne sont jamais commercialisés, leur transcription devient nécessaire, à moins que nous n'ayons le moyen de les détacher de l'original, ou bien nous ne connaissons

celui qui ait réalisé la traduction, ce qui n'est pourtant pas toujours évident.

Ces difficultés dans l'acquisition du corpus empêchent beaucoup de chercheurs de mener à bien des études approfondies dans ce domaine. Les recherches sont d'autant plus difficiles à effectuer que l'on tend à rendre le moins visible possible le problème des langues qui est toutefois posé en premier lieu dès qu'il s'agit de l'exploitation internationale des films. Yves Gambier déplore lui aussi de l'absence des langues dans les débats:

Dans la multiplication des débats sur le futur de l'audiovisuel, sur la diversification des programmes (généralistes, thématiques, interactifs, de proximité, etc.), on doit noter cependant une absence : celle *des langues*. L'explosion des industries de programmes, des multimédias, apparaît curieusement "aphone". Quand on tient compte des langues, c'est souvent sous un angle limité, plutôt négatif, comme un obstacle à la communication¹ !

Lorsqu'un film français sort dans les salles de cinéma chinoises, les discussions concernent le plus souvent son intrigue (critiques), la réaction du public, et ses recettes rapportées (industrie), mais rarement sa traduction. Si malgré tout, on mentionne la plupart du temps la liste des comédiens et la société qui a réalisé le doublage au générique de fin, ce n'est pas toujours le cas pour les films en version sous-titrée où l'on ignore l'origine des sous-titres, comme si ces derniers étaient trop humbles pour être signalés. En raison du mépris pour le sous-titrage, peu de documents fiables en la matière nous ont été laissés consulter, ce qui rend parfois notre rédaction (par ex. les chapitres I & II) particulièrement pénible.

Avec cette étude qui n'est qu'une introduction à d'autres travaux de recherche sur le sous-titrage, nous souhaitons d'un côté, susciter plus d'attention de la part d'autres chercheurs, et de la communauté scientifique en général, qui puisse reconduire au centre des débats cet immense champ transdisciplinaire souffert de la marginalisation, et de l'autre côté, faire appel à la coopération de toutes les branches à la croisée desquelles se situe cette discipline.

¹Yves Gambier, 1996, "La traduction audiovisuelle : un genre nouveau?", pp. 7-12 dans Yves Gambier, 1996, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

Bibliographie

Ouvrages et articles en français

- BALLARD, Michel, *Histoire de la traduction*, Bruxelles, de Boeck, 2013.
- BARRA, L., “The mediation is the message : Italian regionalization of US TV series as cocreational work”, dans *International Journal of Cultural Studies*, 2009, 12 (5), pp. 509-525.
- BARTHES, Roland, *L’aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- BASTIN, Georges L., *La notion d’adaptation en traduction : étude de l’adaptation ponctuelle et globale dans la version espagnole de L’analyse du discours comme méthode de traduction de J. Delisle*, thèse de doctorat, Paris, ÉSIT, 1990.
- BASTIN, Georges L., “La notion d’adaptation en traduction”, dans *Meta : Journal des traducteurs*, 1993, 38 (3), pp. 473-478.
- BERGERON, Régis, *Le cinéma chinois (1905-1949)*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977.
- BERGERON, Régis, *Le cinéma chinois (1949-1983 I)*, Paris, L’Harmattan, 1983.
- BERGERON, Régis, *Le cinéma chinois (1949-1983 II)*, Paris, L’Harmattan, 1984.
- BERGERON, Régis, *Le cinéma chinois (1949-1983 III)*, Paris, L’Harmattan, 1993.
- BERGERON, Régis, *Le cinéma chinois (1984-1997)*, Aix-en-Provence, Institut de l’Image, 1997.
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- CARY, Edmond, *Comment faut-il traduire?*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986.
- CASARINI, A., *The perception of American adolescent culture through the dubbing and fansubbing of a selection of US teen series from 1990 to 2013*, thèse de doctorat, Forlì, Università di Bologna, 2014.
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984.
- CHION, Michel, *La toile trouée*, Paris, Édition de l’Étoile, 1988.
- CHION, Michel, *L’audio-vision (son et image au cinéma)*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
- CINTAS, Jorge Díaz, “Subtitling : the long journey to academic acknowledgement”,

- dans *The journal of specialised translation*, 2004 (1), pp. 50-70.
- CINTAS, Jorge Díaz et SANCHEZ, Pablo Muñoz, “Fansubs : Audiovisual Translation in an Amateur Environment”, dans *The Journal of Specialised Translation*, 2006 (6), pp. 37-52.
- CINTAS, J. D. et ANDERMAN, G., *Audiovisual translation. Language transfer on screen*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009.
- COLIN, Michel, *Langage, film, discours*, Paris, Klincksieck, 1985.
- CORNU, Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage (Histoire et esthétique)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- DELABASTITA, Dirk , “Translation and Mass communication : film and TV translation as evidence of cultural dynamics”, dans *Babel*, 1989, 35 (4), pp. 193-218.
- ENGELS, F., BOUWHUIS, D., BOSSER, T. et D’YDEWALLE, G., *Cognitive Modelling and interactive environments in language learning*, Berlin, Springer-Verlag, 1992.
- FORD, Charles, *Histoire du cinéma français contemporain*, Paris, France-Empire, 1977.
- FORD, Charles, *Histoire moderne du cinéma*, Paris, Marabout, 1987.
- GAMBIER, Yves (éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- GAMBIER, Yves, “Les censures dans la traduction audiovisuelle”, dans *TTR° : traduction, terminologie, rédaction*, 2002, 15 (2), pp. 203-221.
- GAMBIER, Yves, “Screen Transdaptation : Perception and Reception”, dans *The Translator* n° 2, 2003, pp. 171-189.
- GAMBIER, Yves , “La traduction audiovisuelle : un genre en expansion”, dans *Meta : Journal des traducteurs*, 2004, 49 (1), pp. 1-11.
- GOTTLIEB, Henrik, 1994, “Subtitling : diagonal translation”, pp. 101-121 dans C. Dollerup et al., 1994, *Perspectives-Studies in translatology*, Copenhague, Museum Tusulanum Press.
- GUILLAUME, Astrid (éd.), *Idéologie et traductologie*, Paris, L’Harmattan, 2016.
- IDIER, Nicolas (éd.), *Shanghai : Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2010.

- KWIECINSKI, Piotr, *Disturbing Strangeness : Foreignisation and Domestication in Translation Procedures in the Context of Cultural Asymmetry*, Cracovie, Wydawnictwo, 2001.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- LAKS, Simon, *Le sous-titrage de films : sa technique, son esthétique*, Paris, Propriété de l'auteur, 1957.
- LAMBERT, Wallace, BOECHLER, Donald et SIDOTI, Larry, "Choosing the languages of subtitles and spoken dialogues for media presentations : implications for second languages education", dans *Applied psycholinguistics* n° 2, 1981, pp. 133-148.
- LAVAUUR, Jean-Marc et SERBAN, Adriana (éd.), *La traduction audiovisuelle-approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, de Boeck, 2008.
- LEDERER, Marianne, *La traduction aujourd'hui (Le modèle interprétatif)*, Paris, Hachette, 1994.
- LEVY, Jiří, "Translation as a decision process", dans *Scientia Traductionis* n°11, 2012 pp. 72-96.
- MARLEAU, Lucien, "Les sous-titres...un mal nécessaire", dans *Meta : Journal des traducteurs*, 1982, 27 (3), pp. 271-285.
- MARTIN, Marcel , *Le langage cinématographique*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.
- MASSIDDA, S., *The Italian fansubbing phenomenon*, thèse de doctorat, Italy, Università degli Studi di Sassari, 2012.
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- MILOSZ, A., "Traduction et adaptation de textes filmiques destinés aux besoins de la cinématographie", dans *Actes du 9e Congrès mondial de la F. I. T.*, Varsovie, 1981, pp. 352-356.
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- NIDA, Eugene A., "Linguistics and ethnology in translation problems", dans *Word* n°

- 2, 1945, pp. 194-208.
- NIDA, Eugene A. et TABER, Charles R., *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969.
- NOGUEZ, Dominique (éd.), *Cinéma : théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973.
- OLSON, David R., “L’oralité au pays des livres”, dans *Sciences humaines* n° 159, 2005, pp. 1-6.
- O’REGAN, J.-K. et SHOEN, A. Levy, *Eye movement : from physiology to cognition*, Amsterdam, North Holland, 1987.
- OEERGO-CARMONA, David, “A reception study on non-professional subtitling : do audiences notice any difference?”, dans *Across Languages and Cultures*, 2016, 17 (2), pp. 163-181.
- PERGNIER, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.
- PIAGET, Jean, *La prise de conscience*, Paris, PUF, 1974.
- PLASSERAUD, Emmanuel, *L’art des foules*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
- QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1994.
- RAMIERE, Nathalie, “Reaching a foreign audience : cultural transfers in audiovisual translation”, dans *The journal of specialised translation* n° 6, 2006, pp. 152-166.
- SADOUL, Georges, “La traduction des films : sous-titrage ou doublage?”, dans *Les Lettres françaises* n° 1072, 1965, pp. 88-93.
- SAJNA, M., “Amateur subtitling-selected problems and solutions, dans *T21N-Translation in transition* n° 3, 2013, pp. 1-18.
- SAUSSURE, de Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1987.
- SCHEAFFNER, Cristina (éd.), *Translation and Norms*, Clevedon, Multilingual Matters, 1999.
- SELESKOVITCH, Danica et LEDERER, Marianne, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- SOH TATCHA, Charles, *Sens et doublage cinématographique*, thèse de doctorat, Paris, École supérieure d’interprètes et de traducteurs, 1997.
- SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

- TITFORD, Christopher, "Sub-titling : constrained translation", dans *Lebende Sprachen*, 1982, 27 (3), pp. 113-116.
- TOURY, Gideon, *In search of a theory of translation*, Tel-Aviv, The porter institute for poetics and semiotics, 1980.
- TOURY, Gideon, *Descriptive translation studies-and beyond*, Amsterdam, Benjamins translation library, 1995.
- TOMASWKIEWICZ, Teresa, *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań, Adam Mickiewicz University press, 1993.
- VINAY, J.-P. et DARBELNET, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.

Ouvrages et articles en chinois

- 包晓峰. 影视翻译的网络化存在一字幕组现象剖析. 电影文学, 2009 (4), pp. 135-136. (BAO Xiaofeng, "La traduction audiovisuelle sur Internet : les fansubs", dans *Cinéma et Littérature*)
- 伯奋. 早年卓别林影片在中国. 电影评介, 1979 (9), p. 11. (BO Fen, "Les films de Charlie Chaplin en Chine", dans *Critiques de la cinématographie*)
- 康乐. 中西方影视翻译理论研究发展与现状比较. 教育科学家, 2007 (10), pp. 81-86. (KANG Le, "Comparaison des recherches sur la traduction audiovisuelle en Chine et en Occident", dans *Scientifiques de l'éducation*)
- 李闯. 电视的前途就是要嫁给网络吗? —美剧在中国的 P2P 传播现象探析. 传媒, 2007 (3), pp. 69-71. (LI Chuang, "À l'avenir, la télévision va se marier avec Internet : diffusion des séries télévisées américaines en Chine par P2P", dans *Médias*)
- 李静. 新时期体制演变中的电影进口研究: 博士学位论文. 山东: 山东大学, 2010. (LI Jing, *Recherches sur l'importation des films en Chine depuis 1978*, thèse de doctorat, Shandong : Université de Shandong)
- 李兮. 法国电影的中国旅途. 中国电影报, 12/05/2005. (LI Xi, "Le voyage du cinéma français en Chine", dans *Journal du cinéma chinois*)
- 李运兴. 字幕翻译策略. 中国翻译, 2001 (4), pp. 38-40. (LI Yunxing, "Stratégies du

- sous-titrage”, dans *Journal des traducteurs chinois*)
- 麻争旗. 影视译制概论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2005. (MA Zhengqi, *Précis de la traduction audiovisuelle en Chine : le doublage*, Beijing, Université de communication de Chine)
- 钱绍昌. 影视翻译-翻译园中越来越重要的领域. 中国翻译, 2000 (1), pp. 61-65. (QIAN Shaochang, “La traduction audiovisuelle : domaine de plus en plus important en traduction”, dans *Journal des traducteurs chinois*)
- 吴贻弓(主编). 上海电影志. 上海: 上海社会科学院出版社, 1999. (WU Yigong (éd.), *L'histoire du cinéma de Shanghai*, Shanghai, Académie des sciences sociales de Shanghai)
- 王丽洁. 配音与字幕 (英文电影汉译研究): 硕士学位论文. 河北: 河北大学, 2007. (WANG Lijie, *Doublage et sous-titrage (Recherches sur la traduction des films anglais en chinois)*, mémoire, Hebei : Université de Hebei)
- 王唯铭. 徐园: 上海电影从这里开始. 个人图书馆. (WANG Weiming, “Parc XU Yuan : point de départ du cinéma de Shanghai”, http://www.360doc.com/content/15/1028/08/2283188_508886101.shtml)
- 王言. “大片”轰炸中国银幕. 燕赵都市报, 25/12/2008. (WANG Yan, “L’irruption des superproductions sur les écrans chinois”, dans *Journal des villes Yan Zhao*)
- 张春柏. 影视翻译初探. 中国翻译, 1998 (2), pp. 50-53. (ZHANG Chunbai, “Les premières recherches sur la traduction audiovisuelle”, dans *Journal des traducteurs chinois*)
- 赵春梅. 译制片翻译中的四对主要矛盾. 中国翻译, 2002 (4), pp. 49-51. (ZHAO Chunmei, “Les quatre groupes de contradictions principaux au cours du doublage”, dans *Journal des traducteurs chinois*)
- 周铁东. 新中国电影对外交流. 电影艺术, 2002 (1), pp. 113-118. (ZHOU Tiedong, “Les échanges cinématographiques depuis la Chine nouvelle”, dans *Film Art*)

Sites

<http://www.wenxuecity.com/news/2015/10/30/4674050.html>

<http://www.unifrance.org/film/4895/cerf-volant-du-bout-du-monde-le>

<https://www.senscritique.com/liste>

http://www.lejournalinternational.fr/Festival-international-du-film-de-Shanghai_a890.html

<http://www.unifrance.org/festivals-et-marches/400/festival-international-du-film-de-sanghai>

<http://french.china.org.cn/french/195827.htm>

<http://www.unifrance.org/actualites/1188/ouverture-de-l-annee-de-la-france-en-chine-lancement-des-choristes>

<http://www.unifrance.org/actualites/618/le-cinema-francais-fait-sa-promotion-en-chine>

<http://www.unifrance.org/actualites/1638/2004-330-films-francais-sur-les-ecrans-du-monde>

<http://www.unifrance.org/box-office/731/chine#>

<http://www.unifrance.org/actualites/4105/le-cinema-francais-poursuit-sa-percee-en-chine>

<http://www.unifrance.org/actualites/4946/4e-panorama-du-cinema-francais-en-chine>

<http://www.unifrance.org/actualites/5969/le-8e-panorama-du-cinema-francais-en-chine>

<http://www.unifrance.org/actualites/6830/le-9e-panorama-du-cinema-francais-en-chine>

<http://www.unifrance.org/actualites/9038/changement-de-formule-pour-le-panorama-du-cinema-francais-en-chine>

<http://www.france-chine50.com/fr/panorama-du-cinema-francais>

https://www.challenges.fr/high-tech/les-10-films-francais-qui-ont-le-plus-cartonne-en-chine_109961

<http://www.unifrance.org/actualites/14803/box-office-francais-dans-le-monde-novembre-2016>

<http://www accurapid.com/journal/04stndrd.htm> (Fotios Karamitroglou, “A proposed set of subtitling standards in Europe”)

Journaux

Le Nouvel Économiste, 02/03/1981

Le film français, 09/12/1977.

France culture, 13/07/2016

Challenges, 04/03/2015.

Challenges, 21/04/2017.

Libération, 26/03/2014.

Libération, 03/10/2016.

L'Express, 29/01/2015.

Le Monde, 29/06/2015.

Le Monde, 28/04/2010.

Le Monde, 25/04/2013.

Radio France, 25/04/2013.

Le Parisien, 03/12/2014.

Le Parisien, 24/02/2015.

Rapports

Bilan-Chine-2014, par UniFrance.

Bilan-Chine-2015, par UniFrance.

Étude d'UniFrance, *Quels sont les genres du cinéma français qui s'exportent le mieux? (1995-2014)*, by Quentin Deleau.

Études et rapports d'UniFrance : *Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français*, by Christine Pernin, le 6 avril 2009.

Annexe I

Les films français sortis dans les salles chinoises depuis 2000 (Source : UniFrance)

2018

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Le grand méchant Renard	大坏狐狸的故事	animation	français	21/06/2017	16/03/2018
Les As de la jungle	虎皮萌企鹅	animation	français	26/07/2017	16/03/2018

2017

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
HHhH	刺杀盖世太保	historique, thriller	anglais	07/06/2017	24/11/2017
Raid dingue	疯狂特警队	comédie	français	01/02/2017	08/12/2017
Santa&Cie	圣诞奇妙公司	comédie	français	06/12/2017	15/12/2017

2016

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Les nouvelles aventures d'Aladin	阿拉丁与神灯	comédie	français	14/10/2015	18/11/2016
Le chant de la mer	海洋之歌	animation	anglais	10/12/2014	12/08/2016
Les saisons	地球四季	documentaire	français	27/01/2016	27/09/2016
Antigang	反黑行动组	action	français	19/08/2015	09/12/2016
Colt 45	夺命枪火	thriller	français	06/08/2014	19/02/2016

2015

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Taken 3	飓风营救 3	policier, action	anglais	21/01/2015	20/03/2015
Le petit prince	小王子	animation	français	29/07/2015	16/10/2015
Le transporteur-	玩命速递：重启之战	action	anglais	09/09/2015	20/11/2015

Héritage					
Amazonia	亚马逊萌猴奇遇记	documentaire	portugais	27/11/2013	04/09/2015
108 Rois-Démons	王子与108煞	animation	français	21/01/2015	21/08/2015
Les derniers jours	最后的日子	science-fiction	catalan	07/08/2013	26/12/2014 (re-sortie)

2014

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Lucy	超体	science-fiction, action	anglais	06/08/2014	24/10/2014
Brick Mansions	暴力街区	thriller, action	anglais	23/04/2014	01/08/2014
Malavita	别惹我	comédie	anglais	23/10/2013	07/03/2014
Minuscule-La vallée des fourmis perdus	昆虫总动员	animation	français	29/01/2014	22/08/2014
Grace de Monaco	摩纳哥王妃	fiction	anglais	14/05/2014	20/06/2014
Les derniers jours	最后的日子	science-fiction	catalan	07/08/2013	26/12/2014
La Belle et la Bête	美女与野兽	fantastique	français	12/02/2014	12/09/2014
African Safari 3D	狂野非洲	documentaire	anglais	16/04/2014	07/11/2014
Le volcan	火山对对碰	comédie	français	02/10/2013	09/05/2014

2013

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Upside down	逆世界	fantastique	anglais	01/05/2013	03/2013
Colombiana	致命黑兰	action	anglais	27/07/2011	07/06/2013
Un Plan parfait	私奔B计划	comédie	français	31/10/2012	25/10/2013
Sammy 2	萨米大冒险 2	animation	anglais	15/08/2012	28/06/2013
Sur la piste du Marsupilami	追踪长尾豹马修	comédie	français	04/04/2012	17/07/2013
Le petit Nicolas	小淘气尼古拉	comédie	français	30/09/2009	10/02/2013
The Artist	艺术家	fiction	français	12/10/2011	24/12/2012 (re-sortie)

2012

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Taken 2	飓风营救 2	policier, action	anglais	03/10/2012	07/10/2012
Derrière les murs	普罗旺斯惊魂记	drame, thriller	français	06/07/2011	01/11/2012
RTT	迈阿密行动	comédie	français	09/12/2009	12/04/2012
A bout portant	单刀直入	policier	français	01/12/2010	08/03/2012
The artist	艺术家	fiction	français	12/10/2011	24/12/2012
Largo Winch II	决战豪门 2	action, adaptation littéraire	anglais, français	16/02/2011	12/02/2012
La proie	猎物	thriller	français	13/04/2011	08/02/2012
Or noir	黑金	aventure	anglais	23/11/2011	13/08/2012
Un bonheur n'arrive jamais seul	邂逅幸福	comédie	français	27/06/2012	27/11/2012

2011

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Océans	海洋	documentaire	français	27/01/2010	11/08/2011
Coursier	终极快递	comédie	français	24/02/2010	02/07/2011
Arthur 3	亚瑟和他的迷你王国 3	animation	anglais, français	13/10/2010	19/09/2011

2010

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec	阿黛拉的非凡冒险	comédie, aventure	français	14/04/2010	02/08/2010
Ne te retourne pas	不要回头	thriller	français	03/06/2009	06/03/2010
Largo Winch	决战豪门	action, adaptation littéraire	français	17/12/2008	21/05/2010
Arthur 2	亚瑟和他的迷你王国 2	animation	anglais	02/12/2009	16/02/2010
L'Arnacœur	芳心终结者	comédie	français	17/03/2010	19/10/2010
Skate or die	生死逃亡	action	français	11/06/2008	01/05/2010

2009

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Le transporteur 3	玩命速递 3	action	anglais	26/11/2008	12/02/2009
Les deux mondes	两个世界	comédie	français	21/11/2007	05/03/2009
Les femmes de l'ombre	超级女特工	drame, guerre	français	05/03/2008	29/04/2009
La doublure	替身演员	comédie	français	29/03/2006	06/02/2009

2008

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Taken	飓风营救	policier, action	anglais	27/02/2008	11/04/2008
Babylon A.D.	生死新纪元	action	anglais	20/08/2008	17/11/2008
Astérix aux Jeux Olympiques	高卢英雄大战凯撒王子	comédie	français	30/01/2008	29/09/2008

2007

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Arthur	亚瑟和他的迷你王国	animation	français	13/12/2006	12/01/2007
Taxi 4	的士速递 4	comédie	français	14/02/2007	28/09/2007
Indigènes	光荣岁月	drame, historique	français	27/09/2006	26/10/2007
The Queen	女王	drame, historique	anglais	18/10/2006	01/01/2007

2006

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Le transporteur 2	玩命速递 2	action	anglais	03/08/2005	14/02/2006
L'empire des loups	冷战帝国	thriller	français	20/01/2006	30/01/2006
Bandidas	侠盗魅影	western	anglais	18/01/2006	30/06/2006
Oliver twist	雾都孤儿	drame, aventure	anglais	19/10/2005	30/04/2006
Man to man	野人传奇	fiction	français	13/04/2005	30/06/2006
La planète blanche	白色星球	documentaire	français	22/03/2006	20/10/2006
Chok Dee	幸运搏击	action	français	16/02/2005	20/10/2006
Je préfère qu'on	绝对知己	comédie	français	23/02/2005	12/05/2006

reste amis					
------------	--	--	--	--	--

2005

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Double zéro	法国间谍	comédie	français	16/06/2004	05/03/2005
La marche de l'empereur	帝企鹅日记	documentaire	français	26/01/2005	13/08/2005
Un long dimanche de fiançailles	漫长的婚约	drame, historique	français	27/10/2004	05/03/2005
Anthony Zimmer	逃之夭夭	thriller, romance	français	27/04/2005	14/09/2005
36, quai des orfèvres	警界争雄	thriller, policier	français	24/11/2004	01/10/2005
Trafic d'influence	特别押送	comédie	français	31/03/1999	03/2005

2004

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Les rivières pourpres 2	暗流 2: 末日天使	thriller	français	18/02/2004	05/11/2004
Deux frères	虎兄虎弟	aventure	anglais	07/04/2004	2004
Fanfan la tulipe	郁金香芳芳	comédie	français	14/05/2003	01/03/2004
Michel Vaillant	车神	fiction	français	19/11/2003	2004
Nid de guêpe	猎豹行动	fiction	français	06/03/2002	2004
La cible	火力目标	fiction	français	05/03/1997	2004
The dancer	无声的舞者	fiction	anglais	07/06/2000	2004
Le pianiste	射杀钢琴师	drame	anglais	25/09/2002	05/04/2004
Le peuple migrateur	迁徙的鸟	documentaire	français	12/12/2001	01/01/2004
Les choristes	放牛班的春天	comédie dramatique	français	17/03/2004	01/10/2004

2003

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Belphégor, Le fantôme de Louvre	卢浮魅影	fantastique	français	04/04/2001	07/03/2003

2002

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Wasabi	绿芥刑警	fiction	français	31/10/2001	06/06/2002

2001

Film	Titre chinois	Genre	Langue originale	Sortie en France	Sortie en Chine
Les rivières pourpres	暗流	thriller	français	27/09/2000	11/2001

résumé

L'objectif de cette thèse consiste à cerner les enjeux, les contraintes et les normes qui régissent le sous-titrage cinématographique en tant qu'opération traduisante. Cette recherche se fonde sur un corpus constitué de films français, dont des comédies (romantiques) particulièrement, qui ont été tout récemment distribués dans les salles chinoises.

Dans un premier temps, nous essayons de mettre en évidence, suivant l'évolution des échanges cinématographiques entre la Chine et d'autres pays, plus spécifiquement la France, les enjeux qu'un pays avec sa politique, son idéologie propre, son économie, sa société et son peuple pose à l'introduction des films étrangers ainsi qu'à leur transfert linguistique en général et à leur sous-titrage en particulier. Dans un second temps, nous tentons de démontrer, à la lumière de la théorie interprétative, qu'à l'instar de toute opération traduisante, le sous-titrage est soumis aux mêmes étapes, à savoir la compréhension du sens original, sa déverbalisation, sa réexpression dans la langue-cible, et l'analyse justificative de la solution retenue. En même temps, nous ne tardons pas à signaler les contraintes auxquelles devrait obéir le sous-titrage, qualifié de traduction contrainte ainsi que leur impact sur l'équivalence du sens.

N'étant qu'une introduction à d'autres travaux de recherche sur le sous-titrage, qui reste jusque-là plutôt une activité empirique, cette étude vise à susciter plus d'intérêts de la part de la communauté scientifique, qui pourrait sortir de la marginalisation cet immense champ transdisciplinaire.

Mots-clés : sous-titrage, films français, Chine, enjeux, contraintes, sens

abstract

The purpose of this thesis is to identify the challenges, constraints and norms that govern film captioning as a translating operation. This research is based on a corpus of French films, including (romantic) comedies, which have recently been distributed in Chinese cinemas.

At first, we try to highlight, following the evolution of the cinematographic exchanges between China and other countries, more specifically France, the challenges that a country with its politics, its own ideology, its economy, his society and his people, sets for the introduction of foreign films as well as their linguistic transfer in general and their subtitling in particular. Secondly, we try to demonstrate, in the light of the interpretative theory, that, like any translating operation, subtitling is subjected to the same stages, namely the understanding of the original meaning, its deverbalisation, its re-expression in the target language, and the justifying analysis of the chosen solution. Meanwhile, we will point out the constraints to which subtitling should be subjected, described as constrained translation, as well as their impact on the equivalence of meaning.

As an introduction to other research on subtitling, which until now has been mostly an empirical activity, this study aims to generate more interest from the scientific community, which could change the marginal status of this immense transdisciplinary field.

Keywords : subtitling, french films, China, challenges, constraints, meaning

École doctorale 268 - Langage et langues : description, théorisation, transmission

Coordonnées : Université Sorbonne Nouvelle, Maison de la Recherche, Bureau A006, 4 rue des irlandais, 75005 Paris