



HAL
open science

La traduction cinématographique en Estonie soviétique : contextes, pratiques et acteurs

Tiina Põllu

► **To cite this version:**

Tiina Põllu. La traduction cinématographique en Estonie soviétique : contextes, pratiques et acteurs. Linguistique. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O'; Tartu ülikool, 2021. Français. NNT : 2021INAL0026 . tel-04711907

HAL Id: tel-04711907

<https://theses.hal.science/tel-04711907v1>

Submitted on 27 Sep 2024

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.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales
École doctorale n°265 *Langues, littératures et sociétés du monde*
Centre de recherches Europes-Eurasie – CREE

THÈSE EN COTUTELLE

avec

Université de Tartu
École doctorale des études culturelles et des beaux-arts
Sémiotique et théories culturelles

présentée par

Tiina PÕLLU

soutenue le **19 octobre 2021**
pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en traductologie

La traduction cinématographique en Estonie soviétique : contextes, pratiques et acteurs

THÈSE dirigée par :

M. Antoine CHALVIN
Mme Elin SÜTISTE

Professeur des universités, INALCO
Maître de conférences, Université de Tartu

RAPPORTEURS :

Mme Valérie POZNER
M. Martin BARNIER

Directrice de recherches, CNRS-THALIM
Professeur des universités, Université Lumière Lyon2

MEMBRES DU JURY :

M. Bruno Mölder
M. Martin BARNIER
M. Daniele MONTICELLI
Mme Valérie POZNER
Mme Elena RAZLOGOVA
Mme Katre TALVISTE
Mme Eva TOULOUZE

Président du jury, Professeur, Université de Tartu
Professeur des universités, Université Lumière Lyon2
Professeur, Université de Tallinn
Directrice de recherches, CNRS-THALIM
Maître de conférences, Université de Concordia, Montréal, Canada
Maître de conférences, Université de Tartu
Professeur des universités, INALCO

Département de sémiotique, Institut de philosophie et de sémiotique, Université de Tartu, Estonie

Le Conseil de l'Institut de philosophie et de sémiotique de l'Université de Tartu a approuvé cette thèse en cotutelle le 27 août 2021 pour la soutenance du diplôme de docteur en philosophie (en études sémiotiques et culturelles).

Directeurs de thèse : Mme Elin Sütiste, Maître de conférences, Université de Tartu

M. Antoine Chalvin, Professeur des universités, INALCO (France)

Rapporteurs : M. Martin Barnier, Professeur en études cinématographiques, Université Lumière Lyon2 (France)

Mme Valérie Pozner, Directrice de recherches, Centre national de la recherche scientifique (France)

La thèse sera soutenue à l'Université de Tartu, Estonie, le 19 octobre 2021, à 10h15 en visioconférence.

Cette recherche a été soutenue par le programme d'études doctorales et d'internationalisation du Fonds social européen DoRa (Fondation Archimedes) ; le projet ASTRA de l'Université de Tartu PER ASPERA (2014-2020.4.01.16-0027), financé par le Fonds européen de développement régional ; le projet de recherche institutionnel du Conseil de la recherche estonien IUT2-44 : Modélisation sémiotique du mécanisme d'auto-description de la diversité bioculturelle : instabilité et durabilité dans de nouveaux environnements ; une bourse de mobilité de l'INALCO 2014-2015.



European Union
European Regional
Development Fund



Investing
in your future

ISSN 1406-6033

ISBN 978-9949-03-709-4 (print)

ISBN 978-9949-03-710-0 (pdf)

Copyright: Tiina Hoffmann, 2021

University of Tartu Press
www.tyk.ee



4

4



3A



3

3



2A

PRÉFACE ET REMERCIEMENTS

La présente thèse a été rédigée dans le cadre des études doctorales en cotutelle entre l'Institut national des langues et civilisations orientales et l'Université de Tartu, en Estonie. Les recherches ont commencé à l'automne 2014 par des entretiens avec Ahto Vesmes (1931-2017), le chef du Bureau du Film en Estonie soviétique, et après sa mort avec sa femme, Aime Vesmes, qui m'a remis les manuscrits de son mari. Je lui suis très reconnaissante pour cette confiance. Puis il y a eu deux visites dans les archives de Moscou, Riazan et aux Archives cinématographiques de la Fédération de Russie (*Gosfilmofond*), à Belye Stalby, à l'automne 2015 et 2016. Les entretiens avec Petr Bagrov, Aleksandr Nikitin et Maksim Pavlov ont été très inspirants. La communication par email avec Elena Razlogova, la fille de Kirill Razlogov qui a étudié la traduction simultanée dans les ciné-clubs de l'URSS, a aussi été très inspirante.

L'écriture de cette thèse a été à la fois un défi linguistique et une expérience personnellement enrichissante. Je remercie mes correctrices françaises et surtout Claire Bataille. Les nombreuses personnes qui j'ai rencontrées de différentes manières m'ont laissé une impression inoubliable. Je profite de cette occasion pour remercier chaleureusement Uno Liivaku, Mall Jõgi, Hannes Korjus, Kadri Kanter, Kalli-Merike Karise, Tiit Merisalu, Tiina Lokk, Yekaterina Lukina, parmi beaucoup d'autres personnes.

Mes remerciements particuliers vont à mes directeurs de thèse, Elin Sütiste, maître de conférences (Université de Tartu), et Antoine Chalvin, professeur des universités (INALCO) pour leurs commentaires et conseils constructifs. Sans mes professeurs Peeter Torop et Silvi Salupere ce travail n'aurait pas vu le jour.

Un grand merci également à ma famille pour son soutien et à ma mère qui m'a assistée dans la grande lecture des manuscrits d'Ahto Vesmes.

Je dédie ce travail aux traducteurs et réviseurs de l'audiovisuel en Estonie soviétique.

Sibulaküla, automne 2021

Tiina Hoffmann (Põllu)

NOTES SUR LA TRANSLITTÉRATION DES NOMS ET LA TRADUCTION DES TERMES

Dans cette thèse, en ce qui concerne les noms russes, trois systèmes de translittération ont été utilisés. Pour le confort du lecteur, le corps du texte respecte la francisation traditionnelle des noms propres russes faisant l'objet d'une convention en français, tels Sergueï Eisenstein, Joseph Staline ou Mark Donskoï. Les noms russes ne faisant pas de l'objet de la francisation, notamment ceux qui figurent dans la bibliographie et la filmographie, sont translittérés selon le système ISO 9. Pour les noms russes estonisés, la forme courante en estonien est indiquée sans référer à la translittération du nom original russe.

En ce qui concerne les prénoms, très souvent représentés seulement par leur initiale dans les documents et communications soviétiques, seule leur initiale est indiquée dans la thèse lorsque le prénom des personnes n'est pas identifié.

En ce qui concerne les titres des films, si le film n'est pas trouvable dans la filmographie française, parce qu'il n'a pas été diffusé en France, seul le nom original est indiqué. Sinon, deux versions des titres sont indiquées : titre français et en parenthèse titre original. Si le titre original est en russe, il est indiqué en alphabet cyrillique :

Winnie l'Ourson va en visite (Винни-Пух идѐм в гостю, Fiodor Khitrouk, 1971).

Pour les noms russes des institutions, organes et phénomènes, l'alphabet cyrillique est utilisé entre parenthèses sans la translittération. Cela facilite la recherche sur Google.

Les termes estoniens désignant les métiers de traduction sont traduits de la manière suivante :

- *Keeletoimetaja* – réviseur ou réviseuse linguistique de traductions, personne chargée des tâches orthotypographiques, syntaxiques, grammaticales et stylistiques d'un texte en vue d'en améliorer le contenu.
- *Toimetaja* – rédacteur de journal ou de revue.
- *Koostaja* – rédacteur-auteur, une personne assimilable à un auteur, qui compile un texte sur la base d'autres textes.
- *Dublaažitoimetaja* – adaptateur des dialogues, qui ne traduit pas les dialogues, mais adapte et synchronise avec le mouvement labial.
- *Filmi osa* – partie du film, en russe *серия*, ou bien partie de film d'environ 10 minutes, en russe *часть*. Cela dépend du contexte.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ET PRESENTATION DE LA PROBLEMATIQUE	14
a. Structure de la thèse	18
b. Considérations théoriques et méthodologiques et recherches antérieures	21
c. Sources primaires	29
d. Choix de la période d'étude	33
CONTEXTE HISTORIQUE : LA CENSURE DES FILMS DANS LA PREMIERE REPUBLIQUE D'ESTONIE	36
a. Industrie d'importation des films étrangers	37
b. Artur Adson comme inspecteur des films et principes de la censure	39
d. Traduction audiovisuelle	46
e. Conclusion	52
I. LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE SOVIETIQUE : INDUSTRIE, INSTITUTIONS, CENSURE	54
1. Les origines de l'industrie du cinéma estonien dans les turbulences : les années 1940	55
1.1. Relations entre l'industrie du cinéma et les institutions de censure	55
1.1.1. Le <i>Glavlit</i> et Olga Lauristin	59
1.1.2. Le <i>Glavkinoprokat</i> en URSS et le Bureau du Film en Estonie	62
1.1.3. Répertoire	66
1.1.4. Conditions techniques de la traduction cinématographique	68
1.2. Doublage et sous-titrage en estonien	69
1.2.1. La coopération entre <i>Tallinna Kinostudio (Tallinnfilm)</i> et <i>Lenfilm</i>	70
1.2.2. « <i>Dubleerinud filmistuudio Tallinnfilm</i> »	74
1.2.3. Les origines du sous-titrage mécanique en Estonie	75
2. Le développement du remontage et du doublage en URSS	80
2.1. L'URSS devient le pays de doublage	83
2.1.1. Le processus de doublage	86
2.1.2. Le doublage illusoire	88
2.1.3. Voix du narrateur : voix hors-champs et voice-over	92
2.2. Origines et techniques du remontage soviétique stalinien	95
2.2.1. La décennie des films trophées en Estonie soviétique	98
2.2.2. Décontextualisation et la domestication des films trophées	105
2.2.3. Les manipulations du doublage	109
2.2.4. Postulats de PCUS envers les films étrangers	113
2.3. Dominantes dans l'adaptation des films étrangers	115
2.3.1. Dominante commerciale – adaptations des séries	117
2.3.2. La représentation de la sexualité et des relations hommes-femmes..	120
2.3.3. Dominante de la compréhension du discours.....	125
2.3.4. Dominante de la recontextualisation.....	128
2.3.5. Dominante didactique et socio-pédagogique	130
2.3.6. Dominante révolutionnaire et idéologique.....	131
2.3.7. Dominante de la cohérence narrative.....	133
2.4. Transcréation discursive, forcée et collective.....	134
3. Étude de cas : <i>Le Conformiste</i> de Bernardo Bertolucci	137

3.1. Le remontage soviétique.....	138
3.2. Traduction forcée et mini-coups dans les dialogues	143
3.2.1. Les références à la sexualité.....	144
3.2.2. Traduction idéologique	146
3.2.3. Autres modifications	150
3.3. Réception forcée	152
3.3.1. Le champ discursif du mot « conformiste » en Estonie	153
3.3.2. La réception occidentale et soviétique	154
3.4. Conclusion	159
4. Comparaison avec le contexte historique et conclusions sur la I ^{ère} partie	159
II. LE PREMIER ECRAN ET LES CINE-CLUBS : LES FILMS FRANÇAIS ET FILMS EN COPRODUCTION AVEC LA FRANCE.....	165
1. Le premier écran en Estonie soviétique post-stalinienne.....	166
1.1. Les cinémas estoniens soviétiques.....	169
1.2. La sélection forcée et la décontextualisation du répertoire.....	172
1.3. Les quotas du répertoire des cinémas estoniens	174
1.4. La presse cinématographique et la critique de films soviétique et estonienne	177
1.5. Ahto Vesmes et son émission de télévision <i>Jupiter</i>	181
2. La distribution et la réception forcée des films français	184
2.1. Les films français et co-productions françaises sur le premier écran	186
2.2. Statistiques sur la diffusion de films français et des coproductions françaises	190
2.3. Influence des films français sur la société estonienne soviétique	192
2.4. La critique de cinéma.....	193
2.5. Iconicité dans le culte des stars et de la <i>persona</i>	195
2.6. La critique et la réception de la <i>Nouvelle Vague</i>	199
3. Le deuxième écran : pour l'esprit curieux	203
3.1. Les semaines du cinéma français et autres	204
3.2. Politique du Festival international du film de Moscou	205
4. Émergence de l'écran alternatif en Estonie soviétique	208
4.1. Les débuts des ciné-clubs – aperçu historique.....	209
4.1.1. Séances à huis clos en Estonie et à Moscou.....	213
4.1.2. Les lieux d'interprétation de films	214
4.2. Les ciné-clubs comme mouvement culturel	215
4.2.1. Le répertoire libéral en Estonie soviétique.....	216
4.2.2. Les ciné-clubs comme fenêtre de liberté.....	218
4.3. Films étrangers	221
4.3.1. La projection des films de la <i>Nouvelle Vague</i>	221
4.3.2. La promotion des films étrangers.....	224
4.4. Analyse théorique	226
4.5. Modes de traduction mixtes.....	229
4.6. Les interprètes des ciné-clubs.....	231
4.6.1. Ferdinand Kala.....	233
4.6.2. Aleksander Kurtna	235
4.6.3. Un agent idéologique ou sujet censuré ?.....	238
4.6.4. Homologues moscovites	239

4.6.5. Interprètes-acousmètres	241
5. Comparaison des trois écrans et conclusion sur la II ^{ème} partie.....	244
III. LES TRADUCTEURS DE L’AUDIOVISUEL EN ESTONIE	
SOVIÉTIQUE ET LA PRATIQUE DE TRADUCTION	247
1. L’ambiguïté du métier, du statut et de l’agentivité des traducteurs estoniens soviétiques	248
1.1. De l’amateur au professionnel	248
1.2. La formation des traducteurs et des interprètes	249
1.3. L’agentivité des traducteurs de l’audiovisuel	252
1.3.1. L’anonymat volontaire et involontaire des traducteurs.....	255
1.4. Autocensure et résistance à la soviétisation et la russification	259
2. Quelques profils de sous-titres et adaptateurs	261
2.1. Georg Pärnpuu et les débuts du métier de traducteur de films : 1925–1944	262
2.1.1. Collègues	264
2.1.2. Activité après 1939	264
2.2. Johan Tamm, traducteur idéologique.....	266
2.2.1. La question de la qualité des traductions	267
2.3. Adaptatrices du doublage estonien	270
2.3.1. Valeeria Villandi.....	270
2.3.2. Luule Pavelson.....	272
2.4. Conclusion	274
3. Portrait de traducteur d’Uno Liivaku et le travail au Bureau du Film	275
3.1. Biographie et œuvres traduits	275
3.1.1. Bibliophilie et récompense nationale	277
3.1.2. Films sous-titrés par Uno Liivaku.....	278
3.2. Activités dans le domaine linguistique et la traduction	280
3.2.1. La critique de traduction par Uno Liivaku.....	280
3.3. Le credo d’Uno Liivaku en tant que traducteur.....	281
3.3.1. Critique de la théorie de la traduction de Liivaku.....	282
3.3.2. Le credo professionnel et personnel d’Uno Liivaku	283
3.4. Uno Liivaku et l’activité de sous-titrage au Bureau du Film.....	284
3.4.1. L’équipe de traducteurs et l’organisation du travail.....	285
3.4.2. Rémunération.....	288
3.4.3. Réseau d’encyclopédie.....	289
3.4.4. Le centre d’excellence de sous-titrage	290
4. Conditions techniques et linguistiques du sous-titrage	292
4.1. Processus mécanique	293
4.2. Normes et limites spatio-temporelles	297
4.2.1. Le sous-titrage pour les enfants et les malentendants	299
4.3. Stratégies de traduction et dominante	300
4.3.1. Définition de la stratégie de traduction	300
4.3.2. Dominante quantitative.....	302
4.3.3. Condensation.....	303
4.3.4. Omission	306
4.3.5. De la visualisation à la dévisualisation	307
4.4. Stratégie de révision – triple articulation.....	311
4.5. Qualité des sous-titres.....	312

4.6. Charge cognitive.....	315
5. Traduction directe ou indirecte ?	317
5.1. Traduction « directe » via la <i>lingua franca</i>	317
5.1.1. Contexte linguistique en Estonie soviétique	318
5.1.2. Discours autorisé dans la traduction	320
5.1.3. La traduction indirecte en littérature	322
5.1.4. Adaptations filmiques	323
5.1.5. Traduction de la poésie et des chansons	326
5.2. <i>Realia</i> – noms et endonymes	328
5.3. Traduction des titres	334
5.3.1. Fidélité : du français au russe.....	336
5.3.2. Fidélité : du russe à l'estonien.....	337
5.3.3. Recontextualisation.....	339
5.4. Jeux de mots	340
5.4.1. Classification des jeux de mots	341
5.4.2. Stratégies de traduction.....	343
6. Étude de cas – <i>Les Quatre Cents Coups</i> de François Truffaut	343
6.1. Titres de films de Truffaut	345
6.2. L'adaptation du film au contexte socioculturel	348
6.2.1. Jeux de mots.....	351
6.2.2. Références culturelles – <i>realia</i>	352
6.2.3. Coupes visuelles.....	353
6.2.4. Recréation des dialogues et <i>realia</i> intraduisibles.....	356
6.2.5. Conflit des dominantes et reconstruction du récit.....	356
6.2.6. Traduction remplacée – reconstruction discursive.....	359
6.3. Jeux de mots	360
6.4. Langue parlée, sociolecte, idiolecte.....	364
6.5. <i>Realia</i>	364
6.5.1. Jurons et gros mots.....	365
6.5.2. Institutions	365
6.5.3. Calques.....	366
6.6. Intertextualité.....	368
6.7. Conclusion de l'analyse de film.....	371
7. Conclusion sur le III ^e partie et l'activité des traducteurs cinématographiques ...	372
CONCLUSION	374
a. Contexte historique.....	374
b. Première partie.....	375
c. Deuxième partie.....	378
d. Troisième partie	381
e. Résultats, limites et perspectives de la recherche post-coloniales et sémiotiques	382
LISTE DES FIGURES, TABLEAUX ET SCHÉMAS.....	385
ANNEXE 1	388
ANNEXE 2	389
INDEX	422
FILMOGRAPHIE	426

SOURCES PRIMAIRES MANUSCRITES ET DACTYLOGRAPHIÉES.....	430
1.1. Archives d'État du film <i>Gosfilmofond</i> (feuilles de remontage).....	430
1.2. Archives personnelles.....	430
1.3. Archives d'État.....	430
BIBLIOGRAPHIE ET AUTRES SOURCES.....	433
a. Bibliographie générale.....	433
b. Littérature sur la traductologie.....	441
c. Littérature en russe.....	445
d. Presse de la première République d'Estonie.....	448
e. Presse de l'Estonie soviétique.....	449
f. Actualités et autres ressources cinématographiques.....	451
g. Radio et télévision.....	451
h. Dictionnaires, bases de données.....	452
i. Autres ressources documentaires.....	452
h. Communications personnelles.....	454
RESUME LONG EN FRANÇAIS.....	455
RESUME LONG EN ESTONIEN.....	466
RÉSUMÉ LONG EN ANGLAIS.....	475
CURRICULUM VITAE.....	484
ELULOOKIRJELDUS.....	486

INTRODUCTION ET PRESENTATION DE LA PROBLEMATIQUE

La présente thèse est avant tout consacrée à l'étude du remontage et de la traduction des films français et de la coproduction française diffusés en Estonie soviétique, ainsi qu'aux institutions et personnes engagées dans cette pratique. La traduction audiovisuelle et la censure cinématographique sont deux thèmes différents, mais étroitement liés. Leur relation est complémentaire, dynamique et intersémiotique, cognitivement difficile à distinguer du point de vue du spectateur. Au sens le plus large il s'agit de l'effet synergique entre le remontage des films (en russe *перемонтаж*) – en tant que manipulation idéologique – et leur adaptation. L'adaptation de films étrangers consistait en URSS en deux procédés linguistiques très différents : le doublage ou la *voice-over* en russe puis le sous-titrage en estonien, effectué sur la base des versions remontées et doublées. Cela a donné naissance à des produits audiovisuels (multi)nationaux, interculturels et discursifs uniques et très spécifiques.

Le cinéma, en tant que forme d'art la plus internationale, a paradoxalement toujours été limité par les frontières, sa dimension transfrontalière n'étant possible que grâce à la traduction audiovisuelle. Les films muets ont fait leur apparition en Estonie un an seulement après l'invention du cinéma en France en 1895 par les frères Lumières, les premières séances ayant eu lieu en 1896 à Tallinn dans la Grande Guilde (*Tallinna Suurgild*)¹. Les muets, réalisés avec le but d'être compris sans les dialogues enregistrés et sonorisés, ne nécessitaient pas toujours la traduction écrite des intertitres, s'il y en avait. La traduction audiovisuelle en tant que composante essentielle de la distribution des films est presque aussi ancienne que le cinéma parlant. Lors de la lente généralisation du parlant, les réactions des publics des différents pays européens n'ont pas favorisé la langue anglaise ; la solution entre 1929 et 1933 fut donc celle des multiples versions européennes produites par les Américains dans les studios de Joinville-Saint-Maurice-Réservoir². Après d'insurmontables difficultés linguistiques, financières et d'organisation pour tourner en versions multi-linguistiques, réalisées parfois avec de différentes équipes d'acteurs, on a compris qu'il fallait chercher la solution dans la traduction cinématographique. Le parlant *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, 1928, en estonien *Laulev narr*) a été diffusé pour la première fois en Estonie en novembre 1929 au cinéma *Gloria Palace* avec des sous-titres estoniens³ – la même année que *Le Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) a été projeté à Paris avec des sous-titres français. Depuis, et jusqu'à aujourd'hui, l'Estonie a pratiqué le sous-titrage. Bien que l'évolution de cette pratique ait été marquée par des ruptures, l'Estonie a réussi à développer une compétence technologique de classe mondiale dans le sous-titrage. En dépit de conditions de travail très difficiles, les sous-titres soviétiques ont pu faire un travail remarquable.

¹ Les premières séances ont eu lieu en 1898 à Pärnu, en 1901 à Narva, en 1903 à Rakvere, en 1904 à Viljandi, en 1906 à Kuressaare. Kärk, L. (1995). Mida oleks hea teada ajaloost? Eesti filmiloo lühikonspekt. *Teater. Muusika. Kino*(8–9), 114–123, p. 123.

² Barnier, M. (2012). Versions multiples et langues en Europe. *Mise au point*(5). Consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/map/1490> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1490>

³ Helifilm Eestisse jõudnud. "Laulev narr" ("The singing fool") "Gloria Palace'is". *Tehnika uus ime*. (Anonyme, 6 novembre 1929). *Vaba Maa*(258), p. 8.

Les paradoxes autour d'adaptation des films étrangers en URSS sont multiples et je n'exposerai ici que la contradiction la plus évidente. La première particularité consiste en ce qu'après l'occupation soviétique, les pays baltes – l'Estonie, la Lettonie et la Lituanie –, sont devenus la seule région pratiquant le sous-titrage de toute l'Union soviétique. Le doublage était la pratique standard en URSS depuis les années 1930, et même si les républiques socialistes avaient toutes leurs propres studios de doublage, il n'était pas possible de pratiquer régulièrement le doublage dans la langue de leur république en raison du manque de ressources financières et de moyens technologiques. Pendant les années 1930, la production cinématographique soviétique révolutionnaire était doublée en géorgien, arménien, biélorusse, azerbaïdjan, l'adaptation en estonien a même été tentée entre 1946 et 1950. Néanmoins, les spectateurs des 12 autres républiques soviétiques socialistes étaient souvent contraints de regarder les films étrangers doublés en russe – dans « la langue de communication de l'internationalité » – sans sous-titrage. La majorité des républiques n'a sans doute pas créé d'infrastructures de sous-titrage systématiques supplémentaires pour accompagner les doublages russes – en effet, la maîtrise de la langue russe était souvent suffisante pour comprendre les adaptations. Tous les films étrangers ont par exemple été projetés en Ukraine sans sous-titres ukrainiens, selon les souvenirs de l'historien du cinéma Evgenij Margolit⁴.

Le plus grand paradoxe est que selon la constitution de l'URSS, il n'y avait aucune langue officielle avant 1990, et le russe ne jouait qu'officieusement *de facto* le rôle de langue principale véhiculaire sans être pour la majorité une langue vernaculaire. Refusant d'être un État-nation pour fonder un État multinational, l'URSS a pourtant construit sa politique linguistique avec des instruments qui reproduisent et multiplient le modèle de l'État-nation⁵. Par l'adaptation des films étrangers, le cinéma comme produit international était rendu de force national – destiné à une construction abstraite, le peuple soviétique. La dimension multinationale des adaptations soviétiques vient du fait que dans la réalité les spectateurs étaient multiethniques selon leurs identités linguistiques et culturelles, mais aussi leurs passeports. En ce qui concerne l'adaptation des productions, la dimension multinationale aurait théoriquement pu être atteinte par la localisation des films en multiples versions nationales par n'importe quel type de traduction audiovisuelle – néanmoins quelques tentations ont été faites. Le succès du sous-titrage dans les républiques baltes, surtout en Estonie, a réussi à mettre en pratique le principe de multinationalité de l'URSS en ce qui concerne la projection inclusive et simultanée en deux langues différentes à une communauté de diglossie comme l'Estonie soviétique.

Si l'on considère l'adaptation soviétique des films étrangers comme un instrument de politique linguistique interne – pour réorganiser l'espace chaotique multilinguistique – et externe – pour garantir le plus grand marché pour les produits cinématographiques étrangers des pays capitalistes – il est clair que ces deux considérations nécessitaient une sorte de la manipulation pendant l'adaptation. Dans la présente thèse on l'appelle la censure cinématographique, qui est le terme générique. L'adaptation⁶ consistait de deux processus simultanés – le remontage et le doublage ou la *voice-over* – qui peuvent être

⁴ Communication personnelle avec Petr Bagrov le 11 août 2021.

⁵ En paraphrasant Blum, A. & Filippova, E. (2006). Territorialisation de l'ethnicité, ethnicisation du territoire (le cas du système politique soviétique et russe). *Espace Géographique*, 4(35), pp. 317–327.

⁶ Pour la clarté terminologique, dans la présente thèse « l'adaptation » désigne le doublage (ou la *voice-over*) combiné avec le remontage, tandis que l'adaptation filmique des œuvres littéraires est référée comme « adaptation littéraire ».

traités séparément l'un de l'autre, mais aussi ensemble, comme différentes étapes d'un même phénomène. La censure cinématographique soviétique avait des implications beaucoup plus larges : comme il s'agissait principalement d'une manipulation doctrinale des structures de l'œuvre cinématographique et ainsi des intentions originales de l'auteur, elle avait aussi des raisons commerciales et budgétaires, essentiellement liées à la spécificité de l'industrie de cinéma et aux restrictions de la distribution des films en URSS.

Chaque pays a réglementé la production et la distribution des films par des lois régissant ce domaine et la censure cinématographique n'a pas été un phénomène spécifique à l'URSS. Pendant la première République d'Estonie, de 1918 à 1939, cela a été par exemple la loi sur le cinéma, qui légalisait la censure dans le marché libre du cinéma. À l'époque soviétique, la censure était secrète mais omniprésente, des décisions politiques concernant le répertoire ont été prises et des agents idéologiques des institutions ont été chargés de mettre en œuvre la censure cinématographique. Les organes les plus importants qui appliquaient les règles du Parti communiste concernant la censure des films étaient les studios de cinéma – surtout le studio *Gorki* –, qui effectuaient le remontage et le doublage des films étrangers, sous la direction du Comité d'État de la cinématographie de l'URSS (*Goskino*) et d'autres organes.

Les films d'auteur occidentaux ont souvent été tournés dans un style cinématographique qui n'était pas compréhensible aux spectateurs soviétiques. Certes, l'expression canonique « le peuple n'est pas prêt » était vraie pour la majorité des spectateurs qui n'étaient pas familiers avec la *Nouvelle Vague* française ou tchécoslovaque, le nouveau cinéma allemand (*Neuer Deutscher Film*), ou encore les films d'Ingmar Bergman. Le cinéma d'auteur – parmi lesquels quelques films, surtout les films néo-réalistes antifascistes, avaient une distribution limitée –, est resté dans l'ensemble un phénomène inconnu et culturellement intraduisible en URSS. Pour rendre les films compréhensibles et plus « lisibles » pour les spectateurs soviétiques, les scènes « illisibles » des films occidentaux, par exemple les films néo-réalistes italiens, ont été manipulés par les techniques de remontage. Par la resémiotisation et le remodelage de ces films qui ont trouvé leur chemin sur l'écran soviétique, il est devenu possible de construire de nouveaux mondes, illusions, identités et récits dans la culture cible, ces adaptations devenant une nouvelle interprétation construite sur la base codes sémiotiques communs entre le monde inacceptable, inaccessible et incompréhensible et le monde acceptable et désirable. La compréhensibilité et la lisibilité par la resémiotisation et le remodelage reflétaient une certaine projection de la vision du monde extérieur et intérieur. Cette nouvelle vision était adressée aux spectateurs soviétiques dans un but didactique et prophylactique. Dans le même temps, le remontage et le doublage ont été les moyens pour remodeler des thèmes sociaux importants au sein de l'URSS, tels que la démocratie populaire et l'humanité (les films du néo-réalisme italien⁷), mais aussi les thèmes sensibles humains comme la recherche de l'identité personnelle et les crises spirituelles de la société bourgeoise en transformation intellectuelle (les films de la *Nouvelle Vague*,

⁷ En URSS les films néo-réalistes ont connu un succès sans précédent. Leur apparition à l'écran avec le début du dégel était un signe incontestable de l'affaiblissement du contrôle idéologique rigide. Selon Youri Lotman, les films du néo-réalisme devenaient ennuyeux pour les spectateurs soviétiques qui, en prenant compte le contexte démocratique des films, n'ont pas été préparés pour ce genre. Pour comprendre le cinéma, il fallait maîtriser la langue cinématographique intersémiotique complexe. Lotman, J. (2004). *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak.

d'Antonioni et de Fellini), la sexualité et la répartition des rôles entre hommes et femmes (films avec Jean Gabin, *Un Homme et une femme* de Claude Lelouche), les crises de la jeunesse (*Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut), la prostitution (*Les Nuits de Cabiria* de Federico Fellini), le meurtre (*Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle, *Le Conformiste* de Bernardo Bertolucci), la consommation d'alcool (*Fortunat* d'Alex Joffé), et même les normes de beauté (*Le Miroir à deux faces* d'André Cayatte) ; il y a beaucoup d'autres exemples de thèmes. Il fallait montrer ces films et l'adaptation était essentielle pour la réorganisation hygiénique de l'espace extérieur et intérieur dans un pays d'une immense hétérogénéité.

La traduction est un espace où se rejoignent des cultures et des discours différents et conflictuels, générant des frictions idéologiques et politiques⁸. Les films français et les coproductions françaises constituent un excellent matériau empirique pour explorer la confrontation discursive entre le monde propre – « le sien » – et le monde extérieur – « l'autre », selon la théorie culturelle lotmanienne. Les agents impliqués dans cette confrontation étaient multiples – cinéastes, adaptateurs, linguistes, spectateurs, censeurs, critiques. Le cinéma français était un cinéma très apprécié en Union soviétique et en Estonie. Il y a eu plusieurs périodes de rapprochement avec des ruptures et des transitions, des changements de politique à la fois au cinéma, dans la sphère du pouvoir en URSS et dans les relations franco-soviétiques. Les nouvelles idées socio-politiques qui ont émergé après 1968 ne se sont officiellement pas propagées en Union soviétique et la division entre les deux pays a perduré pendant plusieurs décennies – les Français étaient des « amis mal compris ». Moscou s'est attachée à reconstruire le cinéma français et la société française, en poursuivant parallèlement le processus d'autodescription de la société et du cinéma soviétiques.

En analysant l'adaptation des films étrangers en tant que processus de médiatisation du texte culturel, nous mettons en évidence selon les concepts de Youri Lotman, le dialogue entre la périphérie – l'Estonie – et le centre, Moscou. L'Estonie (comme aussi la Lettonie, la Biélorussie, l'Ukraine, la Géorgie, l'Azerbaïdjan et le Kazakhstan) est restée une zone périphérique dynamique, mais aussi problématique dans les termes du « difficile processus d'appropriation »⁹ de l'Union soviétique. L'Estonie obtient une image de république soviétique progressiste « de l'ouest »¹⁰ où de nouvelles idées

⁸ Sherry, S. (2012). *Censorship in Translation in the Soviet Union in the Stalin and Khrushchev Eras. Russian language and society*. Edinburgh University Press.

<https://www.cambridge.org/core/product/identifiant/9780748698035/type/BOOK>, p. 6.

⁹ Teurtrie, D. & Radvanyi, J. (15 septembre 2009). *La Russie : des territoires en recomposition. Les frontières russes entre effets d'héritages et nouvelles polarités*.

<http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/etpays/Russie/RussieScient4.htm>

¹⁰ Parmi l'abondante bibliographie : Zubkova, J. (2009). *Baltimaad ja Kreml 1940–1953*. Tallinn: Varrak.

Brüggemann, K. (2016). Five letters on a roof: national narratives and the Soviet past in Estonia. In Gubenko, I., Hanovs, D. & Mlahovskis, V. (Dirs). *The New Heroes – The Old Victims. Politics of Memory in Russia and the Baltics* (50–59). Riga: Zinatne.

Gerner, K., & Hedlund, S. (2018). *The Baltic States and the End of the Soviet Empire*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=UT9ZDwAAQBAJ>.

Gorsuch, A. E. (2011). *All this is your World: Soviet Tourism at Home and Abroad after Stalin*. OUP Oxford. <https://books.google.ee/books?id=0CmQDwAAQBAJ>

Kasekamp, A. (2017). *A History of the Baltic States*. Macmillan Education UK.

Szporluk, R. (2000). The Soviet West – or Far Eastern Europe? Dans *Russia, Ukraine, and the Breakup of the Soviet Union* (259–277). Stanford, CA: Hoover Institution Press.

culturelles, sub-culturelles et contre-culturelles commencent à émerger¹¹ et dont nous parlerons plus en détail dans la suite de cette thèse (partie II 2.4.2). Cela dit, selon le contexte politique, elle pouvait aussi prendre un sens négatif et être appelée république dissidente¹². Il existait aussi de nombreuses tendances de résistance aux restrictions idéologiques dans la culture : les œuvres d'art¹³, les livres publiés¹⁴, la musique¹⁵ et les pièces de théâtre¹⁶ manifestaient un plus grand libéralisme en Estonie que dans le centre. L'Estonie a toujours connu des conditions idéologiques et politiques instables et les restrictions imposées par Moscou ont été interprétées librement, en privilégiant l'improvisation et la flexibilité¹⁷. Aussi Moscou n'a pas contrôlé de près de ce qui se passait en Estonie.

Le processus de traduction cinématographique est lié au contexte culturel et artistique de l'URSS et conditionné par une interaction entre des facteurs historiques, socio-politiques, culturels et esthétiques. La dynamique de l'évolution de la traduction audiovisuelle a été déterminée par l'importance croissante des films étrangers en tant que moyen de la propagande, et s'est intensifiée et calmée en corrélation avec les tensions des relations internationales dans la guerre froide.

a. Structure de la thèse

Cette thèse se divise en trois parties principales : la traduction audiovisuelle soviétique : industrie, institutions et censure (partie I), le premier écran et les ciné-clubs : films français et films en coproduction avec la France (partie II) et les traducteurs de l'audiovisuel en Estonie soviétique (partie III). Dans un premier temps, je m'intéresserai à l'évolution de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique et en URSS ; dans un second temps, les cinémas officiels en Estonie soviétique post-stalinienne sera analysé avec l'activité du Bureau du Film, puis l'émergence des ciné-clubs en tant qu'une alternative puissante au premier écran ; pour terminer j'étudierai le statut, l'habitus et

¹¹ Allaste, A.-A. (dir.) (2013). *Subkultuurid. Elustiilide uurimused*. Tallinn: TLÜ Kirjastus (Acta Universitatis Tallinnensis. Socialia).

Taagepera, R. (1993). *Estonia: Return to Independence*. Boulder, CO: Westview Press.

Toomistu, T. (Réalisatrice). (2017). *Nõukogude hipid* [Long métrage]. Kultusfilm, Kinomaton, Moukka Filmi.

¹² Mastny, V. (2019). *Soviet/east European Survey, 1987–1988: Selected Research And Analysis From Radio Free Europe/radio Liberty*. Taylor & Francis.

<https://books.google.ee/books?id=qayhDwAAQBAJ>, p. 41.

¹³ Helme, S. (2000). Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis. *Kunstiteaduslikke uurimusi*(10), 253–273.

¹⁴ Hiedel, L. (2006). “Loomingu” Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastaist 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204.

Hennoste, T. (2019). Kirjandus kui vastupanu Nõukogude Eestis Teise maailmasõja järgsel perioodil. *Ajalooline Ajakiri*, 164/165(2–3), pp. 225–251. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.2-3.06>.

¹⁵ Radsin, M. (Réalisatrice). (2005). *Tuleb tuttav ette*. Partie 21 [Émission de télévision].

<https://arhiiv.err.ee/vaata/tuleb-tuttav-ette-jazz-67>

¹⁶ Cf. Saro, A. (2019). Nõukogude tsensuuri mehhanismid, strateegiad ja tabuteemad Eesti teatris. *Ajalooline Ajakiri* (4), pp. 283–304. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.4.02>, pp. 298-299.

¹⁷ L'Estonie était également une république soviétique économiquement importante et progressiste, apportant des bénéfices financiers grâce à sa technologie innovante et sa bonne gestion dans les travaux qui couvraient de nombreux domaines comme l'industrie textile et navale, l'enrichissement d'uranium, la machinerie lourde, les biens de consommation en plastique et polymère, etc. Cf. Made, T. (dir.) (2019): *Nõukaaeg. Meenutused, faktid, olud, veidrused*. Tallinn: Rahva Raamat.

l'agentivité des traducteurs et linguistes estoniens dans le processus de traduction audiovisuelle ainsi que les aspects linguistiques et sémiotiques de leur travail.

Avant la première partie, je consacrerai une partie historique à décrire le développement du doublage et remontage dans la première République d'Estonie, en commençant par la censure de cinéma et l'activité d'Artur Adson, l'inspecteur du film. Dans la première partie j'analyserai la longue période de rupture dans la continuité de la traduction audiovisuelle durant les années 1939–1953, y compris la période tumultueuse de 1940–1944 qui a fini avec la création des institutions comme *Glavkinoprokat* et le ministère de la Cinématographie de la RSS d'Estonie. Cette partie permettra de comprendre comment l'Estonie est devenue un pays sous-titrant grâce à la ministre de la Cinématographie Olga Lauristin. Grâce à la coopération entre *Tallinna Kinostudio* et *Lenfilm*, le cinéma national et la disposition de doublage estonien se sont développés. La cinéficat¹⁸ intense couvre le pays avec le réseau dense de cinémas de ville, ruraux et ambulants, ce qui permet durant les années 1970–1980 d'arriver à un nombre stupéfiant d'entrées dans les salles de cinéma dans la RSS d'Estonie.

Nous analyserons les origines de la traduction cinématographique en URSS, les modes de traduction pratiqués et la coopération entre l'Estonie et l'URSS. Une attention particulière sera portée aux origines et aux techniques du remontage et soviétique, ainsi qu'aux thèmes tabous et idéologiques dans les films étrangers, avec une analyse des stratégies du transfert culturel en tant que transcréation collective intersémiotique. Dans la première partie, je m'efforcerai de distinguer les différentes modifications visuelles et linguistiques apportées aux films étrangers au cours du processus d'adaptation, ainsi que leur nature : discursives, narratives ou idéologiques ou plutôt commerciales et inoffensives, qu'elles soient dues à la spécificité de la traduction audiovisuelle, aux normes de traduction ou de la distribution ou à des problèmes d'intraduisibilité culturelle ou linguistique. En conclusion, une évaluation générale de la censure cinématographique dans la traduction des films français et des films en coproduction française sera donnée, sur la base d'une étude de cas portant sur le film *Le Conformiste* (1970) de Bernardo Bertolucci.

La deuxième partie portera en premier lieu sur la comparaison entre les films distribués dans les cinémas officiels (« premier écran ») et dans les ciné-clubs (« troisième écran ») en Estonie soviétique post-stalinienne, une distinction courante de la scène cinématographique soviétique. Le « deuxième écran » ou les festivals de films en URSS sera aussi brièvement traité. Je divise en effet le processus de la censure et de la traduction selon les « trois écrans ». Les films sur le premier écran ou *kinoprokat* ont subi un remontage, un doublage et un contrôle idéologique profond. Sur le deuxième écran, les films du Festival international de cinéma de Moscou et les semaines de cinéma français ont été interprétés oralement sur place (il y avait aussi d'autres modes de traduction mixtes) et la censure était présente, mais plutôt rare. Le troisième écran – les ciné-clubs en Estonie soviétique (et en URSS en général, surtout à Moscou) – ont organisé des séances partiellement fermées ou à huis clos de films non-censurés avec une interprétation sur place.

J'analyserai premièrement les aspects idéologiques de l'échange culturel au niveau du répertoire dans les cinémas estoniens – le cas des films d'auteur, néo-réalistes et de la *Nouvelle Vague* française – avec des données statistiques sur la diffusion de films

¹⁸ Ce mot avec plusieurs significations selon l'époque signifie dans le contexte de cette thèse le processus de couvrir l'Estonie soviétique avec un réseau de cinémas dans les villes et régions ruraux.

étrangers et français. J'étudierai le processus d'acquisition et de distribution des films étrangers et la réception des films français en Estonie et en URSS. Une attention particulière sera portée au rôle d'Ahto Vesmes en tant que responsable du bureau national estonien du *Glavkinoprokat* (sous la direction de Vesmes appelé *ENSV MN Riikliku Kinematograafia Komitee Filmilaenutuse ja Reklaami Valitsus* ou bien simplement *filmikontor* – ci-après le Bureau du Film), qui est devenu le centre d'excellence en matière de sous-titrage en URSS.

Le deuxième point de focalisation portera sur les ciné-clubs qui deviennent en Estonie, pendant les années 1970 et 1980, le principal moyen pour les intellectuels et les professionnels du cinéma de visionner des films étrangers originaux. Le rôle important des interprètes de cinéma dans le transfert culturel sera mis en évidence. Je traiterai ce mouvement éducatif, intellectuel et subversif à la lumière des théories lotmaniennes sur la sémiotique. J'analyserai, d'après l'exemple des films de la *Nouvelle Vague* française et du néo-réalisme italien, les spécificités de la construction de la culture française en URSS sur deux écrans différents : le premier écran officiel, soumis aux contraintes idéologiques qui exprimaient la lutte entre capitalisme et socialisme, et le troisième écran non-censuré. L'image de la France a été présentée à travers ces deux écrans de manière incohérente – le cinéma français et la culture « française bourgeoise » étant à la fois adorés et méprisés en URSS.

La troisième partie sera consacrée aux sous-titres et l'activité de la traduction dans le Bureau du Film. Je ferai une courte biographie des principaux traducteurs et adaptateurs de films en Estonie à cette époque, avec pour objectif de préciser leurs conditions de travail, les normes techniques, les contraintes de la censure et de l'autocensure auxquelles ils étaient soumis, les stratégies de traduction et le statut de traducteur en général dans ce contexte institutionnel et historique. Les théories et les normes de traduction en vigueur à l'époque soviétique seront décrites de préférence du point de vue des traducteurs eux-mêmes, en utilisant les notions et la terminologie soviétiques. Ces interprétations de l'époque seront situées dans le contexte des théories soviétiques de la traduction. Le but est de montrer le rapport entre les réflexions théoriques des traducteurs estoniens et le contexte général, que les traducteurs aient suivi les théories soviétiques ou qu'ils aient essayé de leur donner une couleur et une texture originales. Je me concentrerai sur les traducteurs de sous-titres du premier écran et j'analyserai le travail d'Uno Liivaku, qui a été le sous-titreur estonien le plus prolifique. Avec son aide et sur la base du film de François Truffaut *Les quatre cents coups* (1959), je distinguerai les stratégies de traduction utilisées pour le sous-titrage en estonien.

Le but de ce travail est d'offrir une vue diachronique et historique de l'adaptation soviétique et de la censure éventuelle sur les différentes structures textuelles et de définir les stratégies de multiples modes d'adaptation. Sur le plan institutionnel et individuel, le but est d'examiner les constellations de forces horizontales et verticales entre l'institution et l'individu, en mettant en évidence le rôle d'agentivité personnel. Dans cette matrice de la censure des films, les relations dynamiques entre les parties engagées – l'institution et l'individu, le monde extérieur et intérieur, la périphérie et le centre – jouent un rôle primordial.

b. Considérations théoriques et méthodologiques et recherches antérieures

Du point de vue sémiotique, la censure reste aussi elle-même une sorte de traduction, un processus de sélection et de modification, mais aussi une nécessité structurelle, contribuant à la création de l'identité culturelle et politique. Bien que la censure et la résistance dans les systèmes totalitaires aient été assez largement étudiées concernant l'Espagne de Franco¹⁹, l'Italie de Mussolini²⁰ et l'Allemagne d'Hitler²¹, l'histoire de la traduction audiovisuelle n'a fait l'objet de recherches approfondies qu'au cours des vingt dernières années²². Toutes ces recherches ont souligné que les pays totalitaires utilisent traditionnellement le doublage comme un mode de censure.

À l'époque soviétique il y avait en Estonie une grande lacune dans les recherches en ce qui concerne l'histoire de la traduction en général, à l'exception du livre d'Uno Liivaku et Henno Meriste « Comment le traduire : De la traduction littérale à la domestication – l'estonisation » (en estonien *Kuidas seda tõlkida? Järeltormatusest eestinduseni*), portant sur la période 1520–1975²³, qui a été d'un apport précieux également pour la présente recherche. Dans son livre, Uno Liivaku formule en 1975 les principes de traduction de cette époque. La raison pour laquelle ce petit livre nous intéresse est qu'Uno Liivaku lui-même a été, comme nous l'avons dit, le sous-titreur le plus prolifique en Estonie soviétique et qu'il a écrit en 1985 le seul article publié en Estonie sur les normes du sous-titrage. Nous manquons jusqu'ici de recherches sur le doublage et l'interprétation des films pendant l'époque soviétique en Estonie.

Cependant, on note plusieurs tentatives et des fragments de recherche concernant la périodisation de l'histoire de la traduction estonienne. Certains auteurs ont formulé des principes pour la réalisation d'une histoire de la traduction (en estonien *tõlkelugu*), dans

¹⁹ Díaz-Cintas, J. (2018). Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing. *Perspectives*, pp. 182–200. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2017.1420669>.

Gubern, R. Y. F. (1975). *Un cine para el Cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.

Neuschäfer, H. J. (1991). *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)*. Stuttgart: Metzler.

²⁰ Talbot, G. (2007). *Censorship in Fascist Italy, 1922–43: Policies, Procedures and Protagonists*. Palgrave Macmillan UK.

Rundle, C., & Sturge, K. (dirs.). (2010). *Translation under fascism*. Palgrave Macmillan.

Ranzato, I. (2015). *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*. Taylor & Francis.

Mereu Keating, C. (2016). *The Politics of Dubbing: Film Censorship and State Intervention in the Translation of Foreign Cinema in Fascist Italy*. Bern, Switzerland: Peter Lang UK.

²¹ Billiani, F. (2014). *Modes of Censorship: National Contexts and Diverse Media*. Taylor & Francis. Doherty, T. (2013). *Hollywood and Hitler, 1933–1939*. Columbia University Press.

Maibaum, A. (2015). *Spielfilm-Synchronisation: Eine translationskritische Analyse am Beispiel amerikanischer Historienfilme über den Zweiten Weltkrieg*. Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur.

Pruys, G. M. (1997). *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Gunter Narr.

²² En ce qui concerne la censure des traductions de films avant 1950, des études pertinentes sont disponibles dans la bibliographie essentielle compilée par Carol O'Sullivan et Jean-François Cornu. O'Sullivan, C., & Cornu, J.-F. (dirs.) (2019). *The Translation of Films*. Oxford University Press for the British Academy, pp. 297–301.

²³ Lange, A., & Monticelli, D. (2012). Kuidas kirjutatakse tõlkelugu? *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 5–23, p. 5.

l'ordre chronologique par exemple Sergei Issakov²⁴, Peeter Torop²⁵, Hasso Krull²⁶, Anne Lange et Daniele Monticelli²⁷, Elin Sütiste²⁸, entre autres. Les ouvrages publiés par la maison d'édition *Ilmamaa* représentent une contribution importante. Ces écrits donnent aussi des pistes utiles pour l'étude de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique.

Les recherches sur la pratique de la traduction audiovisuelle sous les régimes totalitaires, en particulier en Union soviétique et y compris dans les pays baltes, restent dans le champ disciplinaire de la traductologie, mais fournissent des informations éclairantes et une valeur ajoutée considérable à la fois pour les études soviétiques et l'histoire du cinéma. Réciproquement, les études sur l'histoire de la traduction audiovisuelle peuvent amplement bénéficier des découvertes théoriques et des méthodes de recherche de l'histoire orale et de l'historiographie, des études post-coloniales, des études de réception, des sciences visuelles et cognitives, entre autres, et bien sûr des études cinématographiques en ce qui concerne la distribution internationale et les différentes modes de localisation des films. La traductologie étant une discipline relativement nouvelle et hybride qui engage plusieurs méthodes de recherche, elle nécessite une approche interdisciplinaire et transdisciplinaire permettant de parvenir à une métalangue apte à décrire la complexité de l'histoire de la traduction audiovisuelle. Pour cette raison, le présent travail ne cherche pas à se placer dans le cadre d'une seule discipline, mais essaye de trouver de nouveaux concepts et, idéalement, une métalangue descriptive interdisciplinaire qui offre le maximum de flexibilité pour l'analyse de l'histoire de la traduction cinématographique en Estonie soviétique. Il y a un avantage méthodologique à lier les études cinématographiques et l'histoire à l'analyse sémiotique et culturelle, mais la contribution au développement de la métalangue sémiotique reste modeste, car la présente thèse utilise des méthodes *ad hoc* et mixtes – en fonction de la diversité des matériaux empiriques. Pour bien développer une métalangue, il faudrait se concentrer sur une certaine méthode ou un certain concept et chercher ses capacités descriptives. Dans la suite de ce travail, en s'appuyant sur les théories de Peeter Torop, on utilisera une métalangue descriptive complexe et flexible pour analyser en profondeur la traduction cinématographique.

Le présent travail vise à définir les grandes lignes et les jalons – les faits, institutions et personnages historiques – pouvant servir de base pour de futures recherches en vue de systématiser et de compléter les données produites au cours de ce travail. Pour cela, les faits historiques sont d'une grande importance et trouver des sources primaires nouvelles et uniques a été un travail laborieux. Les théories utilisées émanent directement de ces données factuelles.

Selon Marek Tamm, la culture estonienne est née dans la traduction et est le résultat de la traduction²⁹. Bien que le cœur de l'histoire de la traduction soit l'étude des textes traduits, une approche globale de la culture de la traduction ne peut pas ignorer les

²⁴ Issakov, S. (1983). *Arhiivide peidikust*. Tallinn: Eesti Raamat, p. 283.

²⁵ Torop, P. (1989). Tõlkeloo koostamise printsiibid. *Akadeemia*(2), 358–360.

²⁶ Krull, H. (1998). Mõtete tõlkimine. *Keel ja Kirjandus*(2), 81–85, pp. 81–82.

²⁷ Lange, A., & Monticelli, D. (2012). Kuidas kirjutatakse tõlkelugu? *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 5–23.

²⁸ Sütiste, E. (2017). “Tõlkija peab...”: nõudmised ilukirjandusliku proosa tõlkijatele 20. sajandi Eestis. *Tõlkija Hää*(5), 170–178.

²⁹ Tamm, M. (2010). Eesti kultuur kui tõlkekultuur: mõned ajaloolised ja statistilised ekskursid. In memoriam Enn Soosaar ja Linnart Mäll. *Diplomaatia*(79). <https://diplomaatia.ee/eesti-kultuur-kui-tolkekultuur-moned-ajaloolised-ja-statistilised-ekskursid/>

paratextes accompagnant les traductions ni la critique des traductions, mais les paratextes doivent toujours accompagner les textes, ils n'ont pas de vie indépendante³⁰. Le problème est que, dans le cadre de cette recherche, on dispose de nombreux paratextes, mais de fort peu de textes traduits en estonien. Il y a donc un creux (para)textuel qui peut difficilement être comblé. En plus des paratextes écrit par le traducteur, comme les notes personnelles, les préfaces, les notes de bas de page des traductions, mais aussi les articles, les livres et autres écrits et commentaires, les paratextes comprennent aussi les souvenirs personnels des traducteurs sur leur travail, et il y a des lacunes dans les deux, les notes personnelles sont perdues, les démarches de travail parfois oubliées. Une autre source importante est constituée par les documents des institutions sur le processus de traduction. Mais là aussi, on constate de grandes lacunes, les archives ne contiennent qu'une très faible proportion des documents liés au processus de traduction.

Le travail se heurte donc au silence du traducteur et à l'absence du texte traduit et du texte à traduire. Le texte à traduire était absent à deux niveaux : d'une part, on ne traduisait pas des films originaux, mais seulement des doublages, et d'autre part on n'avait pas le choix de traduire ce que l'on voulait. Le silence, le manque et l'absence sont des signes emblématiques pour l'époque soviétique. Pour cette raison, étudier cette période dans le cadre du discours de discontinuité est devenu aussi de plus en plus populaire parmi les chercheurs estoniens³¹. Les adaptations sont caractérisées par l'absence à plusieurs niveaux : de manière assez classique, par les coupes visuelles, mais celles-ci sont également en train de disparaître parce que les passionnés de cinéma réinsèrent les passages coupés dans les nombreuses versions soviétiques qui circulent sur Internet. Aussi la télévision russe ORT et les traducteurs comme Leonid Volodarskij parmi autres ont réalisé des *voice-over* des parties manquantes qui étaient insérées dans les doublages soviétiques pour redistribuer des films à grand succès, surtout les films de *Fantômas*, sur VHS ou DVD après la chute de l'URSS.

L'absence caractérise aussi les films sans diffusion parce qu'ils n'étaient jamais achetés dans le *prokat*, le manque caractérise l'accès à l'information sur la scène cinématographique internationale. Le silence caractérise l'inactivité et la passivité des traducteurs quant au choix des textes sources, le manque de récompense ou même le refus d'accepter des prix officiels pour leur travail. *Jupiter*, la seule émission de télé sur le cinéma, n'existe que dans la mémoire collective³². Les pellicules avec les sous-titres estoniens n'existent presque plus du tout. Les sous-titres, étant en soi elliptiques, sélectifs et condensés, ne présentent que des parties du texte source. La rupture de continuité est omniprésente – la destruction personnelle et institutionnelle des textes sources et des traductions a été pratiquée au moment de chaque changement de régime politique. Les autres lacunes majeures qui rendent difficile d'écrire l'histoire de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique sont surtout l'absence de données complètes sur les films projetés, la méconnaissance de l'identité de certains traducteurs et réviseurs et le manque de matériaux sur la réception des films en Estonie soviétique (à l'exception de quelques lettres de spectateurs).

³⁰ Paratextes dans le sens de Gerard Genette. Tamm, M. (2011). Ott Ojamaa ja eesti tõlkelugu. *Keel ja Kirjandus*(2), 129–132, p. 129.

³¹ Jõesalu, K. (2010). The meaning of “late socialism”: analyzing Estonians' post-communist memory culture. *Asia Eur J* 8, 293–303 <https://doi.org/10.1007/s10308-010-0269-4>

³² Les archives de Vesmes ne sont pas encore disponibles dans les Archives de l'État.

Le but était d'identifier ces lacunes et de reconstruire les faits grâce aux paratextes trouvés dans les archives et, sur la base de la filmographie compilée, des films doublés disponibles et des mémoires des traducteurs et autres personnes pertinentes, de reconstituer le processus de traduction. Pour chaque type d'absence, il y a des méthodes spécifiques de reconstruction du sens et du contexte. Il faut aussi accepter l'idée qu'il existe des lacunes ouvertes et fermées, ces dernières ne se laissant pas facilement reconstruire. Par exemple, il est difficile deviner les raisons spécifiques qui ont motivé telle ou telle modification lors des remontages et des doublages. Mon but est d'essayer d'interpréter et de formuler des principes, mais cela dépend de la façon dont les faits, les normes et les règles de traduction sont interprétés et de quel point de vue.

Les conditions de la traduction postcoloniale³³ s'appliquent à la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique. Il existe deux points de vue : celui du pays colonisé et celui du pays colonisateur. L'Estonie soviétique était une colonie dans le sens classique, mais elle avait elle aussi de petites « colonies », comme les villages des Estoniens en Géorgie et en Abkhazie. Même si l'on essaye d'analyser ces deux perspectives en parallèle et impartialement sans se victimiser, j'ai choisi intentionnellement et implicitement le point de vue du pays colonisé. En Estonie soviétique comme dans d'autres républiques soviétiques, la traduction d'œuvres littéraires et de films d'origine française n'aurait pas pu techniquement être un échange culturel bilatéral authentique et libre entre la culture française et la culture estonienne³⁴, il s'agit d'un transfert culturel intermédié unilatéral. Premièrement l'Estonie n'existait pas en tant qu'État – encore une absence à considérer. Le transfert culturel a été unidirectionnel, de la France vers l'Estonie, et forcée, sous la sourdine et médiatisée par les mécanismes institutionnels de filtrage des productions cinématographiques françaises. De l'autre côté, même si la production cinématographique de l'Estonie en tant que telle n'est pas parvenue en France, la première du film estonien interdit en URSS *Les Hors-la-Loi* (*Lindpriid*, 1971), de Vladimir-Georg Karassev-Orgussaar – a eu lieu en 1989 à Paris et a été quand même une surprenante exception en donnant une vie à un film inexistant qui n'avait pas de permis officiel de diffusion.

Les études post-coloniales³⁵ se concentrent sur l'analyse des pratiques et des approches conflictuelles simultanées au sein des communautés colonisées : une attention importante est accordée aux ambivalences identitaires comme la double identité, la colonisation de soi par l'autocensure, l'imitation et le métissage des attitudes du pays colonisateur par les communautés colonisées, la créolisation des langues et des cultures, le mimétisme dans les traductions, le double codage dans la traduction mais également dans les actes de communication en général, la dissimulation dans assimilation, etc. Le regard de l'intérieure est important pour réaliser des études post-coloniales pour de multiples raisons, surtout la connaissance de la langue du pays colonisé et du pays colonisateur étant importante. En Estonie on fait des recherches dans la traductologie depuis une décennie³⁶, mais faire des études post-coloniales sur les 27 pays de l'ex-

³³ Notion de Tymoczko, M. (2012). Tõlkimine ja poliitiline angažeeritus. Aktivism, sotsiaalne muutus ja tõlkimise roll geopoliitilistes nihetes. *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 165–188.

³⁴ Clairement les échanges de films entre l'URSS et la France ont eu une autre dynamique, surtout quand on considère les politiques d'échange pendant les festivals de Canne dans les années 1960.

³⁵ Les travaux de Frantz Fanon, Edward W. Said, Ngũgĩwa Thiong'o, Gayatri Chakravorty Spivak, Aimé Césaire et autres.

³⁶ Cf. Nõukogude aja erinumber / Special issue on Soviet culture. *Methis*(5), 7 (2011). <https://doi.org/10.7592/methis.v5i7>

communauté de l'URSS et des pays du bloc de l'Est n'était encore récemment pas une tendance dans les recherches occidentales³⁷. Il y a des arguments contre ce genre des recherches selon lesquels la situation en Estonie soviétique était d'une manière ou l'autre différente du modèle classique colonial³⁸, mais les théories sont facilement applicables dans les études sur l'histoire de la traduction audiovisuelle. Ces dernières ont également besoin d'une nouvelle métalangue et de nouveaux concepts pour décrire les aspects sociaux, idéologiques, culturels et politiques souvent contradictoires dans le contexte des régimes politiques autocratiques et totalitaires.

Dans l'analyse de la censure institutionnelle il est important de souligner la thèse de Pierre Bourdieu pour qui la censure est une nécessité structurelle, omniprésente. Dans son essai « La censure et la mise en forme », Bourdieu déclare que « [l]a métaphore de la censure ne doit pas tromper : c'est la structure même du champ qui régit l'expression en régissant à la fois l'accès à l'expression et la forme de l'expression, et non quelque instance juridique spécialement aménagée afin de désigner et de réprimer la transgression d'une sorte de code linguistique »³⁹.

Certes, on ne peut pas soumettre toutes les activités individuelles à l'autorité de l'État et de ses institutions transcendantes et abstraites – en Estonie soviétique c'étaient plutôt de vraies personnes, des agents idéologiques qui mettaient en œuvre la censure « institutionnelle » à leur discrétion personnelle, souvent par des coups de téléphone et des conversations en tête-à-tête. Cela dit, les agents idéologiques essayaient également d'améliorer la réputation des organes politiques et, selon eux, ils étaient utilisés comme des instruments soumis aux ordres des autres hauts fonctionnaires dans la hiérarchie complexe composant une institution. C'est par exemple le point de vue de Kurt Ingerman (né en 1935), qui a occupé le poste de censeur au *Glavlit* de la RSS d'Estonie pendant la période 1983–1990⁴⁰.

Chaque personne était responsable de ses mots et devait pratiquer l'autocensure si le but était de publier le texte. La notion très importante de la responsabilité personnelle de l'individu avait aussi une double signification dans la hiérarchie de pouvoir : il ne s'agit pas de prendre la responsabilité devant ses actions ou soi-même ou le lecteur ou spectateur, mais être responsable devant l'agent idéologique qui plaçait plus haut à ne pas prendre seul des décisions, sans coercition préalable⁴¹. L'« irresponsabilité » signifiait en fait de prendre de l'initiative. Donc parler du peuple estonien autocolonisé à plusieurs niveaux fait sens. De l'autre côté, s'il a été possible de gagner la liberté de diffuser des films interdits, il faut aussi étudier les personnes qui ont trouvé la possibilité de contourner le contrôle institutionnel.

³⁷ Moore, D. C. (2006). "Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique." Dans V. Kelertas (dir.), *Baltic Postcolonialism*, pp. 11–44. Amsterdam: Rodopi.

³⁸ Annus, E. (2011). David Chioni Moore' i vaated nõukogude postkolonialismile. *Methis(5)*, 7, 227–229. <https://doi.org/10.7592/methis.v5i7.548>, p. 228.

³⁹ Bourdieu, P., & Thompson, J. B. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge: Polity, p. 138.

⁴⁰ Veidemann, R. (8 mai 1999). Tsensuur oli, on ja jääb, Päevaleht, <https://epl.delfi.ee/artikkel/50772119/tsensuur-oli-on-ja-jaab>. Kurt Ingerman a été caractérisé comme un fonctionnaire à l'esprit médiocre, pour qui le plus important était d'agir sur la base des documents de ses supérieurs. Dans les conversations, il avait coutume d'utiliser le magnétophone pour enregistrer dès qu'il y avait des différends. Veskimägi, K.-O. (1996). *Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. Tallinn: K.-O. Veskimägi, p. 63.

⁴¹ Hiedel, L. (2006). "Loomingu" Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastast 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204, p. 178.

Le travail invisible des traducteurs et l'anonymat général des traducteurs et des interprètes de film, pour l'exprimer dans les termes de Lawrence Venuti⁴², constitue un défi méthodologique pour reconstruire l'histoire de la traduction audiovisuelle⁴³. L'invisibilité peut déjà être considéré comme un axiome et le défi sera de rendre le traducteur et son travail visibles, si sa personnalité et son attitude ne sont pas visibles dans ses traductions, comme le genre du sous-titrage le présuppose généralement.

Carol O'Sullivan, en empruntant l'approche de l'anthropologue Clifford Geertz, déclare que nous devons chercher à construire une description aussi complète que possible autour de chaque film sous-titré, qui intègre des facteurs géographiques, techniques, textuels et linguistiques. Cela correspond aussi à l'approche développée pendant les années 1970 par les études descriptives de polysystèmes d'Itamar Even-Zohar⁴⁴, qui souligne l'importance de la description « épaisse » des conditions de traduction. Il faut aussi périodiser différentes étapes dans l'évolution des normes de la traduction audiovisuelle, sur la base des théories descriptives de Gideon Toury qui place la traduction sous les contraintes dynamiques culturelles⁴⁵. Il faut également prendre en compte le rôle idéologique, économique etc. du patron du traducteur⁴⁶, par le patronage on comprend soit la maison d'édition pour le traducteur littéraire, soit le Bureau du Film ou une autre institution pour le traducteur de cinéma.

Selon Anthony Pym, la pratique de la traduction doit être analysée historiquement sur la base des quatre principes suivants : 1) L'histoire de la traduction doit tenir compte de la causalité sociale, c'est-à-dire étudier les pratiques de traduction dans un espace-temps social spécifique ; 2) L'histoire de la traduction doit être centrée sur le traducteur qui assume la responsabilité de son travail à son époque, auprès de son client ou de son lecteur ; 3) Un historien de la traduction doit recréer le monde du traducteur qu'il soit mono- ou interculturel, à la lumière de tous les groupes sociaux mono- ou interculturels impliqués ; 4) L'histoire de la traduction est intrinsèquement fondée sur les raisons actuelles qui incitent à mettre l'accent sur l'histoire de la traduction et sur les questions du monde contemporain auxquelles il faut répondre par le biais de l'approche historique, c'est-à-dire que l'histoire de la traduction ne concerne pas seulement le passé, mais aussi le présent⁴⁷.

Un point de départ possible selon Carol O'Sullivan est d'essayer de rattacher les traductions des films à leur traducteur⁴⁸. Toutes les données recueillies doivent être vérifiées par des références croisées entre les documents et sources d'archives et les témoignages des répondants. Cependant, des doutes persisteront sur la véracité des données.

⁴² Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2^{ème} éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203553190>

⁴³ Tamm, M. (2011). Ott Ojamaa ja eesti tõlkelugu. *Keel ja Kirjandus*(2), 129–132, p. 129

⁴⁴ Zohar, I. E. (1990). The position of translated literature within the literary polysystem. *Poetics Today*(11:1), 45–51.

⁴⁵ Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

⁴⁶ Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York, Routledge, pp. 15–30.

⁴⁷ Pym, A. ([1998] 2014). *Method in Translation History*. New York: Routledge. IX–XI.

⁴⁸ O'Sullivan, C., & Cornu, J.-F. (dirs.) (2019). *The Translation of Films*. Oxford University Press for the British Academy, p. 283.

C'est ici que les principes pour écrire l'histoire de la traduction, définis de façon large dans les travaux de Lieven D'Hulst⁴⁹, Anthony Pym⁵⁰ et plus spécifiquement dans les articles des chercheurs en traductologie estoniens, Elin Sütiste⁵¹, Anne Lange et Daniele Monticelli⁵², ainsi que par Carol O'Sullivan et Jean-François Cornu⁵³, sont d'une grande valeur pour donner le cadre méthodologique pour les recherches sur l'histoire de la traduction audiovisuelle.

Le traducteur audiovisuel n'était pas « un expert spécialisé de la culture source, qui pourrait mettre à disposition ses connaissances professionnelles dans la traduction »⁵⁴, le traducteur était avant tout un expert de la langue russe et de la culture soviétique dominante. Selon Maria Tymoczko, on peut affirmer que la plupart des traducteurs entreprennent leur travail parce qu'ils pensent que le texte qu'ils produisent bénéficiera à l'humanité ou espèrent un impact positif sur la culture d'accueil, c'est donc un acte essentiellement idéologique⁵⁵. C'est ici que les concepts d'agentivité et d'habitus des sous-titres estoniens et des autres personnes liées à l'industrie de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique jouent un rôle primordial. Pour comprendre leurs conditions de travail, il faut mettre en évidence la marge de manœuvre dont ils disposaient dans le processus contrôlé, et le pouvoir qu'ils ont donné au mot dans l'échange des valeurs culturelles. Comme Maria Tymoczko le note, on est loin de mythologiser la résistance politique et culturelle des traducteurs estoniens, qui n'était pas possible dans les conditions du régime totalitaire, mais ils avaient quand même la possibilité de créer un dialogue avec le spectateur en choisissant le moyen et le registre convenables pour transmettre leur vision personnelle de la culture source⁵⁶.

Cette thèse se positionne au croisement d'études réalisées dans différents domaines, comme par exemple le mémoire sur l'histoire du cinéma de Kadri Kanter⁵⁷ ou la thèse de Karin Sibul sur l'émergence de la profession d'interprète en Estonie⁵⁸. Alors que dans le domaine de la cinématographie et de la traduction ces thèmes ont été très peu traités, en littérature la censure soviétique est un thème assez bien étudié par les chercheurs, historiens et hommes de lettres estoniens depuis que l'Estonie a retrouvé son indépendance en août 1991. L'intérêt croissant pour l'histoire de la traduction et de la censure en Estonie aujourd'hui témoigne de changements dans notre mémoire culturelle. Les aspects inconnus de l'histoire culturelle estonienne ont été récemment « découverts », ce qui les a faits passer de la sphère de la « non-histoire » à celle de

⁴⁹ D'Hulst, L. (2014). *Essais d'histoire de la traduction*. Avatars de Janus. Paris: Classiques Garnier.

⁵⁰ Pym, A. ([1998] 2014). *Method in Translation History*. New York: Routledge.

⁵¹ Sütiste, E. (2012). Tõlkelugu ja kultuurimälu. *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 152–164.

⁵² Lange, A., & Monticelli, D. (2012). Kuidas kirjutatakse tõlkelugu? *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 5–23.

⁵³ O'Sullivan, C., & Cornu, J.-F. (dirs.) (2019). *The Translation of Films*. Oxford University Press for the British Academy

⁵⁴ Lange, A., & McIlpatrick-Ksenofontov, M. (2012). Maria Tymoczko angažeeritud tõlketeadus. *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 190–197, p. 193.

⁵⁵ Tymoczko, M. (2012). Tõlkimine ja poliitiline angažeeritus. Aktivism, sotsiaalne muutus ja tõlkimise roll geopolitilistes nihetes. *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 165–188, p. 167.

⁵⁶ Tymoczko, M. (2000). Translation and Political Engagement. *The Translator*, 6(1), 23–47.

⁵⁷ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus.

⁵⁸ Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus.

https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf

l'« histoire »⁵⁹. Il est possible de distinguer les parties actives et passives de la mémoire culturelle en Estonie soviétique⁶⁰. La partie active, qui fournit le contexte général des recherches sur la traduction audiovisuelle, sont par exemple les études sur la censure dans le domaine des bibliothèques (Piret Lotman⁶¹), les activités des maisons d'édition (Lembe Hiedel⁶², Sirje Olesk et Anu Saluäär⁶³, Aile Möldre⁶⁴), la presse et les médias (Peeter Maimik⁶⁵, Maarja Lõhmus⁶⁶) et la poste et les communications (Enno Tammer⁶⁷). Les systèmes et les institutions de la censure soviétique en Estonie dans leur ensemble sont analysés en profondeur et illustrés par de nombreux exemples par Kaljo-Olev Veskimägi⁶⁸. La partie passive de la mémoire culturelle reste à découvrir.

La présente thèse voudrait créer une base pour essayer de construire la prosopographie des traducteurs soviétiques de l'audiovisuel. La thèse inclut des références à une série de biographies personnelles, des entretiens, des témoignages oraux et écrits, des archives individuelles et plus généralement des souvenirs personnels des traducteurs, ainsi que des spectateurs des films étrangers, tout cela dans le but de trouver des traits communs dans leurs profils et de mettre en lumière la communauté des traducteurs de l'époque.

Dans sa définition de la traduction, Carol O'Sullivan⁶⁹ dit qu'« la traduction de film », en bref, peut utilement être considérée comme couvrant non seulement les « modes de traduction » et l'activité de transfert de langue, mais les interventions connexes de toutes sortes, y compris les modifications du montage, la manipulation d'images (reprise de séquences de crédits, par exemple), le cadrage paratextuel⁷⁰ et la censure ». Sur le plan théorique traditionaliste, avant les années 2000, la censure, c'est-à-dire les

⁵⁹ Sütiste, E. (2012). Tõlkelugu ja kultuurimälu. *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 152–164, p. 152.

⁶⁰ Assmann, A. (2008). Canon and archive. Dans A. Erl & A. Nünning (dirs.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97–107). Berlin-New York: Walter de Gruyter, p. 99.

⁶¹ Lotman, P. (1991). Raamatukogu roll sõjajärgses Nõukogude Eestis. *Tsensor Eesti raamatukogus. Eesti Rahvusraamatukogu toimetised*(2), 87–123. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu.

Lotman, P. (2000). Hävitatud raamat ja eestlase identiteet. *Tuna*(2), 95–103.
http://www.ra.ee/public/TUNA/Artiklid/2000/2/2000-2-Piret_Lotman_1k95-103.pdf.

⁶² Hiedel, L. (2006). “Loomingu” Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastaist 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204.

⁶³ Olesk, S., Saluäär, A. (2017). *Palat nr. 6 : kaks artiklit „Loomingu Raamatukogu” ajaloost*. Loomingu Raamatukogu. Kultuurileht.

⁶⁴ Möldre, A. (2005). *Kirjastustegevus ja raamatulevi Eestis aastail 1940–2000* [Thèse de doctorat, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus.

⁶⁵ Maimik, P. (1994). Eesti ajakirjandus nõukogude tsensuuri all. Dans E. Lauk (dir.), *Eesti ajakirjanduse ajaloost IX* (pp. 85–105). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Maimik, P. (1996). Tõkked ajalehtede-ajakirjade trükkimise teel enne tsensuuri kaotamist Eestis. Dans P. Maimik (dir.), *Eesti ajakirjanduse ajaloost X* (pp. 99–107). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

⁶⁶ Lõhmus, M. (2002). *Transformation of Public Text in Totalitarian System. A Socio-Semiotic Study of Soviet Censorship Practices in Estonian Radio in the 1980s*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

⁶⁷ Tammer, E. (2012). *Nõukogude aeg ja eesti inimene*. Tallinn: Tammerraamat.

⁶⁸ Veskimägi, K.-O. (1996). *Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. Tallinn: K.-O. Veskimägi.

⁶⁹ O'Sullivan, C., & Cornu, J.-F. (dirs.) (2019). *The Translation of Films*. Oxford University Press for the British Academy, p. 8.

⁷⁰ O'Sullivan utilise la notion « paratextual framing » ce qui signifie les commentaires en paratextes – contextualisation par les textes qui accompagnent des traductions (articles de la presse, critiques, notes personnelles etc.).

manipulations du remontage, reste un concept plutôt négatif des études soviétiques de l'école totalitaire. Dans la présente thèse, elle est définie comme un processus transcréatif, collectif et intersémiotique dont la pratique, définissable à travers des stratégies de traduction de différents niveaux, ce que l'on appelle également dans la présente thèse la *dominante* dans le sens jakobsonienne. La dominante est influencée par le contexte socio-politique et idéologique, les normes de la traduction prévalant à cette époque et bien sûr les contraintes de temps et d'espace propres à la traduction audiovisuelle.

Une attention particulière sera portée aux différents aspects qui caractérisent le développement de ce transfert culturel forcé et de la traduction forcée sous les conditions totalitaires. La « traduction forcée » (en anglais « *forced translation* ») est un concept générique introduit par Peeter Torop⁷¹ qui désigne les conditions sociales de la traduction sous le discours autorisé totalitaire et ce concept sera développé dans la thèse pour décrire la traduction cinématographique sous le régime totalitaire. Sur la base de la théorie de Peeter Torop⁷², l'adjectif principal « forcé » peut être élargi aux autres aspects du processus de traduction. Par exemple on peut parler du « répertoire forcé », de la « réception forcée » et de l'« échange culturel forcé ». « Forcé » réfère donc à l'influence des conditions idéologiques, discursives, politiques et culturelles des institutions de l'État sur les différents aspects du processus de traduction. La traduction forcée désigne également les résultats – les textes cibles traduits.

La « traduction forcée » offre de grands avantages en montrant comment deux cultures traductionnelles différentes dans des situations différentes coexistaient dans la culture traductionnelle estonienne soviétique⁷³. L'une d'entre elles correspondait au discours autorisé, l'autre au discours non autorisé⁷⁴. Dans le cas des cinémas officiels et des ciné-clubs, la pratique de la traduction audiovisuelle non forcée a agi, comme le souligne Bachmann-Medick, « comme une métaphore anti-essentialiste et anti-holistique qui vise à découvrir des contre-discours, des formes discursives et des actions résistantes au sein d'une culture, des espaces discursifs hétérogènes au sein d'une société »⁷⁵. Le discours non autorisé est entré via différents trous dans le système, en utilisant différentes stratégies et différents canaux (discutés ci-après en détail).

c. Sources primaires

La présente thèse a une orientation empirique et tente de montrer plus généralement de quelles traductions et paratextes nous disposons pour écrire l'histoire de la traduction audiovisuelle en train de disparaître et quels moyens nous devrions employer pour reconstruire les lacunes dans les textes et documents d'archives modifiés, censurés, disparus, détruits ou limités. Dans l'histoire de la traduction audiovisuelle, même les sources historiques à première vue peu pertinentes prennent une valeur inattendue,

⁷¹ Torop, P. (2009). Social aspects of translation history or forced translation. Dans R. Hartama-Heinonen, I. Sorvali & E. Tarasti (dirs.), *Kielen ja kulttuurin saloja* (pp. 239–248). International Semiotics Institute, 239–248.

⁷² *Op. cit.*

⁷³ *Ibid.*, p. 244.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 241.

⁷⁵ Bachmann-Medick, D. (2006). Meanings of Translation in Cultural Anthropology. Dans T. Hermans (dir.), *Translating Others* (pp. 33–42). Manchester: St. Jerome, p. 37.

comme par exemple la base de données biographique estonienne ISIK⁷⁶, le registre onomastique des Archives d'État⁷⁷, les bases de photographies historiques *Ajapaik*⁷⁸ et *Fotis*⁷⁹, la base de données du film documentaire⁸⁰ en russe, les archives du poète et traducteur de chansons Heldur Karmo⁸¹, les blogs des cinéphiles russes⁸², entre autres. Une autre source pratique et intéressante d'informations est la base de données sur les films estoniens (*Eesti Filmi Andmebaas*)⁸³, régulièrement enrichie et complétée, et les archives et la médiathèque de la radiodiffusion nationale estonienne ERR⁸⁴.

La traduction audiovisuelle dans l'Union soviétique, en particulier en Estonie soviétique, n'a pas non plus retenu tant que cela l'attention hors de l'Estonie. La raison de ce manque de recherches s'explique en partie par l'accès restreint aux documents d'archives ; l'accès aux archives cinématographiques du *Gosfilmofond* à Belye Stolby est limité, et de nombreuses autres archives ont été dissoutes avec des successeurs inconnus et/ou partiellement détruites. Plus de 70 000 films sont rassemblés dans les archives cinématographiques d'État russe, le *Gosfilmofond*, fondée en 1948⁸⁵. En général, les doublages russes de l'ère soviétique recueillis au *Gosfilmofond*, bien que principalement sous forme de feuilles de remontage, sont pour la traductologie une mine d'informations riche et gratifiante. Quoiqu'il en soit, la comparaison de ces feuilles de remontage et des doublages soviétiques disponibles sur Internet avec les films originaux peut donner une nouvelle information, même si cette méthode s'avère souvent compliquée. Les doublages soviétiques ont souvent été restaurés en réintégrant les coupes visuelles effectuées auparavant et qui ont réalisé une *voice-over* russe. De ce fait, la majorité des doublages soviétiques sur Internet sont un mélange du doublage et de la *voice-over*. Quand on compare les deux versions – originale et doublée – en les juxtaposant simultanément, il est presque impossible d'identifier quelles parties ont été réintégrées s'il n'y a pas une *voice-over* plus récente que le doublage soviétique qui accompagne l'image. Cependant, on peut aussi trouver de rares doublages soviétiques authentiques où les parties coupées n'ont pas été insérées.

Malheureusement, presque tous les sous-titres estoniens des films étrangers réalisés à l'époque soviétique au Bureau de Film ont été détruits. Ils sont partiellement conservés par certaines découvertes de copies rares au Musée du cinéma dans la petite ville estonienne de Järva-Jaani, tenu par Vello Kolnes, mais cette collection n'est pas

⁷⁶ Site Internet : <http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/>

⁷⁷ Site Internet : <http://www.ra.ee/apps/onomastika/index.php/et/nimemuutused/nimemuutusedPtl>

⁷⁸ Une base de données gérée par les enthousiastes de la photographie historique. Site Internet : <https://ajapaik.ee/?page=1>

⁷⁹ Une base de données des Archives d'État, site Internet : <https://www.ra.ee/film-foto-heli/foto/>

⁸⁰ Site Internet : <https://csdfmuseum.ru/>

⁸¹ Site Internet d'Heldur Karmo : <http://heldurkarmo.net.ee/?qry=0>

⁸² Ciné blog russe : <http://fenixclub.com/>

⁸³ *Eesti Filmi Andmebaas* : <https://www.efis.ee/et>

⁸⁴ Les archives numériques de la radiodiffusion estonienne (ERR) sont disponibles à l'adresse <http://arhiiv.err.ee>. Y sont enregistrées les données sur les films estoniens produits depuis 1957 par *Tallinnfilm* et *Eesti Telefilm*, des feuilles de remontage, des informations d'ETV sur les coproducteurs, les droits musicaux et autres droits d'auteur, la prestation des services juridiques, des archives sur papier de l'ERR, y compris les bulletins d'information périodique d'*Eesti Telefilm* et les lettres des téléspectateurs, pas encore systématisées.

⁸⁵ Selon le site officiel du *Gosfilmofond* : <https://gosfilmofond.ru/nasha-deyatelnost/>

systematisée⁸⁶. En 1976, un violent incendie au siège de la télévision estonienne (aujourd'hui la Radiodiffusion nationale de l'Estonie, *ERR*) a détruit une grande partie des négatifs originaux. Dans la Télévision estonienne, en raison du manque de pellicule, il existait aussi une pratique régulière d'enregistrement sur de vieilles pellicules de nouveaux contenus, en effaçant plus de 400 émissions de *Jupiter*. Quand l'Estonie a gagné l'indépendance en 1991, les archives des institutions pertinentes comme le Conseil du répertoire de la RSS d'Estonie, les documents du Comité du Cinéma etc. ont été détruites par les Estoniens ou transférées par les soviétiques⁸⁷. En ce qui concerne les archives du Bureau du Film, elles sont très maigres et incorporées avec les documents des autres institutions. Après la privatisation de l'industrie du cinéma en 1991, les nouveaux propriétaires n'ont pas eu les ressources nécessaires pour garder des films dans de bonnes conditions. De nombreuses pellicules ont été détruites ou jetées, soit parce que leur licence avait expiré, soit parce que, immédiatement après la restauration de l'indépendance dans les États baltes et à l'aube de l'ère numérique, le format des films avait changé et les pellicules semblaient devenues encombrantes, en prenant beaucoup de place, sans mentionner des conditions spéciales qu'il fallait appliquer pour les conserver. Des témoins se rappellent que même au début des années 2000, les films de 35 mm étaient jetés dans une énorme pile dans une usine abandonnée à Kopli⁸⁸.

Les documents sur l'industrie du film sont principalement conservés dans les archives du film estonien (*Eesti Filmiarhiiv*), les Archives d'État, les archives de la Radiodiffusion Nationale, la Fondation estonienne du film, le ministère de la Culture, le Fonds culturel et les sociétés de production. La liste des documents des archives nationales peut être consultée à partir du système d'information des archives nationales *AIS*. Parmi les documents consultés figurent :

- Feuilles de remontage des films.
- Instructions de production de films.
- Bons de commande.
- Contrats avec des employés.
- Protocoles des comités de rédaction.
- Actes de réception de films.
- Données techniques, etc.

Les feuilles de remontage (les feuilles de remontage et de dialogue) se présentent sous la forme d'un tableau dans lequel tout ce qui se passe dans le film est marqué. Dans ce tableau sont marqués dans un ordre chronologique le numéro du plan, sa durée avec le métrage exact de chaque plan (sa durée en mètres et en cadres), puis le type de plan, son contenu (ce qui se passe dans le film) et le discours (dialogue), y compris la voix hors-champ, par les personnages ou par le commentateur. En ce qui concerne les doublages soviétiques, deux types de feuilles sont à distinguer : *монтажная запись* et *монтажно-диалоговые листы* ou bien *монтажные листы*. Le premier type avait plus d'information sur les plans, le deuxième n'avait pas d'information sur les plans et a souvent été utilisé pour la *voice-over*. Un plan est sur la feuille de montage une unité

⁸⁶ Ce musée est privé et est géré par une seule personne. Le musée manque aussi des bonnes conditions d'archivage des pellicules.

⁸⁷ Veskimägi, K.-O. (1996). Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed. Tallinn: K.-O. Veskimägi, p. 23.

⁸⁸ Communication personnelle avec Kadri Kanter le 23 février 2020.

primordiale, une prise de vues, comprise entre la mise en marche de la caméra et son arrêt. Un ensemble de plans situés dans le même temps et dans le même lieu est une séquence⁸⁹. Un plan-séquence est un plan qui consiste en une prise de vues unique se déroulant en plusieurs endroits d'un même lieu ou successivement en plusieurs lieux reliés l'un à l'autre. Dans la présente thèse, la scène signifie un ensemble de séquences dans le même lieu. La séquence, du latin *sequentia*, est une suite de plans décrivant une action qui se déroule en un lieu unique et dans un même temps⁹⁰. Cependant, il peut y avoir une confusion avec le terme « scène », qui peut parfois aussi signifier des plans-séquence dans différents lieux.

Comme les feuilles de remontage soviétiques sont des documents produits pendant le processus de doublage et du remontage, je les appelle dans le présent texte « les feuilles de *remontage* ». Dans les analyses des doublages russes, les feuilles de montage françaises ont été comparées, plan par plan, avec les feuilles de remontage soviétiques.

Les sources principales de cette thèse sont donc issues de la presse estonienne, des documents d'archives, des feuilles de remontage conservées dans les archives du *Gosfilmofond* en Russie et des récits à la première personne, y compris les souvenirs personnels et les interviews écrites et orales des principaux informateurs. Beaucoup d'informations précieuses ont été rassemblées durant des entretiens avec des cinéastes, des spectateurs, des passionnés de cinéma et/ou des personnes impliquées dans les procédures de sélection et de traduction des films. Les expériences personnelles et autres informations livrées par ces dernières sont particulièrement précieuses pour cette recherche, car ces informateurs sont généralement nés entre 1920 et 1950 et viendra un moment où ils seront trop âgés pour partager leurs souvenirs. (Voir la liste récapitulative des personnes qui ont contribué à cette recherche sous le point h). Plusieurs personnes ont été consultées dans un contexte informel de communications personnelles, mais il y a eu également de longs entretiens.

Tiit Merisalu, fondateur du principal ciné-club de l'Université technique de Tallinn, a livré des informations précieuses dans de multiples entretiens et partagé ses archives personnelles qui comprenaient le répertoire général des séances du club, des programmes d'information sur les projections et tous les détails pertinents concernant par exemple les lecteurs de cinéma et autres invités, les interprètes, l'adhésion au club, les statistiques, les photos de Leo Saare. Il y avait aussi des coupures de presse du magazine bimensuel de l'Université technique de Tallinn, qui couvraient diverses activités des ciné-clubs. En ce qui concerne l'activité du ciné-club à Tartu, les archives personnelles d'Aune Unt sont très précieuses. Les immenses archives personnelles d'Ahto Vesmes (1931–2017), directeur de l'institution de la diffusion des films estonien (*kinoprokat*) pendant la stagnation, – environ 3500 pages de manuscrits – ont été collectées dans sa maison d'été en 2014, puis systématisées, relues et finalement transférées aux archivées dans les Archives d'État (processus d'archivage en cours). Ces archives donnent un bon aperçu de nombreux aspects de la distribution des films en Estonie concernant le répertoire, la réception et la traduction. De plus, le sous-titreur principal Uno Liivaku a généreusement ouvert à la consultation ses archives personnelles sur son travail de traduction et a donné de nombreux entretiens.

⁸⁹ Selon la définition dans Briselance, M.-F. & Morin, J.-C. (2010). *Grammaire du cinéma*. Paris : Nouveau Monde éditions, p. 344.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 115.

d. Choix de la période d'étude

J'étudierai la traduction audiovisuelle des films étrangers d'Europe occidentale, surtout des films français et des coproductions françaises dans le contexte du régime totalitaire soviétique jusqu'en 1991 dans la RSS d'Estonie, plus particulièrement depuis la fin de l'ère stalinienne jusqu'à la dissolution de l'URSS. Cette recherche diachronique se concentre sur la période post-stalinienne pour de multiples raisons : l'année 1953 est un tournant dans la vie culturelle et politique de l'Estonie soviétique à plusieurs titres.

Comme la censure du cinéma existait également dans la première République d'Estonie, surtout à partir de 1935 après l'entrée en vigueur de la nouvelle loi du cinéma et la création du poste de l'inspecteur de films, cette époque historique donne une bonne base pour comparer l'influence des conditions autoritaires sur la traduction cinématographique en Estonie libre en relation avec la situation en Estonie soviétique.

Premièrement, une grande restructuration dans l'organisation de la distribution des films a eu lieu en 1953 en URSS. En mai 1952, c'est la réorganisation du ministère de la Cinématographie de la RSS d'Estonie. L'ancienne structure manquait d'efficacité pour respecter les plans en matière de distribution et de propagande cinématographiques et surtout en matière de revenus. Les cinémas officiels, huit à Tallinn, n'ont pas rempli les objectifs de fréquentation. Il fallait restructurer toutes les ressources matérielles, immatérielles et humaines pour augmenter la popularité des cinémas afin de créer des revenus et de renforcer la portée de la propagande idéologique à travers les films. Puis en mars 1953, Staline est mort. Après la longue période de deuil, on a décidé de faire passer la réorganisation au niveau supérieur et le ministère de la Cinématographie a été complètement liquidé⁹¹. Le 27 avril 1953, le ministère de la Culture de la RSS d'Estonie est créé. L'ancien ministère de la Cinématographie a été restructuré pour former sous la responsabilité du nouveau ministère le Gouvernement général cinématographique, qui, à son tour, a géré le Studio du film d'art et des documentaires de Tallinn et à partir de 1957 aussi le *Glavkinoprokat* de la RSS d'Estonie, avant qu'il soit géré directement par le ministère de la Culture de l'URSS⁹². Il s'agit d'une réorganisation institutionnelle générale à toute l'URSS.

Deuxièmement, dans la période post-stalinienne, on observe une hausse considérable du nombre de films distribués et, par conséquent, des besoins de traduction des films. La période de la « pénurie filmique » (en russe *малокартинье*) entre 1943 et 1953, ou pénurie de la production domestique soviétique dont les origines remontent jusqu'en 1925⁹³, n'était pas encore finie – on produisait environ cinq films par an⁹⁴ – mais il y avait un besoin important de nouveaux films. De plus, la télévision est apparue en URSS, et il fallait aussi y montrer de nouvelles œuvres audiovisuelles. Pour compenser les problèmes financiers causés par le *malokartin'e* au début des années 1950 et augmenter les revenus de la vente des billets de cinéma, on a même montré des ciné-drames

⁹¹ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 192.

⁹² *Ibid.*, pp. 183–186.

⁹³ Belodubrovskaya, M. (2017). *Not according to plan : filmmaking under Stalin*. Cornell University Press.

⁹⁴ Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, p. 46.

(кинопъеса) en Union soviétique – des pièces de théâtre enregistrées à Moscou et Leningrad sur pellicule avec une caméra statique placée devant la scène⁹⁵.

Troisièmement, l'affaiblissement de la censure et de la terreur en Estonie. Le VIII^e plénum du Parti communiste d'Estonie, l'EKP ou l'EK(b)P (« b » pour « bolchévique »), en mars 1950 avait eu des conséquences répressives⁹⁶. Le Comité central du PC de l'URSS avait fabriqué de fausses accusations à l'encontre du Comité central du PC estonien, en particulier contre ses bureaux, qui avaient été accusés de nationalisme bourgeois et d'avoir commis des erreurs dans le travail idéologique et dans la formulation des politiques⁹⁷. Beaucoup de dirigeants estoniens des débuts du parti ont été chassés dans les années 1950 et remplacés par des Estoniens nés et élevés en Russie, qualifiés à cause de leur accent de « ïestoniens »⁹⁸. Mais après la mort de Staline on observe un certain affaiblissement de la censure⁹⁹, car cela a radicalement changé la politique intérieure et extérieure de l'Union soviétique. Ainsi les « dirigeants collectifs » qui ont pris le pouvoir ont compris que poursuivre la politique de violence n'avait aucun sens et ne leur était pas profitable.

Une autre raison primordiale pour comparer l'époque stalinienne et l'époque post-stalinienne est le fait que Staline dirigeait personnellement la majorité du secteur du cinéma, en visionnant les films et en décidant des films à laisser ou non dans la distribution officielle. La période post-stalinienne de 1953 à 1991 correspond à la renaissance artistique du cinéma et constitue une unité politico-culturelle spécifique, celle du cinéma post-stalinien, à partir du dégel sous Nikita Khrouchtchev en passant par la stagnation de l'ère brejnévienne jusqu'au perestroïka¹⁰⁰. Cette rupture de 1953 est donc extrêmement visible s'agissant de la censure de la traduction audiovisuelle sous le régime totalitaire.

L'ère de la révolution numérique coïncide avec la chute de l'Union soviétique. Les films de l'ouest sont devenus accessibles et le marché cinématographique est vite saturé. Cette époque marque aussi la fin de la traduction audiovisuelle dite traditionnelle sur un support physique argentique du format 35 mm et 16 mm entre autres. Le statut du cinéma sur le support argentique se dévalorisait tout aussi vite que la détérioration des pellicules. L'enregistrement de signaux analogiques sur la bande magnétique était facile à manipuler, moins cher et est rapidement devenu très populaire en Union soviétique à la

⁹⁵ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 184.

⁹⁶ Le sténogramme du VIII^{ème} plénum du Comité central de l'EK(b)P, traduit de russe par Mart Arold et Jaan Isotamm, commenté par Viktor Niitsoo. Arold, M., & Isotamm, J. (1998, 1999). EK(b)P Keskkomitee VIII pleenumi stenogramm. Akadeemia, 1998, n° 12 (117), p. 2655–2686; 1999, n° 1 (118), p. 191–222; n° 3 (120), p. 639–670; n° 4 (121), p. 863–894; n° 5 (122), p. 1087–1118; n° 6 (123), p. 1311–1342; n° 7 (124), p. 1535–1566; n° 10 (127), p. 2221–2256.

⁹⁷ Tannberg, T. (2010). Kuidas Moskvas valmistati ette 1950. aasta märtsipleenumit. ÜK(b)P KK otsus „Puudustest ja vigadest EK(b)P KK töös”. *Tuna*(1), 120–124, p. 121.

⁹⁸ Surnom donné aux Estoniens élevés ou ayant vécu en Russie reconnaissables à leur prononciation de la lettre « e » à la russe. Misiunas, R. J. & Taagepera, R. (1993). *The Baltic States, years of dependence, 1940–1990*. University of California Press, p. 149.

⁹⁹ Zubkova, J. (2009). *Baltimaad ja Kreml 1940–1953*. Tallinn: Varrak, p. 248.

¹⁰⁰ Martin, M. (1993). *Le cinéma soviétique: De Krouchtchev à Gorbatchev : (1955–1992). Histoire et théorie du cinéma. L'Âge d'homme*, p. 9.

fin des années 1980 avec une nouvelle génération de traducteurs VHS¹⁰¹. Les Estoniens ont continué à sous-titrer des films, mais il fallait traduire la version originale vers l'estonien et le russe. Cette pratique nécessitait une toute nouvelle pléiade de traducteurs avec de nouvelles compétences linguistiques et techniques. La majorité des traducteurs soviétiques n'ont pas continué leur travail. Il fallait augmenter la productivité en traduisant plus de films et la rémunération des traducteurs estoniens a diminué. Certes, ce tournant dans l'industrie de la traduction audiovisuelle avait aussi des aspects positifs. L'arrivée des nouvelles technologies numériques a rendu le travail des traducteurs – sous-titres et adaptateurs – plus rapide et flexible, le texte audiovisuel avec son contexte est devenu très accessible et le traducteur avait beaucoup plus d'informations sur le contenu original et contextuel qu'avant, quand les films et autres matériels audiovisuels n'étaient souvent même pas consultables au moment de les traduire.

¹⁰¹ La *voice-over* fait par Leonid Volodarskij, Andrej Gavrilov, Vasilij Gorčakov, Aleksej Mihalëv est analysé par exemple dans le video : *Видео переводчику VHS*, retiré sur <https://www.youtube.com/watch?v=15XDIh9ksNs> (consulté le 22 janvier 2021).

CONTEXTE HISTORIQUE : LA CENSURE DES FILMS DANS LA PREMIERE REPUBLIQUE D'ESTONIE

Dans cette partie de contexte historique j'analyserai l'histoire de la traduction audiovisuelle dans la première République d'Estonie et les premières manifestations de la censure des films et de traduction cinématographique. Dans la mesure du possible, j'illustrerai la censure cinématographique par des exemples portant sur des films français.

L'Estonie a fait de mauvais choix politiques et économiques pendant la crise mondiale des années 1930. Au plus fort de la crise, entre 1932 et 1933, cinq gouvernements se sont succédés et la majorité des citoyens estimait que le pays avait besoin d'un exécutif plus stable. On espérait y parvenir en créant l'institution du chef de l'État, qui n'était pas prévue dans la Constitution de 1920.

Le coup d'État de 1934 pendant les élections du chef de l'État (en estonien *riigivanem*) était un coup d'État militaire sans effusion de sang organisé le 12 mars 1934 par les trois candidats présidentiels : chef de l'État par intérim Konstantin Päts, le lieutenant-général Johan Laidoner et par August Rei. Le but était de freiner l'influence politique croissante de la Ligue des combattants de la liberté de l'Estonie, populairement connue sous le nom de *vapsid* (les membres d'*Eesti Vabadussõjalaste Keskkliit*) qui soutenait le quatrième candidat des élections, Andrus Larka. Les *vapsid* et Larka ont été arrêtés et emprisonnés. Comme prétexte à cette intervention, Päts et ses alliés ont répandu la nouvelle que les *vapsid* eux-mêmes étaient en train de préparer un coup d'État. Konstantin Päts, en violation de la Constitution, a suspendu par son décret le processus d'élection du chef de l'État et du Parlement (en estonien *Riigikogu*) et a nommé Laidoner le commandant en chef des forces de défense.

Le coup d'État a détruit la continuité démocratique de la République d'Estonie et initié l'ère du régime autoritaire de Päts. Cette période est connue comme « l'ère silencieuse » (en estonien *vaikiv ajastu*) qui a duré jusqu'à 1938. Le droit à la liberté d'expression et à la liberté de la presse ont en effet été abolis. Päts a interdit des partis et restreint les droits politiques. En 1935, une nouvelle constitution présidentielle entièrement adaptée par Päts a été adoptée¹⁰². De 1934 à 1938, Päts a dirigé l'Estonie en tant que *Riigihoidja* (protecteur de l'État ou administrateur de l'État), et a été élu en 1938 premier président estonien.

Sous Konstantin Päts, pendant les dernières années de la République d'Estonie, le cinéma est devenu la seule forme d'art soumise à la censure légale. Alors que l'importation et la distribution de films en Estonie étaient plus ou moins libres jusqu'à l'entrée en vigueur de la loi sur le cinéma en 1935, la situation a particulièrement changé avec la modification de cette loi en 1938. Celle-ci a établi des règles pour la projection des films et a également légitimé la censure préalable des films. En effet la pré-censure existait déjà depuis 1925, en vertu d'un règlement établi par le ministre de l'Intérieur Karl Einbund¹⁰³ – selon lequel seuls les titres de films étaient contrôlés et uniquement trois films communistes avaient été interdits. C'était insuffisant pour le ministre de l'Intérieur – désormais l'industrie cinématographique devait être réglementée sur une

¹⁰² La Constitution de la République d'Estonie en 1920 ne prévoyait aucune censure en Estonie.

¹⁰³ Ruus, J. (3 novembre 2003). Tsensor alasti keha kallal. *Eesti Ekspress*. <http://paber.ekspress.ee/viewdoc/1BF44A29286200D8C2256DD300732835>

« base légale forcée », sans aucun libéralisme¹⁰⁴. Dans un memorandum explicatif accompagnant le projet de loi sur le cinéma de 1935, Karl Einbund a déclaré qu'« aucun État culturel ne peut laisser le domaine du cinéma non réglementé par la loi »¹⁰⁵.

a. Industrie d'importation des films étrangers

En mars 1935, l'écrivain et traducteur Artur Adson a pris ses fonctions en tant que « premier, unique et dernier »¹⁰⁶ inspecteur des films en Estonie. Il est resté en poste cinq ans (puis a dû demander à être libéré de ses fonctions à la suite du coup d'État communiste le 20 juin 1940 (en estonien *juunipööre*). Il travaillait comme inspecteur des films au ministère de l'Intérieur et il représentait le ministère à la Commission du film¹⁰⁷, dont il était aussi le président.

Selon le décret d'application¹⁰⁸ de la loi sur le cinéma de 1935¹⁰⁹, des dispositions ont été prises pour l'enregistrement, le contrôle et la présentation à l'inspecteur des films des importations et des exportations de films ; des certificats de contrôle (dits « passeports de films », *filmipassid*) ont été introduits. L'inspecteur des films a régulièrement tenu le livre de contrôle (en estonien *kontrollraamat*), une source documentaire très riche en informations, très peu étudiée en Estonie. Le décret précise qui et par quels moyens peut autoriser l'affichage de photos et d'affiches publicitaires dans l'espace public pour la promotion du film, ainsi que les droits et devoirs des fonctionnaires du ministère de l'Intérieur et des cinéastes, etc. Adson a interdit des projections de films, ordonné des coupes visuelles, examiné et autorisé toutes les photographies accompagnant les films et corrigé librement les titres et les sous-titres, y compris les intertitres des documentaires et des actualités cinématographiques hebdomadaires (en français, on parle aussi d'actualités filmées, de journaux filmés).

Le paiement de droits pour le contrôle et l'enregistrement des films devait permettre de constituer un capital pour l'industrie du film, qui devait être utilisé pour le développement du film estonien et dont les dépenses et les recettes étaient approuvées par le ministre de l'Intérieur. Ces mêmes taxes devaient également couvrir les frais de l'inspecteur des films ainsi que les frais de projection et d'enregistrement des films¹¹⁰.

À l'exemple de l'Allemagne, une taxe sur la censure des films a été introduite, que l'inspecteur des films a commencé à collecter. Selon le règlement de 1938 sur la censure des films¹¹¹, tous les films censurés devaient être taxés au mètre, qu'ils soient ou non autorisés à la projection. Le timbre de l'inspecteur était utilisé pour marquer toutes les publications approuvées accompagnant le film, telles que des photos de stars de cinéma, etc. Le prix au mètre était de 2 à 10 centimes selon le genre du film, le nombre de projections, la conformité à la censure, etc. Un long métrage faisait une à deux heures, donc environ 1500 à 3000 mètres, un film de 10 minutes faisait 285 mètres de long, donc 1500 m = 53 minutes ; 2000 m = 72 minutes (1 h 12) ; 3000 m = 105 minutes (1 h 45),

¹⁰⁴ Réunion de la Commission du film, n° 12, 20 mai 1935. ERA.14.2.149, p. 16.

¹⁰⁵ Kaarel Einbund, ministre de l'Intérieur. Exposé des motifs du projet de loi sur le cinéma. Février 1935. ERA.14.2.148, p. 9–10.

¹⁰⁶ Adson, A. (2007). *Siuru-raamat*. Tallinn: Tänapäev, p. 263.

¹⁰⁷ Il y avait six membres : A. Adson, E. Ojamaa, J. Tomson, A. Borkvell, K. Maranik, R. Övel.

¹⁰⁸ Journal officiel *Riigi Teataja* 1935, n° 39, 379, p. 931.

¹⁰⁹ Journal officiel *Riigi Teataja*, 1935, n° 17, 26 février 1935.

¹¹⁰ Kanter, K. (2015). Kinopoliitika ja filmitsensuur Eestis 1935–1940. *Tuna*(1), 84–101, p. 86.

¹¹¹ Journal officiel *Riigi Teataja*, n° 58, 28 juin 1938.

par exemple 3000 m x 5 centimes = 150 couronnes estoniennes par mètre, dues à l'inspecteur des films pour l'examen du film plus le droit de timbre¹¹². Pour une copie du film, le distributeur devait payer environ 1500 couronnes pour la diffusion en Estonie, puis la même copie était également envoyée en Lettonie et en Lituanie¹¹³. Les appareils de projection sonore pour une salle de cinéma coûtaient 75 000 couronnes¹¹⁴. Un autre repère financier assez cocasse : pour le fait d'avoir montré un film pour une salle trop pleine de spectateurs, la propriétaire du cinéma *Amor*, Sophie Erlich devait soit payer 10 couronnes soit rester deux jours en prison¹¹⁵.

Jusqu'en 1938, sur 250 films importés par an, 40 % étaient des productions américaines et 60 % des films européens avec une majorité de films allemands¹¹⁶. Avant 1936, il y avait très peu des films français en Estonie¹¹⁷. Adson n'était pas satisfait que l'on ne les montre pas assez et il a écrit des articles dans la presse à ce sujet¹¹⁸, en ajoutant dans son compte rendu au ministre de l'Intérieur que « la France, producteur brillant de premier rang, est restée dans l'ombre et l'oubli (seulement quatre films par an !) »¹¹⁹. En Estonie, les films français étaient principalement importés par les distributeurs *Rex-Film* et *ESTO-film*, dans une certaine mesure également par *Ars-Film*¹²⁰. La nouvelle loi sur le cinéma a modifié cela pour accorder aux films français un quota plus important (environ 7–10 %). « De tous les longs métrages de plus de 1000 mètres importés en Estonie, les films allemands et autrichiens devaient représenter un tiers, les films américains et anglais un autre tiers et les films de tous les autres pays le tiers restant, qui devrait comporter une majorité de films français. Des écarts à ces normes ne peuvent se produire que sur autorisation motivée de l'inspecteur des films. L'origine du film est déterminée par l'inspecteur des films en cas de litige ou de doute »¹²¹. Notons déjà

¹¹² Filmitäht käib läbi tsensorifiltri (Anonyme, 2 décembre 1939). *Esmaspäev*, 48, p. 5.

¹¹³ Archives de l'État, ERA.14.2.385, p. 15.

¹¹⁴ Archives de l'État, ERA.14.2.227.

¹¹⁵ Archives de l'État, ERA.14.2.299 (18 janvier 1937), p. 38. Le 28 mars 1940, Adson a adressé à Sophie Erlich un procès-verbal pour indiquer qu'il manquait dans le film *Le Danube bleu* (*The Blue Danube*, Herbert Wilcox, 1932) les traductions du titre anglais, de l'introduction et de quelques dialogues. *Ibid.*

¹¹⁶ Pärmpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, p. 34.

¹¹⁷ Eesti filmiturg vajab ümberkorraldamist. Saksa filmide uputus. Teiste maade paremad filmid jäetakse filmikontorite poolt kõrvale (Anonyme, 5 avril 1936). *Uus Eesti*(94), p. 6.

¹¹⁸ Cf. Adson, A. (3 mars 1936). Luule konservikarbis. Prantsuse moodsa tehnikafilmi "Magie du Fer-Blanc" puhul. *Uus Eesti*, 61, p. 8.

¹¹⁹ Présentation de l'inspecteur des films au ministre de l'Intérieur, 22.04.1936. Archives de l'État, ERA.14.2.299, pp. 1–2.

Cf. Eesti filmiturg vajab ümberkorraldamist. Saksa filmide uputus. Teiste maade paremad filmid jäetakse filmikontorite poolt kõrvale (Anonyme, 5 avril 1936). *Uus Eesti*, 94, p. 6.

¹²⁰ Lauri, L. (1991). *Kirjutamata memuaare*. Perioodika, p. 36.

Cf. Archives de l'État, ERA.14.2.147 (non paginé).

Remarque : L. Fallstein était le propriétaire d'Ars-Film, son parent S. Rubinstein était le propriétaire de Rex-Film et son employé de bureau Ibsberg était le propriétaire du troisième exportateur de films Harju Film (Osa kinosid jääb kinni? (Anonyme, 15 juillet 1935. *Postimees*, 189, p. 5).

¹²¹ Présentation de l'inspecteur des films au ministre de l'Intérieur, 22.04.1936. Archives de l'État, ERA.14. 2.299 (non paginé). Remarque : Adson devait également détecter les fraudes concernant l'origine du film : *ARS-Film* a présenté une adaptation du roman de Jules Verne *Michel Strogoff* (1876) *Der Kurier des Zaren* (Richard Eichberg, 1936) comme un film français, mais selon l'inspecteur des films il était connu « depuis longtemps dans les revues spécialisées comme étant d'origine allemande ». (Commentaire de Kadri Kanter dans son article : Kanter, K. (2015). Kinoliitika ja filmitsensuur Eestis 1935–1940. *Tuna*(1), 84–101).

qu'étonnamment, le pourcentage de films français dans les cinémas estoniens restera sensiblement le même pendant la période soviétique – entre 7 et 10 %.

Un des distributeurs d'origine estonienne des films français a été Nikolai Kultas (1908–1995) qui s'est rendu en 1938 à Paris pour acheter des films français. Par exemple, dans son entretien, Kultas se rappelle que le film *Un carnet de bal* (Julien Duvivier, 1937), qui a rapporté le Prix du meilleur film étranger lors de la Mostra de Venise 1937, n'a pas été apprécié par les Estoniens. Kultas, en faisant pour le film beaucoup de la publicité, a organisé la première à *Gloria* avec la participation de l'ambassadeur français, mais la salle de cinéma est restée vide. Kultas a été forcé de revendre le film aux Lettons et Lituaniens avec de grosses pertes financières¹²².

Les principaux distributeurs des films ont été *Üleriikliku Kinoomanike Seltsi Ü.K.S.Film* – distributeur des films de *Picture Corporation* et *20th Century Fox*, *Para-film* – représentant de *Paramount*, *Eesti Filmitööstuse A/S Metro-Goldwyn-Mayer* – représentant de *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Ars-Film*¹²³ – distributeur principal des films allemands, *UFA* et *Tobis*, *A/S Rex-Film* et *ESTO-film* – distributeurs des films français, mais aussi allemands et autrichiens, et *A/S Royal Film*. Les données diffèrent quant à savoir quel importateur de film importait le plus de films français, *ESTO-film*, *Rex-Film* ou *Ars-Film*. Mais les deux derniers appartenaient à la même famille germano-balte, à Salomon Fallstein, qui possédait aussi le cinéma *Skandia*, et à Leon Fallstein, propriétaire du cinéma *Gloria Palace*. Ces deux cinémas ont distribué en priorité des films français. Le fait que la majorité de l'industrie de distribution des films appartienne aux étrangers, en principe aux Germano-Baltes et aux Russes, a causé aux Estoniens des soucis pour de multiples raisons. Les Estoniens, étant préoccupés par la lutte pour l'indépendance contre la Russie, ont été en retard pour conclure des contrats avec les grands producteurs américains et allemands et leurs points de distribution à Riga et en France. Un autre problème était que la Russie et l'Allemagne avaient leurs propres intérêts à faire de la propagande politiques filmique en Estonie. En 1935, Artur Adson conseille de contrôler les distributeurs des films, et non pas le marché de l'importation de films en général, parce que selon lui une pareille situation n'était pas raisonnable et les Estoniens devaient prendre le contrôle¹²⁴.

b. Artur Adson comme inspecteur des films et principes de la censure

L'article 7 de la loi sur le cinéma a joué un rôle clé dans la censure. Il disposait que « le film doit être constructif et éducatif dans son contenu et sa forme. L'exportation et l'importation de films ne sont pas autorisées si les films sont contraires à la loi ou à la réglementation ou s'ils peuvent menacer la paix ou la sécurité publiques, déprécier la moralité, porter atteinte aux croyances religieuses ou nationales ou déshonorer la République d'Estonie ou l'un de ses organes ou institutions. » Cet article a servi à censurer principalement des films américains, allemands, soviétiques et français. Les archives contiennent de nombreux exemples de films censurés qu'Adson considérait

¹²² Lauri, L. (1988). *Kirjutamata memuaare. Nikolai Kultas 3* [Émission de radio]. Eesti Raadio. En 2020 aussi sur *Vikerraadio* [Émission de radio 13.07.2020] sur <https://vikerraadio.err.ee/1107348/vikerraadio-varamu>

¹²³ Appartenait à Leon Fallstein, qui était aussi le propriétaire de *Gloria*. Un autre grand propriétaire des cinémas a été Voldemar Zimmermann, à qui appartenait le cinéma *Grand Marina* et *Bibabo* à Narva, parmi autres.

¹²⁴ Archives de l'État, ERA.14.2.147, 3 février 1935.

comme politiquement tendancieux (propagandistes) ou mal conçus. Adson censurait les films par des coupes visuelles et des modifications textuelles, mais aussi en les interdisant complètement, en le justifiant avec une courte argumentation, ce qui laissait aux cinéastes la possibilité de contester ces décisions. Mais en général, les décisions d'Adson restaient en vigueur.

Au cours de ses cinq années au pouvoir, l'inspecteur des films a projeté 4757 films d'une longueur totale de 5 118 198 mètres, ce qui se reflétait dans les factures présentées aux cinémas et le temps consacré par Adson – un total de 2993 heures. Sur ces 4757 courts et longs métrages, 195 ont été coupés à la demande de l'inspecteur et 143 ont été interdits en Estonie¹²⁵, faisant un très petit pourcentage des interventions – respectivement 4% et 3%. Trois films français ont été totalement interdits : *Yoshiwara* (Max Ophüls, 1937), représentant les rues des lanternes rouges de Tokyo, *Le Chemin de Rio* (Robert Siodmak, 1937), qui contenait « des scènes grossières, vulgaires, immorales et érotiques »¹²⁶ et le film français *Juanita* (Pierre Caron, 1935), interdit par Adson sur la base du § 7 de la loi sur le cinéma : « Le contenu du film est tellement banal et le niveau artistique [si] faible qu'il n'y a jamais eu et qu'il n'y aura pas de projection de ce film en Estonie, ce qui ne laisse aucun doute possible sur la décision finale, décision prise indépendamment par l'inspecteur des films sans intervention extérieure »¹²⁷.

En comparaison, quatre films français ont été interdits en Lettonie en 1937 (25 films au total contre 17 en Estonie). Deux films français ont été interdits en Lituanie en 1935 (un total de 12 films ont été interdits la même année), mais en 1936 la censure a été renforcée et 40 films ont été interdits (31 en Estonie) et des coupes ont été faites dans 126 films (36 en Estonie). Il n'y avait pas d'interdiction générale pour un même film dans différents pays : parfois un film était autorisé dans certains pays et interdit en Estonie, et *vice-versa*. En ce qui concerne la sévérité de la censure estonienne, en la comparant avec la situation en Lettonie et Lituanie, la censure n'a pas été plus marquée en Estonie. En revanche, les Américains trouvaient la censure du cinéma en Estonie très dure, même plus dure que dans la plupart des autres pays¹²⁸. Mais on l'ignore avec quel pays la comparaison a été faite.

Dans le cas où l'inspecteur des films décidait soit de demander des coupes individuelles soit d'interdire l'intégralité du film, la raison exacte de sa décision devait être communiquée au propriétaire du cinéma ou au distributeur selon les cas. Cette décision pouvait être contestée dans un délai de deux semaines devant la Commission du film qui, en accord avec la décision de l'inspecteur des films, pouvait également faire appel auprès du ministre de l'Intérieur, dont la décision était définitive, conformément au § 21 de la loi sur le cinéma¹²⁹. Bien que l'Estonie ait été considérée comme un régime autoritaire après le coup d'État en 1934, il y avait moins de films interdits et censurés en Estonie qu'à l'époque soviétique et il existe des exemples de la possibilité de contester la censure en Estonie.

Parmi les autres films interdits sur la base de l'article 7 – pour leurs orientations politiques –, on trouve un cas de censure emblématique et exceptionnel en même temps :

¹²⁵ Kanter, K. (2015). Kinopoliitika ja filmitsensuur Eestis 1935–1940. *Tuna*(1), 84–101, p. 100.

¹²⁶ Archives de l'État, ERA.14.2.386, 27 août 1937.

¹²⁷ Angelus A/S. Tormolen ja Ko-le, nr. 3753, transcription, 01.02.1937. Archives de l'État, ERA.14.2.297, p. 422.

¹²⁸ Filmitäht käib läbi tsensorifiltri (Anonyme, 2 décembre 1939). *Esmaspäev*, 48, p. 5.

¹²⁹ *Ibid.*

le film policier allemand *Sans laisser de traces* (*Verwehte Spuren*, Veit Harlan, 1938). À l'occasion de l'Exposition universelle, Séraphine Lawrence, jouée par la vedette Kristina Söderbaum, et sa mère Madeleine arrivent du Canada à Paris. Les deux femmes doivent être hébergées dans deux hôtels différents mais, presque aussitôt, Madeleine disparaît. La fille part à la recherche de sa mère, mais toutes les traces semblent avoir été effacées et les fonctionnaires et gendarmes français la prennent pour une folle. Séraphine, intimidée, cherche pourtant activement et retrouve des traces de sa mère. Le préfet de police lui révèle que Madeleine est morte de la peste et a été brûlée (!)¹³⁰. Si cela devenait public, une panique de masse serait inévitable. Séraphine signe à sa demande une déclaration selon laquelle elle est venue seule à Paris.

Le film, qui a connu un grand succès en Estonie, a été jugé bon pour la première séance publique en mars 1938 après qu'Adson ait ordonné de couper environ une minute de la danse exotique « avec la danseuse torse nu »¹³¹ (Figure 1). Le distributeur des films français *ESTO-film* a adressé à Artur Adson une plainte en expliquant que la danseuse n'était pas nue, elle portait un soutien-gorge. La Commission du film a décidé de laisser cette partie dans le film. En novembre 1939, le ministre de l'Intérieur, Richard Veermäa a interdit ce film, parce qu'« il nuit aux relations diplomatiques entre l'Estonie et un autre pays »¹³². Il s'agissait de la France et la demande d'interdire le film a été envoyée par l'Ambassade de France en Estonie¹³³. Après l'interdiction, la Commission du film a décidé de laisser le film sur les écrans parce qu'*ESTO-film* a fait – apparemment à sa propre initiative – des coupes majeures avec l'élimination des « propos offensifs envers la France » : les parties avec les titres « Exposition universelle de 1867 » en français et en allemand, celles avec les gendarmes français, ou encore celles où l'on propose d'acheter le quotidien français *Le Figaro* et la quatrième scène dans le cabinet de la préfecture où l'on peut voir le portrait de Napoléon III. Le titre du film a été changé en estonien (initialement *Kustunud jäljed* (*les Traces disparues*), puis *Meeleheitel* (*Désespérée*)). On a éliminé les parties faisant référence à un certain pays ou une ville ou les fonctionnaires françaises ont été remplacées par des références imaginaires. Toutes les images portant des mots « Paris » ou « Le Havre » ont été recouvertes ou effacées. En Lettonie on n'a pas eu le permis de diffuser ce film sans des coupes majeures – les mêmes modifications ont été portées pour la première séance publique¹³⁴.

¹³⁰ Il y existe deux sortes d'opinions – le sujet du film est inspiré d'un événement réel ou bien il s'agit d'une légende urbaine. Cette histoire a inspiré aussi *Une femme disparaît* (*The Lady Vanishes*, Alfred Hitchcock, 1938).

¹³¹ Curieusement, il a laissé dans le film ma lutte entre les femmes, qui suite la scène de la danse <https://youtu.be/yRtXmq9k-uk> et

¹³² Archives de l'État, ERA.14.2.647, p. 104.

¹³³ “Kustunud jäljed” keelati. Lätis ei pääsenud film üldse ekraanile (Anonyme, 27 novembre 1938). *Postimees*, n° 322, p. 8.

¹³⁴ Archives de l'État, ERA.14.2.647, 10 mars 1939, p. 107.



Figure 1. Pour la première diffusion la scène de bal avec une danseuse qui paraît être torse nu a été coupée. *Sans laisser de traces* (*Verwehte Spuren*, Veit Harlan, 1938).



Figure 2. Quelques exemples des coupes après l'interdiction du film. Les références culturelles visuelles et verbales sont partout, aussi les noms des deux hôtels se répètent sur des plans innombrables.

La désidentification, le dépayage total et la recontextualisation culturelle du film ont été extrêmes. Heureusement, comme le film est en noir et blanc, les références tricolores françaises pouvaient toutes rester dans le film. Il s'agissait de la recréation d'un nouveau pays en remplaçant des *realia* par d'autres références culturelles (ces références ne sont pas claires car la version remontée n'a pas été révisonnée, la première diffusion du film ayant déjà été analysée profondément). Dans la première République d'Estonie, c'était le cas de la majorité de la censure aux multiples niveaux, textuels et visuels, y compris le changement du titre, la modification des sous-titres, des intertitres etc. Après tous ces efforts et le nouveau titre, très peu de la publicité a été faite, sans indiquer des noms des vedettes ou de réalisateur¹³⁵.

Le remontage a présenté une exception. La règle générale était d'interdire des films, ce qui était aussi plus facile à réaliser techniquement que de réaliser de nombreuses coupes. Il semble que l'initiative de la censure a émané du distributeur estonien qui voulait à tout prix plaire à la France et diffuser le film en même temps pour des raisons financières. Le film a été censuré selon sa vision des parties pouvant compromettre la réputation de la France dans la perspective estonienne. Il existe aussi une probabilité que les parties censurées aient été confirmées par l'Ambassade de France. Le film a été un chef-d'œuvre de l'Allemagne national-socialiste, avec les vedettes préférées d'Herman Göring. Certes, la demande de l'Ambassade a été très prétentieuse et sans précédent. Le fait d'interdire ce film pourrait aussi être interprété comme un acte de provocation pour nuire aux relations diplomatiques déjà denses entre la France et l'Allemagne. L'Estonie était perçue comme un bon pays neutre pour ce genre d'intrigues politiques, pratiqué aussi par l'URSS sous la forme de la propagande communiste à travers des films et actualités filmées. Lorsque l'on compare cette censure politiquement motivée avec la censure pratiquée en URSS, ce cas est vraiment unique et n'a pas d'équivalent dans le sens où la censure a été faite pour améliorer la réputation de la France.

L'Estonie était au centre des tensions politiques entre l'Allemagne et l'Union soviétique. La communication diplomatique était extrêmement importante mais aussi difficile à la fin des années 1930. Les actualités cinématographiques étaient les principaux outils de propagande politique. Il appartenait donc à l'inspecteur des films de garantir un ton diplomatiquement neutre dans les films, afin de montrer que l'Estonie ne préférerait pas un mouvement politique ou un pays à un autre afin de ne pas aggraver une situation déjà complexe. Selon la loi, les éléments suivants étaient interdits dans les films étrangers : « altérations délibérées et graves modifications de faits historiques, par lesquelles un pays étranger en dénigre un autre ou tente de tirer profit injustement au détriment d'un autre ; tendances politiques et sociales incompatibles avec les vœux et aspirations nationales de l'Estonie »¹³⁶. Ce type de censure politiquement neutre est la principale différence entre la censure de la première République d'Estonie et la censure soviétique. Il n'existe aucune analyse de l'industrie du cinéma de la première République (« bourgeoise nationaliste ») rédigée à l'époque soviétique qui mentionne ce fait important, pas plus qu'on ne le retrouve chez Ivar Kosenkranius, historien du cinéma reconnu¹³⁷.

D'ailleurs, l'Estonie avait déjà fait attention à garder la réputation de la France. Dans ce contexte, il est plus facile de comprendre l'interdiction du film allemand *Mon fils*

¹³⁵ Voir par exemple l'annonce à *Rahvaleht*, 14 juin 1939.

¹³⁶ Keelatud filme Eestis (Anonyme, 11 juillet 1937). *Uus Eesti*, 184, p. 7.

¹³⁷ Kosenkranius, I. (1964). *Eesti kino minevikuradadel*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, pp. 14–18.

monsieur le Ministre (Veit Harlan, 1937), car il ridiculisait la démocratie et la vie française. La comédie allemande *Liselotte von der Pfalz* (Carl Froelich, 1935) a été interdit parce que les allemands ont été représentés comme trop nobles et les français trop débauchés¹³⁸. Dans le film allemand *Der höhere Befehl* (Gerhard Lamprecht, 1935), on a aussi coupé les remarques acerbes contre Napoléon¹³⁹. L'Estonie tenait à sa neutralité politique. Par exemple, le film français *Le Héros de la Marne* (André Hugon, 1938), interdit en 1939, est répertorié dans le livret de censure des films¹⁴⁰. Lors de la réunion du 30 juin 1939, Adson a décidé de ne pas autoriser la projection de ce film. Il a été interdit à l'écran « en raison de son approche tendancieuse de la politique étrangère »¹⁴¹ évidemment contre l'Allemagne (le film relate une histoire d'amour pendant la Première Guerre mondiale). Bien que l'interdiction du *Héros de la Marne* puisse être considérée rétrospectivement comme une décision sévère, il y avait beaucoup de cas similaires où Artur Adson luttait contre la propagande nationale-socialiste et communiste dans les films importés en les interdisant. Dans sa décision du 20 mai 1937¹⁴², Adson se déclare consterné que, ignorant les coupes qu'il avait ordonné de faire, le film soviétique *La Dernière Nuit* (*Последняя ночь*, Yuli Raizman, 1935) ait été montré et promu comme un film sur la Révolution d'Octobre, bien que l'ordre exprès d'Adson ait été de l'introduire en tant que film « traitant seulement de la révolution russe », plutôt que de propager le bolchévisme en laissant dans le film les atrocités brutales (comme les coups de baïonnettes, etc.). Par conséquent, Adson a retiré l'autorisation de projection du film¹⁴³. Adson protégeait la réputation de l'Estonie, en interdisant par exemple le film dramatique soviétique *Les Amies* (*Подруги*, Leo Arntcham, 1935) parce qu'il ridiculisait la guerre d'indépendance de l'Estonie contre l'offensive de l'Armée rouge (*Vabadussõda*, 1918–1920).

Une autre mesure a été de faire des coupes visuelles. On a coupé les plans représentant le congrès du parti du Reich à Nuremberg¹⁴⁴, les glorifications de l'Allemagne dans les films allemands *Der Traum vom Rhein* (Herbert Seplin, 1933) et *L'Empereur de Californie* (*Der Kaiser von Kalifornien*, Luis Trenker, 1936)¹⁴⁵, plusieurs images des célébrations du 1^{er} mai dans des films allemands et soviétiques, ou encore des scènes dans lesquelles apparaissent Mussolini, Hitler et Göring.

Les importateurs de films ont pour la plupart approuvé les interdictions de l'inspecteur des films, mais il y a également eu des cas où la décision de l'inspecteur a fait l'objet d'un recours devant la Commission du film¹⁴⁶. Cette dernière a confirmé toutes les interdictions de l'inspecteur des films, à trois exceptions près. Une première fois on a modifié sa décision d'interdiction pour faire des coupes au lieu d'interdire (film

¹³⁸ Archives de l'État, ERA.14.2.223, p. 77.

¹³⁹ Archives de l'État, ERA.14.2.384.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Archives de l'État, ERA.14.2.1238, p. 75

¹⁴² Archives de l'État, ERA.14.2.386.

¹⁴³ Après le coup d'État communiste en juin 1940, tous les films soviétiques auparavant interdit en Estonie car identifiés comme étant trop propagandistes, violents ou contraires au règlement sur le cinéma et donc interdits/tronqués ont aussitôt trouvé leur place dans les cinémas estoniens : *Lénine en Octobre* (Mikhaïl Romm, 1937), *Alexandre Nevski* (Sergueï Eisenstein et Dmitrij Vasil'ev, 1938), *Stenka Razine* (Vladimir Romaškov, 1908) entre autres. Cf. Kanter, K. (2015). Kinopoliitika ja filmitsensuur Eestis 1935–1940. *Tuna*(1), 84–101, p. 101.

¹⁴⁴ N IX / 39 Berlin, Fox, États-Unis, et les actualités cinématographiques n° 45/3, Paramount, États-Unis.

¹⁴⁵ Archives de l'État, ERA.14.2.384.

¹⁴⁶ Keelatud filme Eestis (Anonyme, 11 juillet 1937). *Uus Eesti*, 184, p. 7.

américain *La Femme et le Pantin* (*The Devil Is a Woman*, sorti en 1935, l'adaptation de Josef von Sternberg du roman éponyme de Pierre Louÿs)). Ce cas a été motivé par le fait que la relation entre l'homme et la femme était dépeinte de manière perverse (une femme manipule un homme trop faible). Dans ce contexte, le premier cas connu de remontage de film en Estonie mérite d'être mentionné. Kadri Kanter décrit le personnage principal du film – une femme fatale et coquette, incarné par la vedette Marlene Dietrich – comme une grande artiste, célébrité, sainte¹⁴⁷. *Paramount-Film* a fait appel de la décision devant la Commission du film, qui a cependant unanimement soutenu son président, l'inspecteur des films Adson, pour avoir refusé d'accorder la licence au film en raison de son contenu « négligeable, pauvre et d'un style banal et parfois insipide ». Cela a pris un peu de temps et a coûté 1000 couronnes, mais l'importateur du film a fait remonter le film pour les cinémas estoniens¹⁴⁸. Dans le deuxième cas, on a annulé les coupes dans le film autrichien *Première* (Géza von Bolváry, 1937, avec Zarah Leander). Ce film a été autorisé aux jeunes de moins de 16 ans en Estonie – Adson n'a pas considéré la classification par âge (en Allemagne cependant, le film était interdit à la jeunesse). Le propriétaire du cinéma *Helios* avait lui aussi reconnu le contenu érotique du film, mais avait néanmoins demandé à la Commission du film d'annuler les coupes. Une fois sa demande approuvée, le propriétaire du cinéma a profité de l'incident pour promouvoir le film dans le quotidien *Rahvaleht*, ce qui lui était strictement interdit. Ce fut une expérience très douloureuse pour Adson, car il estimait que les coupes étaient justifiées, « tout en laissant l'intégrité du film intacte et sans perturber le suspense du film »¹⁴⁹. Adson, blessé, a répondu que, dans ce cas, la censure des films et son travail étaient inutiles¹⁵⁰. La troisième fois, l'inspecteur des films a retiré l'autorisation de projection d'un film déjà à l'affiche, parce que ses instructions concernant les coupes n'avaient pas été respectées (dans le film révolutionnaire soviétique de Yuli Raizman *La Dernière Nuit* (*Последняя ночь*, 1936). Les plans violents avec les coups des baillonnées auraient dû être coupés et le film aurait dû être publié en tant que film sur la Révolution russe sans faire allusion aux bolcheviks¹⁵¹. Ces trois cas montrent qu'il était possible de contester la censure des films en République d'Estonie, ce qui ne sera plus imaginable sous la domination soviétique.

Ont également été censurés les films qui dépeignaient des femmes immorales et prostituées de façon humiliante : Adson a coupé des scènes entières et des plans rapprochés de diverses filles, soubrettes et cocottes dansant des danses légères (par exemple dans le film français *Gueule Amour* de Jean Grémillon (1936)¹⁵², intimes avec des femmes négligées¹⁵³ ont été censurées. Les films français ont été les premiers visés par cette censure : *Les Trois Mousquetaires*¹⁵⁴, montré au cinéma *Helios*, et *Mademoiselle Josette* (André Berthomieu, 1933). La violence brutale a été coupée dans plusieurs autres films¹⁵⁵ : dans des films criminels, des films policiers, sur le modèle de la France¹⁵⁶, mais

¹⁴⁷ Kanter, K. (2015). Kinopoliitika ja filmitsensuur Eestis 1935–1940. *Tuna*(1), 84–101, p. 100.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Archives de l'État, ERA.14.2.386, p. 13.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Keelatud filme Eestis (Anonyme, 11 juillet 1937). *Uus Eesti*, 184, p. 7.

¹⁵² Archives de l'État, ERA.14.2.384, 30 août 1937.

¹⁵³ Le mot *negližee* apparaît en estonien en 1927 pour désigner la lingerie décorée de dentelle.

¹⁵⁴ Réalisateur inconnu. Il y avait entre 1932 et 1939 quatre films avec le même titre.

¹⁵⁵ Livret du contrôle, Archives de l'État, ERA.14.2.224.

¹⁵⁶ Archives de l'État, ERA.14.2.386, p. 13.

aussi, par exemple diverses scènes de mort, longues et douloureuses (dans le film allemand *Madame Bovary* de Gerhard Lamprecht, 1937), plusieurs scènes de suicide (dans le film français *Le mensonge de Nina Petrovna* (Viktor Turžanskij, 1937)), ainsi que des scènes de tauromachie, de torture d'animaux. Les films trop déprimants, les jeux de hasard, l'alcoolisme dans les bars et les débauches ont également été censurés. Parmi les autres motifs d'interdiction des films on note également l'athéisme militant et la représentation de la vie animale comme supérieure à la vie humaine¹⁵⁷.

On pourrait demander quelle était la qualification d'Adson pour prendre des décisions au niveau artistique des films. Il était un poète d'avant-garde, écrivain, dramaturge et critique dont l'héritage intellectuel pour la culture estonienne était reconnu (cavalier de l'ordre de l'Étoile Blanche). Son profil professionnel créatif lui donnait une sorte de respect devant un œuvre d'art et son intégrité, une conception très vague à l'époque. Pour résumer, Adson était réticent à faire de grosses coupes, en préférant interdire les films pour choisir artistiquement de meilleurs films sur les écrans estoniens et garder la neutralité politique de l'Estonie, tout en limitant le grand nombre des films diffusés en Estonie. Il était convaincu que les coupes nuisaient au récit et à la structure artistique du film. Par exemple, Adson a très souvent justifié les interdictions avec les phrases laconiques telles que « faible niveau artistique et technique » et « artistiquement faible du point de vue de l'image ». Adson a également fourni un raisonnement pertinent pour conserver l'intégrité artistique de l'œuvre. Par exemple, il a interdit le film de Christian-Jaque *Venise, une nuit* (1937), qui comprenait « trop de scènes d'amour, qui donnent au film un caractère irritant. Faire des coupes serait ruiner la musique. » Pour Adson, il était important que le film soit d'un niveau artistique élevé. Les peu des coupes visuelles sont plutôt une quintessence des normes morales qui prévalaient à cette époque en Estonie. Son activité marque son attitude personnelle envers la violence brutale, y compris des tortures d'animaux, les débauches, l'athéisme militant, le statut de la femme et la représentation de sa sexualité etc. Alors qu'Adson préférerait interdire et le décidait seul avec la possibilité de porter la plainte, on peut déjà signaler qu'à l'époque soviétique, la censure devient une action collective. La censure soviétique n'hésitera pas à faire des coupes nombreuses et importantes, ce qui constitue une deuxième différence avec la censure de l'Estonie indépendante.

d. Traduction audiovisuelle

La traduction des sous-titres (en estonien *kirjad*, *pealkirjad*, *vahekirjad* etc.¹⁵⁸) a commencé en Estonie avec le sous-titrage de films parlants au cinéma de prestige *Gloria Palace* à Tallinn, fondé en 1926 dans le bâtiment de l'actuel théâtre russe, sur la place de la Liberté. Durant la période de transition du cinéma muet au cinéma parlant, un orchestre de 22 membres dirigé par V. Tago y travaillait¹⁵⁹. C'est dans ce cinéma qu'a

¹⁵⁷ Archives de l'État, ERA.14.2.386, p. 15.

¹⁵⁸ D'ailleurs, dans la presse estonienne on n'a souvent pas fait la différence entre les intertitres et les sous-titres, ces derniers appelés *kirjad*, *dialogitõlge*, *vahepealkirjad* (« intertitres »), *tekstikirjad*, *pealkirjad*, *tiitlid*, *tiitrid*, *alguskirjad*-*vahekirjad*, *allkirjad* etc. D'ailleurs, les titres des films étaient eux aussi appelés « titres » (*pealkirjad*). Cf. 1000 filmi tõlkija. (Anonyme, 30 avril 1940). *Rahvaleht*(101), p. 10.

¹⁵⁹ Jusqu'à 114 chansons ont été sélectionnées par film pour fournir la musique d'accompagnement spécifique au programme. Dans certains cas, un chœur était également utilisé pour obtenir un effet plus

été projeté, en novembre 1929, le premier film sous-titré en estonien *The Singing Fool* (1928), une comédie musicale américaine réalisée par Lloyd Bacon. Le film est resté à l'affiche un mois et a battu le record d'entrées de tous les films sonores pour les dix ans à venir.

Selon la loi linguistique de 1934, lorsqu'un film étranger comportait déjà des sous-titres dans une autre langue, ceux-ci devaient être traduits en estonien, mais l'obligation de traduire en estonien s'appliquait de façon générale à tous les films étrangers, même s'ils ne comportaient pas de sous-titres. Cependant, il y avait des premières sans sous-titres estoniens et le sous-titrage a été après la première¹⁶⁰. Les Estoniens devaient souvent regarder des films en doublage allemand ou en langue originale – anglais, français – avec les sous-titres en allemand gravés sur l'image. Il existe un article, écrit en 1936, qui explique que tous les films américains étaient en fait projetés en Estonie en *doublage allemande*¹⁶¹. Vraisemblablement tous les films ne l'étaient pas, mais environ deux-tiers des films américains étaient doublés en allemand¹⁶². On peut constater une critique claire envers la domination de la langue allemande : « montrer des films « traduits » en allemand est contre notre politique culturelle, ne sert pas les intérêts de l'industrie et des ambitions artistiques des films »¹⁶³. L'article est en principe contre le doublage, en disant que c'est un mensonge et qu'il est impossible d'imiter mécaniquement des émotions et des traits caractéristiques nationaux et individuels. (Il faut aussi noter qu'historiquement, l'Allemagne a toujours été le pays de doublage.) En outre, le doublage allemand n'a pas dérogé à l'obligation de fournir des sous-titres estoniens. L'article souligne que la première langue étrangère dans les écoles estoniennes est l'anglais et ces films doublés ne donnent pas aux Estoniens la possibilité de s'approcher de la culture et de la mentalité anglo-saxonne et d'apprendre l'anglais à travers des films. En outre, les billets des films américains doublés en allemand étaient plus chers que ceux des films en version originale et ces films sont arrivés plus tard sur les écrans estoniens parce qu'il fallait attendre que le doublage soit finalisé en Allemagne. La dernière phrase dans l'article est d'un ton catégorique : « que les films en version originale arrivent en Estonie ! ».

Avant *Umsiedlung* (la réinstallation) des Germano-Baltes en automne 1939, il y avait beaucoup d'Allemands en Estonie, environ 7800 à Tallinn et 3200 à Tartu¹⁶⁴. Ils ont apprécié le cinéma et ont eu leurs propres places réservées dans les premiers rangs. Le doublage allemand a servi les intérêts de 5,5 % de la population à Tallinn et à Tartu (au total à cette époque en Estonie, il y avait environ 1,5 % d'allemands sur 1 126 000 habitants¹⁶⁵). Après la fin de 1939, les cinémas estoniens se sont vidés. Ce n'était donc

grand. Kino Gloria Palace'i avamisest on möödunud kümme aastat (Anonyme, 20 septembre 1936). *Päewaleht*, 255, p. 4.

¹⁶⁰ Annonce publique du cinéma *Sakala*. (Anonyme, 14 octobre 1933), *Virulane*(117), p. 7.

¹⁶¹ Filmi maailmast: Filmi kõnelev kuju. Pilk sünkroniseerimise saladustesse (Anonyme, 6 août 1936). *Vaba Maa*, 176, p. 8.

¹⁶² Miks meie tuukse tõlgitud filme? Saksa keele ainuvalitsus meie kinoekraanidel (Anonyme, 21 avril 1936). *Vaba Maa*(89), p. 8.

<http://dea.nlib.ee/fullview.php?pid=s195206&nid=61437&frameset=1&slk=8>

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

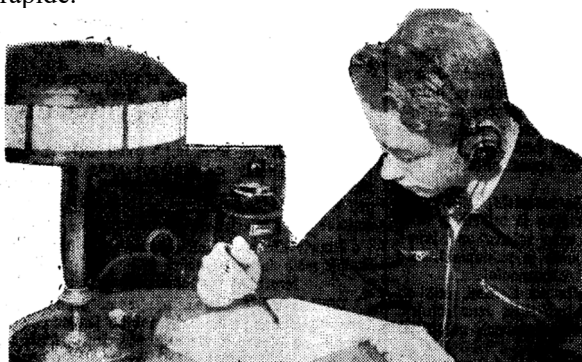
¹⁶⁵ Faure, G & Mensing, T. (2018). *The Estonians; The long road to independence*. Faure & Mensing©. Retiré sur Google Books.

pas étonnant que les films aient été distribués en allemand, considérant que les propriétaires des compagnies de distribution (*filmikontorid* comme on les a appelés en estonien) étaient aussi les Germano-Baltes¹⁶⁶. Les distributeurs locaux ou bien ceux à Riga ont beaucoup influencé le répertoire, ils ont choisi les films et ont contacté les cinémas estoniens pour voir leur intérêt de les projeter ; puis les films ont été commandés directement aux producteurs.

Les films ont ensuite été délivrés dans les cinémas sous la surveillance d'agents de douane. Là, l'inspecteur les a visionnés pour vérifier la conformité du contenu. Après cette confirmation, les films recevaient le permis de distribution, les impôts étaient payés et le film était sous-titré sur la base des feuilles de montage, avec visionnage pendant la traduction. Les traductions étaient ensuite imprimées sur des planchettes (en estonien *planšetid*) sur la base desquelles les diapositives étaient fabriquées¹⁶⁷.

Cependant cela ne permet pas de supposer que la majorité de la traduction des sous-titres ait été indirecte dans les années 1930, même si les films étaient projetés en doublage allemand, et non dans la version originale. Le sous-titrage s'est fait sur la base des feuilles de montage envoyées par les producteurs, et non pas par les compagnies de doublage¹⁶⁸.

Les distributeurs ont organisé les traductions, mais en ce qui concerne la qualité des traductions, c'étaient les cinémas qui la contrôlaient¹⁶⁹. Comme les distributeurs avaient souvent leur propre salle de cinéma, ils avaient tout intérêt à favoriser un flux de travail rapide.



Kino „Helios“ kontrollitakse uue filmi täpsed tõlget ja helipuhust

Figure 3. Contrôle de la qualité des sous-titres et du son au cinéma *Helios* à Tallinn.

On a souvent souligné que les intertitres des muets n'étaient pas en corrélation avec le contenu du film¹⁷⁰. Aussi la qualité du travail des sous-titres des parlants a été mis en

¹⁶⁶ Filmikontorid lähevad üle eesti keelele. (Anonyme, 6 octobre 1932). *Rahvaleht*(118), p. 4.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Filmi tee pealtvaatajani (Anonyme, 10 novembre 1937). *Uudisleht*(192), p. 7. Il y avait bien sûr des exceptions, il fallait par exemple transcrire et traduire un film français qui n'avait pas des feuilles de montage. La dactylographie devrait s'effectuer très vite, à l'aveugle, sans faire des pauses, parce qu'il n'était pas possible de faire arrêter le film pendant le visionnage.

¹⁶⁹ Filmi tee pealtvaatajani (Anonyme, 10 novembre 1937). *Uudisleht*(192), p. 7.

¹⁷⁰ Par exemple dans un article : Tummfilm Polikushka (Anonyme, 20 septembre 1923). *Kaja*, 250, p. 1.

cause à plusieurs reprises. D’abord on note une critique de Johannes Aavik en 1936, qui dit que l’écran de cinéma semble avoir développé l’utilisation d’une sorte de langue estonienne en partie défectueuse, en partie snob, présentant pour partie les inconvénients de la langue officielle de l’époque. Artur Adson donne un exemple particulièrement typique de langage cinématographique estonien avec la phrase suivante : « Miks sa näed välja nii *mornilt*, et tahab onu *võtta* kaasa linna *mu* ? ». La même phrase en style naturel dirait par exemple : « Miks su nägu on nii tusane, et onu tahab *mind* linna kaasa *võtta*? » Selon Adson, la langue du cinéma montrait le manque de goût stylistique de la langue estonienne¹⁷¹. Adson a encore fait des remarques sur les sous-titres en 1937 : « Des dialogues incomplets, mal traduits et mal synchronisés sont toujours présents dans chaque cinéma »¹⁷². Il existe deux explications techniques à cette mauvaise qualité. Premièrement, le procédé des diapositives ne permettait pas la synchronisation, deuxièmement le traducteur travaillait parfois sans avoir la possibilité de regarder le film auparavant. Un article de *Postimees* en 1939 fournit des informations sur la façon dont les sous-titres étaient affichés à l’époque¹⁷³. Le spectateur estonien lisait souvent des sous-titres bilingues : le sous-titre estonien précédait le sous-titre synchronisé en langue étrangère. Le sous-titre estonien était une version considérablement raccourcie et ne pouvait techniquement pas être synchronisé avec l’audio. L’article critique des pratiques de traduction qui laissaient au spectateur une mauvaise impression de la situation économique précaire de l’Estonie. L’article mentionne également le fait que les Estoniens n’avaient le choix que de regarder des films en langue étrangère parce que le doublage (en estonien *sünkroniseerimine*, qui est un calque du terme allemand *Synchronisierung*) n’était pas possible en raison du manque de ressources techniques et que le cinéma national n’en était qu’à ses balbutiements. L’article propose d’éliminer complètement les sous-titres en langues étrangères et de projeter uniquement les sous-titres estoniens sur une durée normale et synchronisés au son, ce qui améliorerait considérablement l’expérience du spectateur.

En Estonie, il n’existait aucun moyen de graver ou d’imprimer des sous-titres sur la pellicule. Des diapositives étaient donc utilisées pour projeter les sous-titres. En 1909, un appareil a été inventé et breveté « pour la projection rapide de titres de films cinématographiques autres que ceux se trouvant sur la pellicule ». On a utilisé, dès le premier film sous-titré en estonien, un appareil de projection similaire, adapté à cet usage, que l’on appelait l’alloscope (en estonien *alloskoop*, parfois aussi *diaskoop* ce dernier signifie une version d’alloscope plus moderne – un projecteur des diascopes) et avec lequel on a projeté des diapositives avec des sous-titres sur un écran séparé sous l’écran principal. Avec l’alloscope, des intertitres dans une langue autre que celle du film original étaient projetés à la manière de diapositives sur un écran situé [...] sous l’écran principal. Selon Jean-François Cornu, dans le reste du monde, cette méthode de sous-titrage n’a pas été très populaire, sauf en Chine au début de 1931¹⁷⁴, mais les alloscopes étaient encore utilisés dans les quelques cinémas ruraux en Estonie jusqu’au milieu des

¹⁷¹ Aavik, J. (1936). *Eesti õigekeelsuse õpik ja grammatika*. Tallinn: Noor Eesti Kirjastus, p. 413.

¹⁷² Archives de l’État, ERA.14.2.383, p. 42.

¹⁷³ *Filmi osatähtsus suureneb. Paar sõna kinost* (Anonyme, initiales A. P., 10 décembre 1939). *Postimees*, 334.

¹⁷⁴ Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*. Presses universitaires de Rennes, p. 230.

années 1950¹⁷⁵. Cela donne une idée des entraves auxquelles l'Estonie a dû faire face après la guerre pour développer l'industrie de la traduction audiovisuelle.

La projection manuelle causait d'énormes difficultés de synchronisation des sous-titres avec l'image – une tâche sous la responsabilité du projectionniste. « Une automatisation de cette méthode de projection aurait été mise au point vers la fin de 1932. Originaire de Riga, elle est attribuée à un inventeur nommé B. Blumberg et consiste à tirer une copie positive comportant tous les sous-titres d'un film, à raison d'une seule image par titre. On obtient ainsi une copie de très courte durée dont chaque image est un sous-titre différent »¹⁷⁶. Avant l'automatisation, la synchronisation demandait une bonne réaction et lors de la projection, « grâce à des repères placés sur le film, aux endroits où doivent défiler les titres, ceux-ci [venaient] se placer automatiquement devant la fenêtre du projecteur »¹⁷⁷.

Les pays baltes – l'Estonie, la Lettonie et la Lituanie – formaient une seule région de distribution (appelée en allemand *Verteilgebiet*), et sans que les cinémas de ces trois pays n'en aient décidé eux-mêmes, ils recevaient seulement une copie de film pour couvrir cette région¹⁷⁸. Une pellicule pouvait porter uniquement des sous-titres unilingues, parce que trois langues complètement différentes des pays baltes ne pouvaient pas exister ensemble sur la même pellicule. On ne pouvait pas commander des sous-titres gravés en trois langues pour tous les films et la gravure de sous-titres séparément en estonien, letton ou lituanien n'était financièrement raisonnable seulement pour les films à grand succès. Avoir des sous-titres estoniens gravés signifiait que l'Estonie devait obtenir sa propre copie chez le producteur qui avait réalisé les sous-titres estoniens à partir de la traduction envoyée d'Estonie¹⁷⁹. Avoir une copie sans sous-titres signifiait que la traduction sur les diapositives devrait être faite sur place par les distributeurs locaux.

L'article 9 de la loi sur le cinéma de 1938 a interdit l'importation en Estonie de films en langue estonienne ou du texte estonien des films. La traduction des films à grand succès sur copie unique devait alors être organisée sur place en Estonie et devait être ensuite vérifiée par l'inspecteur des films. Cette mesure était destinée à protéger l'industrie de la traduction cinématographique estonienne. On comptait sur la complicité de l'inspecteur des films Adson avec *Eesti Kultuurfilm*, association créée en 1934 pour la production des actualités cinématographiques et des films culturels estoniens. Cette association avait auparavant fourni entre autres des services de traduction de titres sur diapositives¹⁸⁰. En 1938, il y a donc eu un débat sérieux pour savoir s'il fallait autoriser seulement la projection manuelle, sous l'image, de diapositives avec textes imprimés ou bien admettre aussi les sous-titres gravés directement sur la pellicule, réalisés à l'étranger, pas par *Eesti Kultuurfilm*. La copie négative utilisée pour ce processus thermique restait en règle générale en lieu sûr dans le pays d'origine et graver des sous-titres dans le pays de distribution comme l'Estonie à l'époque n'était pas possible. Artur Adson avait interdit l'importation de sous-titres produits à l'étranger, mais il était impossible d'interdire l'importation de sous-titres gravés sans interdire l'importation du

¹⁷⁵ Communication personnelle avec Vello Kolnes, fondateur du Musée du cinéma à Järva-Jaani.

¹⁷⁶ *Ibid*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Archives de l'État, ERA.14.2.147, 3 février 1935.

¹⁷⁹ Eesti keel New-Yorgi filmiateljees. (Anonyme, 6 septembre 1932). *Rahvaleht*, 105, p. 2.

<http://dea.nlib.ee/fullview.php?pid=s312729&nid=72012&frameset=1&slk=2>

¹⁸⁰ Archives de l'État, ERA.14.2.386, p. 162,

film lui-même, puisque les sous-titres faisaient partie intégrante du film – la traduction était physiquement gravée sur la pellicule et indissociable de celle-ci.

À cet égard, il existe dans les archives une longue correspondance entre le ministre de l'Intérieur à l'origine de cette loi, *Filmitööstus A/S. Metro-Goldwyn-Mayer* et ÜKS, la Société nationale des propriétaires de cinéma. Ces derniers ont envoyé plusieurs lettres au ministre de l'Intérieur en 1938, lui demandant l'annulation de l'article 9 de la loi sur le cinéma. Dans ces lettres, ils exposent les avantages techniques importants des sous-titres intégrés et la raison pour laquelle une telle interdiction dégraderait l'expérience du spectateur et nuirait à l'activité commerciale des importateurs de films. « En Estonie, cependant, nous ne pouvons pas copier les sous-titres sur la pellicule parce que nous ne disposons pas des appareils nécessaires, qu'il nous est impossible d'acquérir. De plus, la copie des sous-titres sur la bande nécessite d'avoir le négatif original, qui se trouve dans le pays de production, or il ne s'agit pas de laisser l'industrie estonienne [*Eesti Kultuurfilm*] sans travail. Par ailleurs, les sous-titres estoniens sont réalisés et financés par les producteurs américains »¹⁸¹. Alors souvent, les diapositives de sous-titres étaient projetées sur un écran séparé, sous l'écran principal. L'avantage de cette technique était de ne recouvrir aucune partie de l'image. En revanche, la distance importante entre le centre de l'image et les sous-titres rendait plus difficile pour le spectateur de concentrer son attention à la fois sur l'image et sur la traduction. Les sous-titres synchronisés obtenus par la méthode thermique offraient de grands avantages par rapport aux diapositives, comme l'explique un document publié par *Eesti Filmitööstus A/S Metro-Goldwyn-Mayer* :

[En gravant] les sous-titres estoniens sur la pellicule, ils apparaissent à l'écran exactement au moment où les acteurs prononcent les dialogues du film. [...] Comme les sous-titres des films réalisés en Estonie figurent sur une pellicule distincte et sont projetés à l'écran par le projectionniste-opérateur qui utilise à cet effet une liste des sous-titres en estonien¹⁸², il arrive souvent qu'un décalage apparaisse à l'écran [...]. [...] Pour vaincre ce mal, nous avons réussi à nous procurer, pour les plus gros films, des sous-titres estoniens réalisés en Amérique, ce qui signifie que le public verra toujours les sous-titres synchronisés à l'image [...] Ces films montrent aux spectateurs le texte exact du film, ce qui est possible, car les sous-titres apparaissent mécaniquement à l'écran au bon moment. [...] Cela oblige le traducteur à raccourcir le texte pour que le public ait le temps de lire. À cause de ce processus le film perd en précision, mais c'est inévitable, parce que personne ne peut au cinéma transcrire à l'écrit l'ensemble des dialogues d'un film¹⁸³. Outre la synchronisation, l'avantage de cette technique de sous-titrage est que « les textes explicatifs (lettres, documents, etc.) figurant dans les films sont tous filmés individuellement¹⁸⁴.

La situation est comparée à celle des pays voisins, la Finlande et la Lettonie, où les films en langue étrangère étaient projetés avec sous-titres gravés. « En Finlande ce procédé est utilisé depuis quelques années maintenant et en Lettonie, on a commencé à utiliser la technique de sous-titrage sur pellicule l'année dernière »¹⁸⁵. Cette phrase met en évidence l'hypothèse que Riga ait pu être technologiquement particulièrement plus avancée pour l'époque. Apparemment l'invention de B. Blumberg en 1932 permettant

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Avec les pauses marquées.

¹⁸³ C'est-à-dire en 1937. Archives de l'État, ERA.14.2.386, p. 162.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁸⁵ *Ibid.*

l’affichage automatique des diapositives a constitué le point de départ d’un développement systématique des procédés de sous-titrage thermique ou mécanique.

Après une longue argumentation, les importateurs de films ont finalement obtenu le droit d’importer des sous-titres copiés depuis l’étranger en 1938, quelques mois après l’adoption de la loi. En 1938 a commencé une étape importante dans l’histoire de la traduction cinématographique estonienne. Malheureusement, cette victoire est restée de courte durée. L’année suivante a été celle de l’installation des bases militaires soviétiques en Estonie et également la fin de toute possibilité de maintenir des contacts directs avec les sociétés de production étrangères.

Le nombre exact de longs métrages sous-titrés en estonien pendant la première République d’Estonie n’est pas connu, mais il y avait certainement plus que 5000 longs et courts métrages traduits entre 1933 et 1939¹⁸⁶. On sait que toutes les mesures législatives ont été prises pour pouvoir sous-titrer chaque long métrage et actualité hebdomadaire produit à l’étranger.

En ce qui concerne la censure des sous-titres, on note des exemples spécifiques de corrections de sous-titres¹⁸⁷. Adson a corrigé les sous-titres du film allemand *Die Fahrt ins Grüne* (Max Obal, 1933), dans lequel « le nom d’un du personnage principal, qui avait le nom avec une mauvaise signification en estonien » devait être retiré. Il faut mentionner qu’Adson a rédigé parmi les actualités cinématographiques étrangères les chroniques allemandes, rendant les textes des intertitres plus apolitiques et ordonnant dans certaines parties de « cacher » la langue allemande¹⁸⁸. Mais parfois, Adson ne faisait pas assez attention. En ce qui concerne le texte de *l’Éclair actualité*, actualité cinématographique hebdomadaire française, « qui offense délibérément l’Allemagne », le ministère des Affaires étrangères a jugé nécessaire d’exiger de l’inspecteur des films plus de prudence lors de l’examen des textes de films, après avoir reçu une nouvelle note de l’ambassade d’Allemagne en ce sens¹⁸⁹.

e. Conclusion

Pendant la première République d’Estonie, le cinéma avait parmi les Estoniens le statut d’un lieu important dans l’éducation culturelle et d’ouverture sur la civilisation occidentale¹⁹⁰. Les Estoniens ont appris au cinéma comment devenir Européens, tout en restant Estoniens, à travers des films étrangers. Entendre et apprendre à travers des sous-titres en différentes langues étrangères, surtout l’anglais et le français, était primordial dans ce processus. Les doublages allemands des films américains ont créé du mécontentement parmi les spectateurs, saturés de l’environnement germanophone.

Tandis que la loi sur le cinéma de 1935 a officiellement introduit la censure des films étrangers diffusés pour des raisons politiques et économiques, en ce qui concerne

¹⁸⁶ Selon le livre de contrôle d’Artur Adson on peut supposer qu’entre 1935 et 1939, il a inspecté 4175 films étrangers sortant sur les écrans estoniens.

¹⁸⁷ Kanter, K. (2015). Kinoliitika ja filmitsensuur Eestis 1935–1940. *Tuna*(1), 84–101, p. 101.

¹⁸⁸ Par exemple, *Tobis Wochenschau* de 1940, n° 14, revue le 10 juin 1940. Archives de l’État, ERA.14.2.1369, non paginé.

¹⁸⁹ L’adjoint ministériel Oskar Õpik. Du ministère des Affaires étrangères au ministère de l’Intérieur, 31.01.1939. Archives de l’État, ERA14.2. 647, p. 147.

¹⁹⁰ Il y a eu 56 cinémas en Estonie, dont 18 à Tallinn, ce qui est un nombre considérable. Jaan Ruus, Talvik, M. (13 mars 2005). *Ajaproov: Kino*. [Émission de télévision]. Eesti Televisioon.

<https://arhiiv.err.ee/vaata/ajaproov-kino>

l'interdiction de diffusion et les coupes visuelles, la censure ne touchait pas plus que 8 % des films au total. Parmi 4757 courts et longs métrages étrangers, 195 ont subis des coupes de scènes jugées contre la morale et 143 films ont été interdits, ceci donne un pourcentage d'environ 4 % de de censure visuelle et 4 % d'interdictions. Ces nombres ne sont pas de grande ampleur, mais une légende urbaine circulait selon laquelle chaque film avait été censuré, cependant il est vrai que chaque film avait été inspecté par Artur Adson et le Comité. Premièrement, l'Estonie voulait contrôler le marché parce que les huit compagnies de distributeurs étaient aux mains des Germano-Baltes et des Russes qui importaient entre autres des films de propagande politique envers lesquels l'Estonie voulait garder sa neutralité, en interdisant notamment les films insultant la France et l'Estonie elle-même. Entre deux feux politiques, c'était dans l'intérêt du gouvernement de Konstantin Päts de garder la neutralité politique de l'Estonie pendant cette période instable. Deuxièmement, la censure avait pour objectif d'adhérer aux normes morales de la société de cette époque, raison pour laquelle beaucoup d'autres pays européens, totalitaires ou non, censuraient également des films produits et importés. Adson ne craignait pas, comme il le déclarait fièrement, d'être moraliste¹⁹¹.

Il faut souligner qu'Artur Adson, en tant qu'écrivain et poète, a eu un rôle actif dans la censure des sous-titres et de titres des films, souvent accusé dans la presse estonienne de commettre beaucoup de fautes malgré la correction à de multiples niveaux. Il a aussi joué le rôle de dernière instance pour évaluer le niveau artistique des films, un critère très important pour lui. Grâce à Adson, il y eu une augmentation de la proportion de diffusion de films français, pour lesquels il avait une haute considération. L'intégrité artistique des films étant importante, Adson aimait plutôt interdire que couper.

Durant la première République d'Estonie, la censure faisait l'objet d'une publication officielle et il y avait la possibilité de faire des réclamations qui ont été parfois considérées. Ces aspects distinguent la censure estonienne de la censure soviétique à venir : Adson a été le seul censeur en Estonie (libre ou soviétique) à avoir commenté ses activités publiquement dans son livre de contrôle.

¹⁹¹ Adson, A. (2007). *Siuru-raamat*. Tallinn: Tänapäev, p. 246.

I. LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE SOVIÉTIQUE : INDUSTRIE, INSTITUTIONS, CENSURE

Dans cette première partie principale, je dresserai un panorama du développement et des aspects organisationnels de la traduction de films, je poserai les grands jalons de l'industrie de la traduction audiovisuelle en Estonie. J'analyserai tout d'abord le cadre général dans lequel la traduction cinématographique a commencé à se développer après l'installation des bases militaires soviétiques en Estonie le 28 septembre 1939. J'analyserai très brièvement l'occupation allemande de 1941–1944 et plus en détail la situation de la traduction audiovisuelle de 1944 jusqu'à 1953. Les quinze ans des turbulences de la période 1939–1953 dans la pratique de traduction des films peuvent être divisés en plusieurs étapes distinctes étroitement liées aux événements politiques en URSS et en Estonie. Comme il n'y avait presque pas de films étrangers diffusés en URSS entre 1944 et 1953, nous n'avons que peu de preuves documentaires que des films français ont été projetés pendant cette période. Je présenterai le contexte d'émergence de plusieurs institutions de censure et du cinéma ainsi que les grandes restructurations dans le paysage cinématographique. J'expliquerai comment après la Seconde Guerre mondiale l'URSS est devenu le pays de doublage, mais l'Estonie est redevenue la république socialiste soviétique de sous-titrage.

L'ère stalinienne se caractérise par la terreur totale, qui a entraîné la suspension de nombreuses libertés artistiques et la création d'organes de censure culturelle très stricts, qui sont restés officiellement en place jusqu'à la dissolution de l'URSS en décembre 1991. La censure totalitaire dure jusqu'à la mort de Joseph Staline, plus précisément jusqu'en 1954. Il s'agit dans la traduction cinématographique d'un événement majeur qui a mis fin à la pénurie de films étrangers sur les écrans soviétiques. Pendant la déstalinisation, le contrôle idéologique s'affaiblit et au milieu des années 1950 commence le dégel khrouchtchévien¹⁹². Ce terme (en russe *хрущёвская оттепель*) a été créé d'après le roman d'Ilya Ehrenbourg¹⁹³ et signifie déstalinisation après le XX^e congrès du PCUS en 1956 et l'assouplissement des restrictions totalitaires. Le dégel dure jusqu'au milieu des années 1960, selon certains chercheurs jusqu'à l'écrasement du Printemps de Prague en 1968. En 1964, Léonid Ilitch Brejnev prend la place de Khrouchtchev et avec lui commence l'ère de la censure et de la stagnation brejnévienne (*застой*)¹⁹⁴. Entre 1976 et 1986, la machine de propagande soviétique devient à nouveau active. J'examinerai l'évolution du processus de remontage et de doublage en Union soviétique jusqu'en 1991, à la dissolution de l'URSS.

¹⁹² Nikita Sergueïevitch Khrouchtchev, Premier secrétaire du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique du 14 septembre 1953 au 14 octobre 1964.

¹⁹³ Ilya Ehrenbourg (1891–1967) était un écrivain, journaliste, révolutionnaire, correspondant militaire et personnage public russe et soviétique.

¹⁹⁴ Léonid Ilitch Brejnev (1906–1982), Premier secrétaire du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique du 14 octobre 1964 au 8 avril 1966 et Secrétaire général du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique de du 8 avril 1966 au 10 novembre 1982.

1. Les origines de l'industrie du cinéma estonien dans les turbulences : les années 1940

Comme le prévoyaient les clauses secrètes du Pacte germano-soviétique, les bases militaires soviétiques ont été installées en Estonie du 28 septembre 1939 au 17 juin 1940. Cette courte période s'est caractérisée par des réorganisations fondamentales dans l'industrie du cinéma en Estonie. La nationalisation des biens, des immeubles et des entreprises ainsi que les changements institutionnels ont coûté beaucoup en ressources financières et humaines. Conformément au décret du Centre national du Cinéma de la RSS d'Estonie, approuvé par décret du Présidium du Soviet suprême provisoire de la RSS d'Estonie du 28 septembre 1940, tous les bureaux des importateurs de films estoniens et leurs cinémas ont été nationalisés (cédés et liquidés) en octobre 1940^{195, 196}.

Au début de l'occupation allemande, en juin 1941, on a reprivé les biens nationalisés par les organes soviétiques et restauré le droit à la propriété. La traduction cinématographique a été organisée par le bureau local d'Ostland Film GmbH, une entreprise dont le siège était à Riga, active du mars 1942 à 1944. Possédant une grande base de films et la technologie de projection, Ostland Film a aussi organisé des traductions en estonien. En septembre 1944, tous les biens et immeubles ont été nationalisés, avec une base de films de 358 œuvres cinématographiques, parmi lesquelles 63 longs métrages étrangers et 108 longs métrages allemands et actualités hebdomadaires¹⁹⁷.

Après la guerre, en 1944, les pertes occasionnées à l'industrie du cinéma ont été considérables. Il fallait reconstituer le réseau de cinémas dans tout le pays conformément aux ordres de Joseph Staline et aux principes de l'économie planifiée. Les années d'après-guerre (1944–1945) ont été les plus difficiles. On manquait de tout : de personnel, d'argent, de films, de bâtiments convenables. Conformément aux nouvelles lois, les institutions créées pendant la période de 1940–1941 ont été restructurées et renommées.

1.1. Relations entre l'industrie du cinéma et les institutions de censure

La censure cinématographique soviétique est née en URSS en août 1919, quand l'ensemble de l'industrie photographique et cinématographique a été nationalisée par Lénine¹⁹⁸. Juste après le coup d'État communiste de juin 1940, le 20 août 1940, Artur Adson a été forcé de quitter son poste d'inspecteur des films. La censure des films au niveau linguistique et visuel ainsi que le choix du répertoire est passé sous la responsabilité de diverses institutions soviétiques, qui ont multiplié fonctions et fonctionnaires jusqu'à la dissolution de l'URSS.

¹⁹⁵ Taal, E. (1983). *Eesti NSV kultuuriasutuste ajaloo teatmik. 2. osa, Kinoasutused*. Tallinn : Eesti NSV Arhiivide Peavalitsus, pp. 66–67.

¹⁹⁶ Lauri, L. (1988). *Kirjutamata memuaare. Nikolai Kultas 3* [Émission de radio]. Eesti Raadio. Aussi diffusé en 2020 sur *Vikerraadio* [Émission de radio, 13.07.2020], disponible sur : <https://vikerraadio.err.ee/1107348/vikerraadio-varamu>

¹⁹⁷ Archives d'État, ERA.R-1946.3.1, p. 4.

¹⁹⁸ Surov, A. (2000). Краткий обзор цензуры политики советского государства. *Memorial*(20), 26–33. <http://www.bulletin.memo.ru/b20/19.htm>. Consulté le 19.02.2015.

En vue de mieux comprendre le fonctionnement de la censure culturelle au niveau institutionnel, il faut préciser les relations entre les organes de censure à l'époque en Estonie soviétique. Le schéma qui suit est proposé par Tiiu Kreegipuu, avec quelques modifications de ma part en ce qui concerne l'ajout des institutions de cinéma¹⁹⁹.

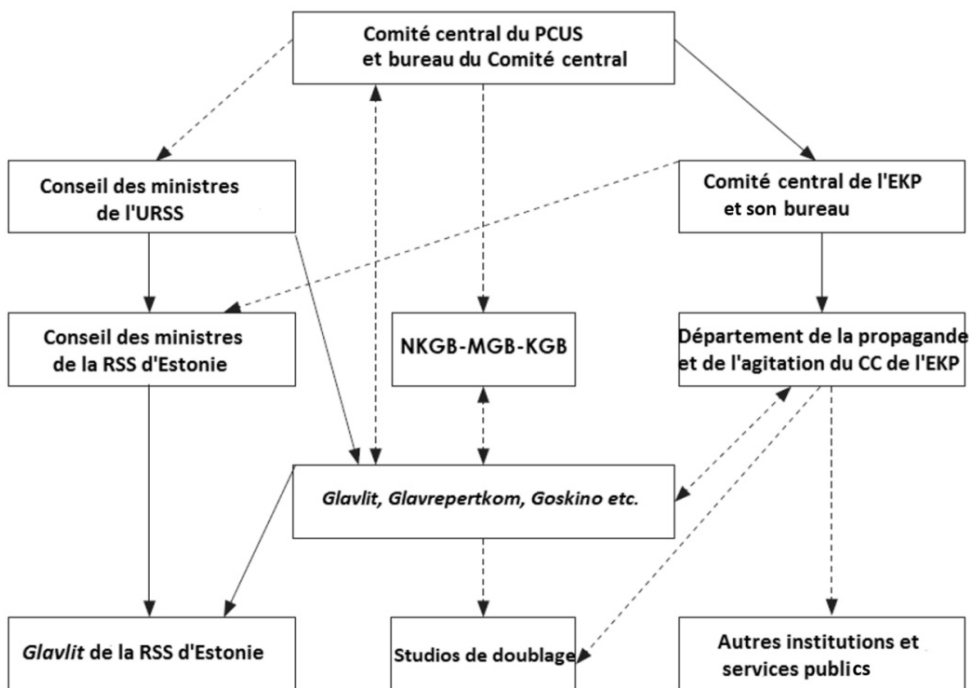


Schéma 1. La censure culturelle en Estonie soviétique selon Tiiu Kreegipuu²⁰⁰.

Les décisions concernant les films étrangers étaient prises par le Conseil des ministres de l'URSS et le Comité central du PCUS, avec la participation du *Goskino*. Caractéristique de la censure soviétique, chaque institution subordonnée faisait en quelque sorte « doublon » avec les fonctions exercées par les institutions supérieures, de même que les organes politiques locaux comme le Comité central du Parti communiste estonien (EKP) exerçaient les mêmes fonctions que le Parti communiste de l'URSS (PCUS). Ce schéma caractérise plutôt la situation générale en URSS et en Estonie soviétique, parce que les noms exacts des institutions ne cessaient de changer. L'essentiel est de retenir l'organisation générale du système cinématographique à travers ses organes politiques.

Le *Goskino* (en russe *Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии*) ou Comité d'État de la cinématographie de l'URSS²⁰¹, était la

¹⁹⁹ Kreegipuu, T. (2011). Parteilisest tsensuurist Nõukogude Eestis. *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 5(7), pp. 26–40. <https://doi.org/10.7592/methis.v5i7.534>, p. 28.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Jusqu'en 1924, cette institution s'appelait le *Goskino*, de 1924 à 1930 le *Sovkino*, puis le *Soužkino*, *Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР*, *Кинокомитет* etc.

première autorité pour la production et la distribution de films de la RSFSR. Sa tâche était de contrôler de manière centralisée l'industrie cinématographique, y compris d'assurer le contrôle politique direct de toutes les productions cinématographiques²⁰². Après avoir relevé de la responsabilité du ministère de la Culture de 1953 à 1963, cette institution est devenue une organisation indépendante de la censure cinématographique, qui se soumettait évidemment aux dictats du *Glavrepertkom*²⁰³. Le rôle du *Goskino* était entre autres fonctions la sélection des films étrangers au *Glavkinoprokat* (en russe кинопрокат, autrement dit le réseau des salles et de la distribution des films des républiques socialistes soviétiques²⁰⁴). Le *Goskino* a activement promu le cinéma et la construction de salles de cinéma dans toutes les républiques soviétiques²⁰⁵.

Ainsi, le *Goskino* avait le monopole absolu de la gigantesque industrie cinématographique soviétique. La Direction générale de la distribution (le *Glavkinoprokat*), subordonnée au *Goskino*, se composait d'un service de contrôle du répertoire cinématographique, qui délivrait des certificats de distribution et publiait une lettre d'information toutes les deux semaines indiquant tous les films enregistrés et le nombre des copies ; le département du répertoire, qui constituait le répertoire des cinémas de tout le pays, commandait et supervisait le doublage et le tirage des copies d'exploitation, ainsi que la publicité ; le service organisationnel, qui gérait les organismes locaux de distribution de films (il représentait 140 organismes de distribution de films républicains, régionaux et municipaux, 360 bureaux de distribution de films)²⁰⁶.

²⁰² Nembach, E. (2001). Stalins Filmpolitik. Die Reorganisation der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938. *Gardez! St. Augustin*, pp. 42–44, p. 49.

²⁰³ Dorion, H., & Tcherkassov, A. (2005). *Le Russionnaire : Petite encyclopédie de toutes les Russies*. Multimondes, p. 100.

²⁰⁴ Encyclopédie de cinéma russe. Consulté le 19.02.2015. « Kinoprokat », retrouvé sur le site : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/8406/%D0%9A%D0%98%D0%9D%D0%9E%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%9A%D0%90%D0%A2.

²⁰⁵ Šohova, A. (3 décembre 2007). Ошибки в сценарии. *Forbes*.

<https://www.forbes.ru/forbes/issue/2007-12/11261-oshibki-v-stsenarii>.

²⁰⁶ Kosinova, M. (2016). Distributing and returning mechanism of Soviet cinema in the period of «stagnation». *Servis Plus*, 10(2), 64–73. <https://doi.org/10.12737/19460>, p. 65.

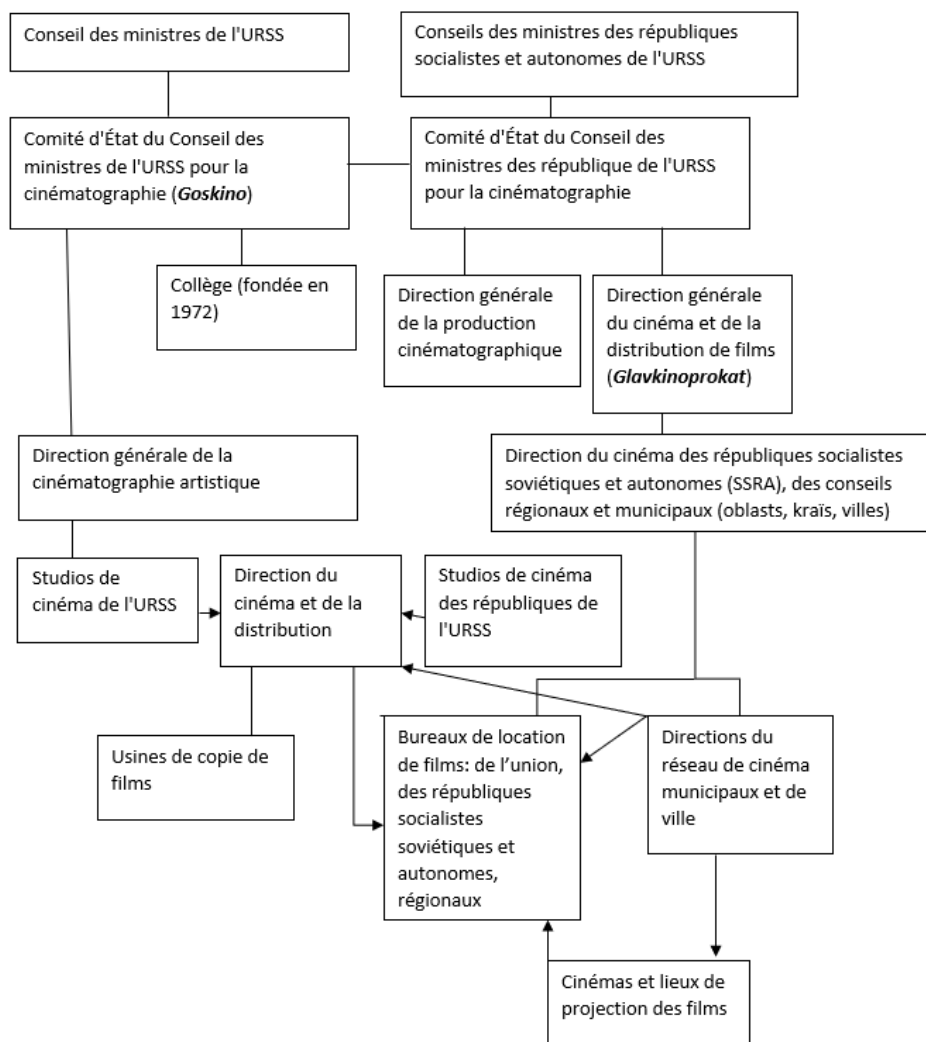


Schéma 2. L'organisation de l'industrie du cinéma en URSS, 1963–1983²⁰⁷.

Par décret du 9 février 1923, un nouvel organe est apparu au sein du commissariat du Peuple à l'éducation²⁰⁸ – le *Glavrepertkom* (en russe *Главный репертуарный комитет*), ou le Comité principal du répertoire, avait pour mission d'établir la liste des productions théâtrales, cinématographiques et des comédies musicales dont la diffusion

²⁰⁷ Коврова, Е. (avril 2019). Советское кино – от рассвета до заката. *Суббота*. <http://litavrora.ru/index.php/izbrannoe-2/item/442-sovetskoe-kino-ot-rassveta-do-zakata/442-sovetskoe-kino-ot-rassveta-do-zakata>

²⁰⁸ En russe *Народный комиссариат просвещения РСФСР (Наркомпрос РСФСР)*, institution fondée en 1917 et dissoute en 1946. Stroeва, А. А. (2012). Репертуарный контроль в провинции в 1920-е гг. Как часть цензурной политики советского государства (по материалам Курской и Воронежской губерний). *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*(2), 83–87, p. 84.

était permise, parce qu'elles étaient jugées conformes à l'idéologie du Parti. Le *Glavreperтком* devait désigner les responsables des films, spectacles et pièces de théâtre, définir la nature du travail à exécuter et le but de la pièce ou du spectacle²⁰⁹.

1.1.1. Le Glavlit et Olga Lauristin

La Direction générale des affaires littéraires (*Kirjandus ja Kirjastusasjade Peavalitsus*, KPP), couramment appelée le *Glavlit*, est fondée en URSS dès 1922²¹⁰, ²¹¹. Cet organe était contrôlé par le Comité Central du Parti communiste et le KGB et censurait toute la production typographique en URSS, étant principalement responsable du contrôle des maisons d'édition. Le *Glavlit* avait un réseau de bureaux locaux dans toutes les républiques socialistes, y compris dans la RSS d'Estonie. En octobre 1940, le *Glavlit* de la RSS d'Estonie – institution « secrète » de censure la plus importante – est fondé, avec Olga Lauristin en tant que responsable. Même si les numéros de téléphone et l'adresse du *Glavlit* (Pärnu mnt 10, soi-disant maison de Saarinen) ont été secrets, dans une petite communauté comme l'Estonie, rien n'était en fait caché et la mystification du pouvoir n'avait aucun sens²¹², ²¹³.

Olga Lauristin (née Künnapuu) (1903–2005) a été la haute fonctionnaire de la RSS d'Estonie qui a rempli de diverses fonctions liées avec la censure. Elle était devenue le membre du PC(b)E, interdit entre le 1920 et 1940, déjà à l'âge de 17 ans en 1920. Elle

²⁰⁹ L'instruction du commissariat du Peuple à l'éducation et du commissariat du Peuple aux finances de la RSFSR sur l'application de l'article 4 de la résolution du Conseil des commissaires du peuple de la RSFSR du 16 février 1925 sur les honoraires du *Glavlit* de Narnompros (le CEC de l'URSS et le Comité exécutif central panrusse du 24 / II-25, n° 45). 1926, 10 février, article 134.

<http://opentextnn.ru/old/censorship/russia/sov/law/nkpros/1926/index.html?id=238>

²¹⁰ En russe *Главное управление по охране государственных тайн в печати*. Le décret sur le *Glavlit* a été adopté par le Conseil des commissaires du peuple de la RSFSR le 6 juillet 1922. En tant que Direction générale de la protection des secrets d'État dans les publications de presse, cette institution secrète (le *Glavlit*), qui n'est pas mentionnée dans la Constitution de l'URSS, a porté divers noms à différentes époques : de 1922 à 1933, Direction principale de la littérature et de l'édition (*Glavlit*) du commissariat du Peuple à l'éducation de la RSFSR (*Главное управление по делам литературы и издательств (Главлит) Народного комиссариата просвещения РСФСР*), de 1933 à 1946, Bureau du Conseil habilité des commissaires du peuple de l'URSS pour la protection des secrets militaires et d'État dans la presse (*Управление Уполномоченного Совета народных комиссаров СССР по охране военных и государственных тайн в печати*), de 1946 à 1953, Bureau du Conseil des ministres habilité de l'URSS pour la protection des secrets militaires et d'État dans la presse (*Управление Уполномоченного Совета Министров СССР по охране военных и государственных тайн в печати*), de 1953 à 1963, la Direction principale de la protection des secrets militaires et d'État dans la presse (*Glavlit*) auprès du Conseil des ministres de l'URSS (*Главное управление по охране военных и государственных тайн в печати (Главлит) при Совете Министров СССР*), etc. Elle était gérée depuis Moscou par le Parti communiste et a opéré en URSS jusqu'en 1990.

²¹¹ Elle a été abolie en 1990. Dorion, H., & Tchekassov, A. (2005). *Le Russionnaire : Petite encyclopédie de toutes les Russies*. Multimondes, p. 97.

²¹² Hiedel, L. (2006). "Loomingu" Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastast 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204, p. 181.

²¹³ Il existait une liste des sujets tabous pour les censeurs, journalistes et éditeurs avec des « secrets d'États » et des sujets stratégiques, appelée *perechen'* (en russe *Перечень сведений, запрещенных к опубликованию в открытой печати, передачах по радио и телевидению*, 1978), traduit en estonien : Tammer, E., Jõks & M, Põdra, K. (dirs.) (2014). *Punatsensuur: Mälestustes, tegelikkuses, reeglites*. Tallinn: Tammerraamat, pp. 399–510.

restera le censeur la plus connue qui a officiellement rempli cette fonction jusqu'en 1944²¹⁴, sa mission principale étant le contrôle totalitaire de toutes les formes de documents imprimés : livres, journaux, magazines, affiches, cartes postales²¹⁵, mais aussi les expositions artistiques, les spectacles de cirque et de théâtre et l'industrie du cinéma et de la photographie²¹⁶. Le *Glavlit* était responsable de la saisie et de la destruction des publications, ainsi que de l'interdiction des œuvres d'art, des films et des photos. Il publiait régulièrement des listes d'informations soumises au secret et interdites de diffusion, car idéologiquement contraires aux principes dominants en URSS.



Figure 4. Olga Lauristin et ses multiples fonctions en tant qu'agent idéologique : ministre de la Cinématographie 1947–1951 (à gauche) ; avec ses collègues Vladimir Tomberg, le régisseur Vladimir Parvel, elle-même, le réalisateur de doublage Arnold Juhkum et le directeur de *Tallinna Kinostuudio* Eduard Kostabi (au milieu, en 1950) ; en tant que rédactrice de la maison d'édition universelle *Eesti Riiklik Kirjastus* (à droite, en 1951).

Olga Lauristin a repris les fonctions d'Artur Adson et a été chargée de la censure des sous-titres estoniens des films jusqu'à la multiplication des étapes de la censure cinématographique après 1944. La traduction des sous-titres de films avant leur impression sur diapositives était loin d'être un processus simple. Chaque manuscrit, et pas seulement les traductions des sous-titres, devait passer par le *Glavlit* pour être soumis à l'appréciation de la camarade Olga Lauristin. Elle était instruite et assistée par un fonctionnaire ne parlant pas estonien qui était en fait le véritable décideur²¹⁷. Ce fonctionnaire était envoyé en Estonie soviétique depuis Moscou pour contrôler que les ordres du *Glavlit* de l'URSS sont implémentés. Dans les années 1950, la traduction littérale facilitait pour les agents de censure « extérieures », parlant mal ou pas du tout d'estonien, d'effectuer le contrôle linguistique des textes avec l'assistance d'un agent local. Or, il s'agissait du double contrôle linguistique en ce qui concerne la traduction

²¹⁴ Puis elle sera remplacée par Jaak Ottender, suivi de Leonida Päll (1946–1950). Veskimägi, K.-O. (1996). *Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. Tallinn: K.-O. Veskimägi, p. 59.

²¹⁵ Blüm, A. (2011). Статьи для энциклопедии «Цензура». *NLO*, 6.

<https://magazines.gorky.media/nlo/2011/6/stati-dlya-encziklopedii-cenzura.html>.

Blüm, A. (2000). *Советская цензура в эпоху тотального террора. 1929–1953*. Saint-Petersbourg: Искусство-СПБ, Академический проект

²¹⁶ Soidro, M. (1996). Rääkimine hõbe, vaikimine kuld. Tähelepanekuid tsensuurist Eesti NSV-s. *Luup*, 9. <http://arhiiv2.postimees.ee:8080/luup/96/14/elu2.htm>.

²¹⁷ Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, p. 37.

des films révolutionnaires et propagandistes (même si les étapes de censure étaient beaucoup plus nombreuses au *Glavlit*, jusqu'à dix, le traducteur se situant au niveau le plus bas dans la hiérarchie institutionnelle et organisationnelle²¹⁸). D'ailleurs, le style littéral n'était pas une norme dans la traduction en russe, au contraire, selon les théories de la traduction il fallait plutôt traduire autant librement que possible pour transmettre le message²¹⁹. La traduction littérale a servi comme un moyen de contrôle de la conformité idéologique de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique. Apparemment on pensait que les traducteurs estoniens n'ont pas assez d'expérience dans le domaine des films révolutionnaires. Le traducteur de la première République d'Estonie, Georg Pärnpuu, qui a continué à traduire des films jusqu'en 1944, explique que souvent, les sous-titres de films devaient être modifiés, parfois pour un seul mot ayant déplu au *Glavlit* et au prétexte que le peuple n'est pas mûr. Après la vérification profonde, les sous-titres estoniens ont été imprimés à Moscou avec beaucoup de fautes linguistiques impossibles à corriger. Dans certains cas, le film était déjà à l'écran mais le Parti Communiste (bolchevique) d'Estonie avait ordonné des modifications du texte des sous-titres²²⁰.

Selon plusieurs chercheurs de l'époque soviétique, la censure institutionnelle de cinéma n'a pas été toute puissante²²¹. La censure stalinienne était certainement plus rigide et les institutions stalinienne sont restées sur place jusqu'à la dissolution de l'URSS. Il s'agissait de la structure nécessaire pour pouvoir déléguer l'interprétation et l'exécution de la censure aux agents censoriales. Pour cette raison l'agentivité des censeurs locaux est très intéressante, surtout en ce qui concerne leur position complexe dans la hiérarchie entre les supérieures et les subordonnées. Le rôle ambigu d'Olga Lauristin ne peut pas être ignoré dans l'analyse des mécanismes de censure du cinéma pendant l'époque stalinienne surtout en relation avec le rôle qu'elle a joué dans l'activité des ciné-clubs estonien. En 1959, elle a participé dans la création de l'Association estonienne pour le développement de l'amitié et des relations culturelles avec l'étranger (*Välismaaga Sõprus- ja Kultuurisidemete Arendamise Eesti Ühing*), en devenant la directrice de cette association²²². Là, elle organisait pour le ciné-club de TPI des films étrangers quasiment interdits depuis la Finlande.

Malgré la réputation d'une révolutionnaire exemplaire qui est restée fidèle aux idées révolutionnaires, Olga Lauristin est également entrée dans la zone grise en agissant en tant qu'agent idéologique, elle a été amenée à quitter plusieurs fois son poste. Les activités communistes de Lauristin étant généralement vues d'un mauvais œil par les Estoniens – elle était trop « rouge » (l'une des premières à faire sa signature en russe au

²¹⁸ Hiedel, L. (2006). "Loomingu" Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastast 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204.

²¹⁹ Cf. Kaškin, I. (1954). О реализации в советском художественном переводе. *Дружба народов*(4), 188–199.

²²⁰ Illégal entre 1920 et 1940, le PC(b)E était au pouvoir entre 1940 et 1941, aussi entre 1944 et 1990.

²²¹ Laurent, N. (2000). *L'œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline (1928–1953)*. Toulouse : Privat.

Cf. Godet, M. (2010). *La Pellicule et les Ciseaux. La Censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, CNRS Editions, Paris, 2010.

²²² *Ringvaade "Nõukogude Eesti" n° 2*. (1959). [Actualité]. Tallinnfilm.

<https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/12571/marksonad>.

lieu d'écrire son nom en estonien), agressive²²³, destructrice de livres et censeur au *Glavlit* – il est assez surprenant de noter sa grande contribution à la protection de la langue estonienne, analysée dans la partie I sous-chapitre 1.2.3.

Des conclusions similaires sur ces contradictions relationnelles peuvent être tirés aussi sur les autres censeurs estoniens, mais ils n'ont pas influencé la scène cinématographique d'une telle manière qu'Olga Lauristin.

1.1.2. Le *Glavkinoprokat* en URSS et le Bureau du Film en Estonie

En Estonie, la direction de la distribution ou le bureau national estonien du *Glavkinoprokat* (*Eesti NSV vabariiklik kontor „Glavkinoprokat“*) a été créé en tant qu'institution indépendante dès 1941. En estonien elle a porté plusieurs noms, dont le plus connu est *filmikontor* ou le Bureau du Film). Elle était directement subordonnée à la Direction Générale de la Reproduction et de la Location de Films du Conseil des commissaires du peuple de l'Union soviétique²²⁴. Par la suite cette institution a été nommée Direction générale de la cinéfication et de la distribution de films ou *Glavkinoprokat* de l'URSS (*Главное управление кинофикации и кинопроката*). Les actifs de tous les bureaux des importateurs de films estoniens existants²²⁵, ainsi que leurs droits et obligations, ont été transférés à cet organisme. Conformément au règlement n° 73 du Conseil des commissaires du peuple de la RSS d'Estonie du 15 janvier 1941 sur la création de la Direction de la cinématographie et de la nationalisation des cinémas et des bureaux de films, le Fonds du Film, qui appartenait auparavant aux bureaux des importateurs de films estoniens, a été nationalisé. Il comptait des films dont les droits intellectuels avaient été entièrement payés aux sociétés de production étrangères et qui ne pouvaient plus faire l'objet d'aucune revendication²²⁶. Le Fonds du Film a été transféré « temporairement »²²⁷ au Bureau du Film de la RSS d'Estonie jusqu'à la remise prévue des films aux sociétés de production étrangères (avant le 1^{er} février 1941), sans droits de diffusion des films sur les écrans estoniens. En réalité, les films de cette partie du Fonds du Film n'ont jamais été restitués à leurs propriétaires étrangers²²⁸. La plupart des copies de films étrangers (environ 700 copies, pas de titres) ont été envoyées à Moscou et les sociétés étrangères n'ont jamais été payées pour ces films ensuite projetés en URSS²²⁹. En 1944,

²²³ Accusée de haute trahison, Lauristin, ayant 21 ans, a été condamnée aux travaux forcés à perpétuité au « procès 149 » des communistes (en estonien *149 protsess*), ce dernier a été l'un des plus grands procès de la République d'Estonie d'avant-guerre. Pendant le procès elle a dit : « Vous pouvez me donner une punition maximale, même pour la vie. Demain, nous serons les dirigeants et donnerons à chacun une balle. » (25 novembre 1924).

²²⁴ Le décret le Bureau de Films de l'URSS. Taal, E. (1983). *Eesti NSV kultuuriasutuste ajaloo teatmik. 2. osa, Kinoasutused*. Tallinn : Eesti NSV Arhiivide Peavalitsus, pp. 66–67.

²²⁵ Üleriikliku Kinoomanike Seltsi Ü.K.S.Film (Viru 11), Parafilm (Toompuiestee 16), Eesti Filmitööstuse A/S Metro-Goldwyn-Mayer (Kinga 6/8), Ars-Film (Võidu väljak 5), Ed. Thomson ja Co – Fox-Film (Lembitu 13), A/S Esto-Film (Vene 11).

²²⁶ Taal, E. (1983). *Eesti NSV kultuuriasutuste ajaloo teatmik. 2. osa, Kinoasutused*. Eesti NSV Arhiivide Peavalitsus, pp. 67.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, pp. 38–39.

²²⁹ *Ibid.*, p. 39.

à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les films du Bureau du Film, cachés dans les coffres-forts à Kose, ont été détruits et brûlés par des soldats soviétiques²³⁰. Cependant, le fonds de films culturels et des actualités hebdomadaires conservé au sous-sol du château de Toompea a survécu²³¹.

La guerre a interrompu l'activité du Bureau du Film de la RSS d'Estonie. À la suite du décret n° 265 du 27 juin 1944 du Comité cinématographique du Conseil des commissaires du peuple de l'Union soviétique, il a repris ses activités en 1944 sous le nom de Bureau national estonien du *Glavkinoprokat*²³². Après 1944 s'est développé un système compliqué de censure cinématographique en plusieurs étapes. La censure était assurée par le *Glavkinoprokat* estonien, qui répartissait cette tâche importante entre plusieurs personnes : les réviseurs, les agents du KGB embauchés à des postes secondaires, la censure assurée par le *Glavlit* et les organes supérieurs.

Le premier directeur du *Glavkinoprokat* estonien a été Pëtr Brigadnov²³³. Selon Georg Pärnpuu, les censeurs de films qui autorisaient ou refusaient les films à l'écran étaient Vladimir Tribouts²³⁴, fonctionnaire militaire, et Aleksei Škurin, chef du groupe de travail estonien du NKVD de la RSS d'Estonie²³⁵. Des séances à huis clos étaient organisées pour les censeurs dans l'ancien bar du *Gloria Palace*²³⁶. Le *Glavkinoprokat* avait repris les bureaux appartenant à *Ars-Film* au cinéma *Gloria Palace*, ainsi que le bureau du restaurant. Les séances à huis clos pendant lesquelles on décidait du répertoire de diffusion ont eu lieu après la guerre sur place à Tallinn, mais bientôt le répertoire des cinémas estoniens serait décidé de façon centralisée à Moscou par le *Goskino*, selon plusieurs étapes.

Le Bureau national estonien du *Glavkinoprokat* était composé au début d'anciens employés de la flotte de la Baltique. Tous les chefs des sous-unités étaient russes : le responsable de l'imprimerie du *Glavkinoprokat*, M. Sobinov, la responsable de l'office de la publicité, Ceciliã Lyčova²³⁷. À l'imprimerie, la sœur de l'opérateur soviétique G. Donets²³⁸, qui ne parlait pas un seul mot d'estonien, a commencé à faire la relecture des sous-titres estoniens²³⁹. L'office du Bureau national estonien du *Glavkinoprokat* était situé d'abord rue Lai 23, plus tard Chaussée de Narva 63.

Selon d'autres articles, ces films étrangers ont été évacués à Leningrad et ne sont jamais arrivés à destination. Voir aussi : Kruut, M. (28 janvier 2013). Filmide kodu kodutus filmiarhiivis. *Postimees*. <https://www.efis.ee/et/varamu/lugemisnurk/filmide-kodu-kodutus-filmiarhiivis>

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² Renommé plus tard Bureau national de *Glavkinoprokat* de la RSS d'Estonie. Cette institution a porté plusieurs noms : Bureau des films, à partir de 1970 Bureau républicain de location et publicité des films, nommé familièrement *Glavkinoprokat* ou *kinoprokat*, après 1970 *Filmilaenutuse kontor* ou *filmikontor*, mais aussi *kinoprokat* – dans le présent travail nous utilisons le plus souvent ce dernier nom.

²³³ Valentin Undrits en fut nommé directeur en 1944. M. Kund lui a succédé en 1946, suivi d'Eduard Nõu en 1947. Le 12 novembre 1951, par résolution d'Endel-Johannes Jaanimägi, Aleksei Vlassov a été nommé nouveau directeur du *Glavkinoprokat*.²³³ Il est mort en 1970 après 19 ans de service²³³ et a été suivi d'Ahto Vesmes, qui est resté en fonction 21 ans, jusqu'à la dissolution de l'URSS.

²³⁴ Vladimír Tríbuc (1900–1977) est un chef militaire soviétique sur la mer Baltique.

²³⁵ Commissariat du peuple aux Affaires intérieures.

²³⁶ Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, p. 35.

²³⁷ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 17.

²³⁸ Prénom inconnu, <https://www.efis.ee/et/inimesed/id/9574>.

²³⁹ Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39.



Figure 5. La maison du Bureau du Film à Chaussée de Narva. 1954, la photo par V. Gorbunov.

Avant 1947, l'inspecteur en chef des sous-titres était placé sous la responsabilité du *Glavlit*, où Olga Lauristin travaillait comme censeur. Olga Lauristin, chargée de la censure des sous-titres au *Glavlit* en 1940, a repris le rôle de censeur au ministère de la Cinématographie après sa création en juillet 1947. Lauristin décidait des films qui seraient diffusés et de leur traduction. Avant la nomination d'Olga Lauristin (alors ministre des Affaires sociales) au poste de ministre de la Cinématographie, Vladimir Riis avait occupé temporairement le poste²⁴⁰. Olga Lauristin, en tant que ministre, était responsable de la censure préalable. Après 1947, la mission de censure préalable des films sous-titrés en estonien projetés en RSS d'Estonie a été dévolue à l'inspecteur du répertoire du cinéma au *Glavkinoprokat*. À partir de juillet 1947, ce poste de censeur a été occupé par Minna (Melanie) Lepik (Kangro), puis repris par Boris Mölder en 1949. Cependant, en janvier 1951, on a supprimé le poste d'inspecteur (avec un bon salaire mensuel de 830 roubles²⁴¹²⁴²). Avant la création de ce poste d'inspecteur du répertoire au *Glavkinoprokat*, les autorisations de distribution étaient délivrées par Eduard Päll, écrivain estonien et secrétaire du Comité Central du Parti communiste d'Estonie, également président du Présidium du Soviet suprême de la RSS d'Estonie de 1947 à 1950. Melanie Lepik envoyait tous les mois un rapport d'activité au chef du département du ministère de la Cinématographie de l'URSS à Moscou, Vasilevskij, et recevait des instructions. Les sous-titres étaient examinés par l'inspecteur et corrigés selon les besoins. Lepik faisait fidèlement son travail, comme en témoigne par exemple l'épisode de juin 1948, où il s'inquiétait d'avoir commis une faute professionnelle majeure : le ministère de la Cinématographie de la RSS d'Estonie avait lancé le 21 juin 1948 le doublage estonien d'un film letton nommé *Retour victorieux* (*Mārup ar uzvaru*,

²⁴⁰ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 7.

²⁴¹ Le salaire mensuel a été entre 600 et 1000 roubles avant la réforme monétaire en 1961 qui dévalorisait le rouble soviétique avec un taux de 1 « nouveau » rouble pour 10 « anciens » roubles, étant une répétition ambitieuse de la réforme monétaire en 1947. Après 1961, le salaire mensuel a été jusqu'à 1991 environ 70 roubles, en tant que salaire minimum, jusqu'à 150 roubles, qui a été un très bon salaire.

²⁴² Archives de l'État, ERA.R-1946.1.195, p. 16.

Aleksandr Ivanov), sans coupures, parce que Lepik n'avait pas reçu de son homologue Vasilevskij l'ordre de tronquer ce film. Le film a été doublé en estonien, mais la copie avec les sous-titres russes montrait que le film avait été tronqué. Lepik a demandé des instructions à Vasilevskij pour le film en question après qu'elle avait vu le film censuré.

Il est important de noter qu'on ne trouve pas de preuves documentaires de l'existence de la censure préalable des sous-titres en Estonie soviétique après 1952. En 1952, le directeur du *Glavkinoprokat* estonien a commencé à chercher une personne pour la relecture, un candidat convenable qui devrait vérifier que les traductions soient idéologiquement conformes. Selon Pärnpuu, on avait tendance à favoriser la traduction littérale à partir de la langue russe. Cependant, la version littérale devait parfois être modifiée parce que le Parti estimait qu'une phrase du film ne serait pas bien comprise par le peuple estonien, ou que le peuple n'était pas encore politiquement mûr pour l'entendre. Pour effectuer la traduction, il fallait trouver un traducteur idéologique qui maîtrise parfaitement les langues étrangères (en fait, seulement le russe) et un dactylographe ayant une connaissance des langues étrangères (seulement du russe). Ce dernier devrait taper à la machine les traductions et les feuilles de sous-titres²⁴³. Dans sa résolution du 15 mars 1952, le directeur Aleksej Vlasov explique ses besoins en ressources humaines :

Aujourd'hui on ne montre à l'écran que des films sous-titrés et dans certains cas, lorsque le sous-titrage du film est techniquement impossible, on utilise le diafilm (diapositives, T. P.). Le travail à l'atelier de sous-titrage est compliqué, la traduction du russe vers l'estonien est effectuée d'après les dialogues russes des feuilles de montage, puis on effectue la relecture de la traduction estonienne ; la dactylographie, l'impression, la préparation des clichés et l'impression des sous-titres sur la pellicule de film font suite au processus linguistique. La qualité, l'orientation idéologique et la conformité idéologique du contenu des traductions dépendent de ce processus. Le manque de personnel dans cette section, le manque de préparation idéologique, le manque d'éducation, la faible maîtrise du russe et de l'estonien, tout cela va causer des erreurs et des défauts dans le sous-titrage. Par conséquent, il nous faut un employé pour surmonter ces lacunes – le camarade Martin, membre du Parti communiste (*EKP*), qui travaille à la Philharmonie en tant que chef de chœur, a consenti à occuper ce poste²⁴⁴.

Ce qui importait, c'était l'appartenance du camarade Martin au Parti communiste, ce qui montre la forte orientation idéologique de l'activité de traduction. Ironiquement, Endel-Johannes Jaanimägi (le chef du département de la littérature et des arts du Comité central du Parti communiste estonien et le chef de Vlassov), a fini par refuser sa demande pour la même raison – le camarade Martin était le seul communiste à la Philharmonie et devait rester en poste là-bas. Depuis cette correspondance de 1952, nous manquons de preuves que le *Glavkinoprokat* estonien ait eu un censeur embauché directement sur place. Les témoignages oraux d'employés qui ont commencé à travailler pour le *Glavkinoprokat* en 1960 confirment qu'au moins à partir de 1960, le processus de sous-titrage ne subissait aucune censure en Estonie soviétique²⁴⁵. Personne au *Glavkinoprokat* ne censurait les sous-titres, qui n'étaient pas non plus envoyés au *Glavlit* pour être censurés.

Une des raisons principales pour libérer le sous-titrage du contrôle du *Glavlit* a été le fait qu'il s'agissait de la traduction indirecte et faite à travers les doublages russes

²⁴³ Archives de l'État, ERAF.1.81.22, p. 37.

²⁴⁴ Archives de l'État, ERAF.1.89.14, p. 68, ordonnance n° 803, 15.03.1952.

²⁴⁵ Communication personnelle avec Kalli Karise, 16 mars 2020.

autorisés. Une pareille pratique libérale se manifestait avec les traductions littérales fait à partir des traductions russes « officielles », déjà conformes au discours autorisé et faisant une base idéologiquement fidèle pour des traductions ultérieures dans les différentes langues de l'Union.

Même si en 1952, le *Glavkinoprokat* estonien cite parmi ses fonctions les plus importantes la traduction de films, la relecture et l'impression mécanique des traductions sur pellicule²⁴⁶, il avait en principe trois missions : l'organisation de la distribution, la traduction et la propagande par les films.

La propagande politique, surtout avant les élections, se faisait au moyen de films politiques et d'actualités hebdomadaires que les spectateurs étaient forcés de regarder avant chaque séance de cinéma. On fermait les portes de la salle de cinéma (cette pratique a changé au cours des années 1960). Les actualités duraient de 10 à 20 minutes et les ouvriers et agriculteurs estoniens n'avaient ni le temps ni la volonté de les regarder, surtout tard le soir. La fréquentation des salles de cinéma dans les villages n'était pas très élevée. Malheureusement, les actualités étaient en russe et non sous-titrées en estonien jusqu'aux années 1960. Le public était informé des films par les affiches, les journaux et la radio. On diffusait aussi des circulaires²⁴⁷.

Selon l'historienne du cinéma Õie Orav²⁴⁸, avant chaque projection, on montrait en russe *Novosti dnâ* ou *Sovetskaâ Èstoniâ*²⁴⁹. Ainsi, le peuple estonien découvrait combien de drapeaux rouges une ferme collective avait gagné. Ce n'est qu'au début des années 1960, lorsqu'*Aktuaalne Kaamera* d'ETV a commencé à diffuser des informations propagandistes tous les soirs, que les séances de cinéma sont devenues un peu moins politisées. L'actualité en langue estonienne *L'Estonie soviétique (Nõukogude Eesti)* a vu le jour, sous-titrée en russe. Là, il n'y avait pas tellement de propagande communiste.

À partir du 1^{er} février 1957, le *Glavkinoprokat* estonien, qui dépendait du ministère de la Culture de l'URSS, est passé sous la responsabilité du ministère de la Culture de la RSS d'Estonie. Le *Glavkinoprokat* estonien est devenu plus indépendant dans le processus de sous-titrage. Il n'avait plus l'obligation d'être en liaison directe avec Moscou et un grand nombre de questions ont pu être réglées sur place en Estonie.

1.1.3. Répertoire

En Estonie, après l'installation des bases militaires soviétiques le 28 septembre 1939, pendant presque un an, Artur Adson est resté responsable de l'industrie du cinéma jusqu'à ce qu'Olga Lauristin l'a remplacé dans cette fonction. Les films et ainsi aussi le répertoire des cinémas ont été radicalement détruits pendant la période du coup d'État communiste de juin 1940 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1944. Le traducteur et journaliste Georg Pärmpuu décrit dans ses mémoires les changements que

²⁴⁶ *Glavkinoprokat*, résolution numéro 803, 15.03.1952, le département de littérature et d'art du Comité central à Jaanimägi). Archives de l'État, ERAF.1.89.14, p. 68–69.

²⁴⁷ Archives de l'État, ERAF.1.82.9, p. 47.

²⁴⁸ Viivik, A. (27 novembre 2005). ENSV kino: Varsti ekraanil! «Zorro». *Õhtuleht*. <https://elu.ohuleht.ee/184260/ensv-kino-varsti-ekraanil-zorro>

²⁴⁹ L'actualité cinématographique *Estonie soviétique* (Jossif Gindin, Vladimir Tomberg, 1950) a reçu au Festival de Cannes en 1951 un prix spécial du jury pour un court métrage, ce fut le premier prix décerné à un film estonien à Cannes.

cela a entraîné dans le répertoire des cinémas²⁵⁰. En juillet 1940, 130 copies de films soviétiques sont arrivées à l'Association nationale des propriétaires de cinéma, qui a été chargée de projeter ces films sans les traductions et sans feuilles de remontage²⁵¹. L'Association a refusé en disant qu'elle n'était pas en droit de forcer des cinémas à suivre cette ordonnance. Cependant, le ministère de l'Intérieur a ordonné à l'Association nationale des propriétaires de films de respecter l'ordonnance²⁵². C'était la première fois que les cinémas estoniens étaient obligés d'inclure dans leur répertoire un programme forcé.

On n'importait plus de nouveaux films, les cinémas estoniens montraient principalement des films anciens dont les traductions étaient déjà réalisées. Quelques anciens films ont reçu de nouvelles traductions. Cependant, Artur Adson continuait de travailler et voulait que l'on montre des sous-titres corrects malgré la période difficile. Cependant, en 1940, le cinéma *Saluut* déclarait être resté en contact avec les producteurs des films français et diffuser presque exclusivement des films français²⁵³. Le même article mentionne que les films français occupent la deuxième place dans les cinémas estoniens²⁵⁴.

À cette époque, les films étrangers qui auraient pu « insulter » ce puissant voisin étaient déjà interdits (avait ainsi été interdit la comédie américaine *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) avec Greta Garbo, qui était une parodie réussie de la vie soviétique). Il était également interdit de montrer des films pouvant offenser l'Allemagne. Toutefois, ces mêmes films ont été diffusés dans les cinémas immédiatement après la guerre pour montrer l'opinion véritable des Russes sur les Allemands. En revanche, il était souhaitable de montrer des films qui dénigraient la Finlande²⁵⁵. La raison la guerre d'Hiver entre l'URSS et la Finlande en hiver 1939–1940.

En 1944, après la guerre, que 16 copies de films sont restées en Estonie²⁵⁶. Le public estonien n'avait pu voir à l'écran que deux films sur l'ensemble de la production soviétique.

Pour les cinquante années à venir, les films en langue étrangère vont pratiquement disparaître des cinémas officiels estoniens. Il y aura toutefois des exceptions. Pour générer des recettes, Brigadnov décidera de montrer à nouveau des films américains et allemands déjà diffusés en Estonie indépendante. Après 1947, les films trophées arriveront dans les cinémas de l'Estonie soviétique. Ce sont les films de l'Ouest volés par les communistes juste après la fin de la guerre en 1945 dans les pays conquis, essentiellement à Berlin, *Reichsfilmmarchiv*, et distribués à partir de 1948. Ils étaient transportés en URSS et puis diffusés dans les cinémas des républiques soviétiques. À partir des

²⁵⁰ Blumfeldt, E., Kauri, H., Maasing, R., & Pekomäe, V. (1962). *Eesti riik ja rahvas Teises maailmasõjas* (3^{ème} volume). EMP, pp. 185–191. L'ouvrage de 2051 pages et dix parties a été publié en cinq volumes en 1962. Dans la guerre de l'information entre l'URSS et les États-Unis dans les années 1960, le Comité de la sécurité nationale de la RSS d'Estonie a publié les parties XI et XII du livre qui contenaient de la propagande prosoviétique.

²⁵¹ Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, p. 35.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Prantsuse film uutell radadel (Anonyme, 30 avril 1940). *Uus Eesti*, p. 6.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Blumfeldt, E., Kauri, H., Maasing, R., & Pekomäe, V. (1962). *Eesti riik ja rahvas Teises maailmasõjas* (3^{ème} volume). EMP, pp. 185–191.

²⁵⁶ Ahto Vesmes : Talvik, M. (13 mars 2005). *Ajaproov: Kino*. [Émission de télévision]. Eesti Televisioon. <https://arhiiv.err.ee/vaata/ajaproov-kino>

années 1960, il sera aussi possible de voir des films étrangers en version originale dans les festivals de cinéma et les ciné-clubs (chap. II 4). Cependant, cette transformation radicale du répertoire des cinémas estoniens depuis 1940 – la diffusion des films seulement en langue russe avec peu de films occidentaux dans les cinémas officiels – est caractéristique de toute la période soviétique jusqu'à 1991.

1.1.4. Conditions techniques de la traduction cinématographique

La pénurie de films traduits en estonien et le manque de publicité dans la presse et à la radio constituaient une grave lacune dans l'activité des cinémas après la guerre, surtout pour la population rurale estonienne. Les appareils de projection, y compris les alloscopes utilisés pendant la première République, avaient été détruits pendant la guerre. Après cela, les besoins en équipements n'ont pas pu être satisfaits. En 1944, l'atelier de cinéma de l'URSS devait produire des machines aussi pour l'Estonie, mais cela s'est avéré impossible pour les mêmes raisons qu'en Estonie – « le manque d'outils, de matériaux et de mécaniciens de cinéma »²⁵⁷. En outre de l'impossibilité de réaliser des traductions en estonien – sauf à traduire à l'oreille d'après l'audio du film – dans la branche estonienne de l'agentivité de location de films soviétique *Glavkinoprokat*, il était bien sûr également impossible de commander des traductions aux producteurs de films étrangers. En ce qui concerne la traduction audiovisuelle, les Estoniens sont devenus dépendants de l'aide de Moscou, où se trouvait le seul banc de sous-titrage mécanique.

Petit à petit, de nouveaux équipements ont été utilisés dans les cinémas itinérants. Les projectionnistes devaient être équipés d'appareils pour projeter la traduction en estonien sur l'écran. En 1949, on manquait d'opérateurs de sous-titrage dans certains cinémas, souvent ce travail a été accompli par les projectionnistes. On a donc reconstruit des alloscopes pour projeter des sous-titres réalisés sur supports transparents, permettant la lecture en transparence des inscriptions²⁵⁸. Les nouveaux alloscopes ont été construits et montés sur les projecteurs. Cependant, l'utilisation d'alloscopes avec les textes de sous-titres était fastidieuse – il fallait un écran supplémentaire, parce que la police de caractères des lettres devenait illisible sur l'écran de cinéma lorsque les lettres étaient projetées directement sur la pellicule²⁵⁹. Comme beaucoup de cinémas ambulants n'avaient pas d'alloscopes, il est arrivé que des films sortent sans sous-titres même si la traduction estonienne existait. Les sous-titres affichés par l'alloscope étaient mal visualisés. L'utilisation de diapositives avec sous-titres était particulièrement gênante pour les cinémas itinérants en raison de l'écran supplémentaire²⁶⁰. Cependant, montrer les sous-titres exigeait beaucoup de concentration et de coordination de la part du projectionniste ou de l'opérateur, car il devait faire défiler une nouvelle diapositive à chaque début de dialogue. (Ce mouvement mécanique est à l'origine de la dénomination populaire de cet appareil en estonien : *lõpsik* « trayeuse ». L'un des rares exemples de ce type d'outil se trouve au musée du cinéma à Järva-Jaani en Estonie).

²⁵⁷ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 188.

²⁵⁸ Définition du mot *diascope* dans le *Trésor de la langue française*. Récupéré le 15 septembre 2016 de <https://www.cnrtl.fr/definition/diascope>

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

²⁶⁰ *Ibid.*

Le travail des cinémas a été entravé par le fait que le *Glavkinoprokat* n’envoyait pas les nouveaux films à temps et qu’à la réception il ne mettait pas à disposition les feuilles de remontage nécessaires pour la traduction en estonien. Ainsi, beaucoup de films, même dans les cinémas officiels de Tallinn, ne sont pas arrivés sur les écrans et ont été remplacés par des films plus anciens qui possédaient déjà une traduction en estonien²⁶¹.

1.2. Doublage et sous-titrage en estonien

Les cinéastes de *Lenfilm* – une institution qui a joué un rôle important en tant que studio de doublage et de remontage –, ont été les premiers à former les cinéastes estoniens. Déjà en 1944, des échanges étroits se sont mis en place pour le travail de doublage en estonien et la production des actualités et courts métrages politiques en Estonie soviétique. En ce qui concerne la production cinématographique dans la RSS d’Estonie, sans *Lenfilm*, les Estoniens n’auraient aucun film de cette époque après-guerre²⁶². Grâce à la coopération étroite avec *Lenfilm* entre 1947 et 1955, le cinéma national estonien et la disponibilité de doublage sont nés dans les années 1960 dans *Tallinna Kinostuudio*, le studio de cinéma principal estonien. Il a changé du nom plusieurs fois. Son prédécesseur juridique *Eesti Kultuurfilm* a été créée en 1934 pour la production des actualités cinématographiques et des films culturels estoniens et il a été nationalisé par le régime soviétique en 1940. À partir de 1963 il portait le nom de *Tallinnfilm*²⁶³. À l’époque soviétique, *Tallinnfilm* et *Eesti Telefilm* (fondé en 1956) étaient les principaux producteurs de films en Estonie²⁶⁴. *Eesti Telefilm* s’est spécialisé dans la production de films pour la télévision et *Tallinnfilm* était le seul studio producteur de films de long métrage avec son propre studio de doublage. Là ont été doublés en estonien tous les films et dessins animés destinés aux enfants pendant l’époque soviétique.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

²⁶² Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, p. 48.

²⁶³ À partir de 1942, il a pris le nom de Studio de chronique cinématographique de Tallinn – *Kino-kroonika Tallinna Stuudio* –, à partir de 1947, de Studio de cinéma de Tallinn – *Tallinna Kinostuudio*. À partir de 1954, il est renommé Studio de films d’art et de documentaires de Tallinn – *Kunstiliste ja Kroonikafilme Tallinna Kinostuudio*. Les licences et les droits de production de *Tallinnfilm* appartiennent à *Eesti Filmi Instituut*.

²⁶⁴ Au total, *Eesti Telefilm* a produit 877 films : 438 documentaires, 153 programmes documentaires, 45 longs métrages, 4 films d’animation, 223 films musicaux, 24 films pour enfants. Birštonas, R.; Hoffmann, T.; Kelli, A.; Mantrov, V. (2014). Soviet Period Films in Today’s Copyright Law: German and Baltic Experience. *Trames: Journal of the Humanities and Social Sciences*, 18(3). DOI 10.3176/tr.2014.3.01, 199–220.

²⁶⁵ La collection de films réalisés en 1941–2001 au studio *Tallinnfilm* constitue la grande majorité du patrimoine cinématographique estonien. Selon l’historien du cinéma estonien Jaan Ruus, *Tallinnfilm* a produit durant 1941–1994 3033 œuvres cinématographiques : 121 longs métrages (1947–1994), 27 courts métrages, 504 documentaires, 504 films documentaires thématiques, 194 dessins animés et animation en volume, 1930 films d’actualités et chroniques (en estonien *ringvaade*). Ruus, J. (s.d.). “Tallinnfilm” kui monument. <https://www.efis.ee/et/varamu/valdkonnapeegel/tallinnfilm-kui-monument> (consulté le 18 août 2021).

1.2.1. La coopération entre *Tallinna Kinostuudio (Tallinnfilm)* et *Lenfilm*

Un des premiers projets communs, réalisé dans le genre du film documentaire propagandiste, a commencé en 1940 lorsque Vasilij Belâev a été envoyé à Tallinn pour tourner un film sur l'Estonie, *La terre d'Estonie (Эстонская Земля, Eestimaa, 1941)*. Le film était réalisé en coopération entre *Eesti Kulturfilm* et *Lenfilm*. Le traducteur Georg Pärnpuu a décrit la production de ce film, une réussite du point de vue technique et linguistique, mais une honte pour les Estoniens. Il explique ²⁶⁶:

Le but était de montrer la misère de la vie bourgeoise et les avantages du nouveau régime soviétique. [...] Initialement, Belâev a réalisé une version relativement neutre, montrant l'image du général Laidoner et de sa ferme exemplaire, puis une femme affamée et pauvre de Kreenholm, qui devait prouver à quel point Laidoner avait exploité le peuple. À Moscou, cette version a été immédiatement condamnée. On a demandé à Belâev s'il voulait que les Estoniens applaudissent au cinéma quand ils voyaient leur général militaire à l'écran. Laidoner a disparu du film. Plusieurs corrections ont été apportées, avec des images du peuple estonien faisant la queue à l'entrée du magasin de vodka, tournées à Pechory avec les Russes, et des images d'enfants fouillant dans les poubelles pour trouver des restes de nourriture, un phénomène inconnu en Estonie indépendante. Le film a été jugé « exemplaire » à Moscou.

Les plans honteux pour les Estoniens avec les queues pour acheter de la vodka, les enfants misérables, les mendiants, la pauvreté des fermes, les prisons et « le labeur dur et forcé » a été commenté par le narrateur (*дуктор*) ²⁶⁷. Il est vrai qu'en 1934 l'Estonie a fait de mauvais choix politiques et économiques pendant la crise mondiale et les années 1930 étaient économiquement difficiles pour les Estoniens, mais le succès économique des années 1920 a eu une influence positive au niveau de vie en Estonie, étant avant la crise au même niveau que par exemple la Finlande ²⁶⁸.

D'autres courts et longs métrages de ce genre du film documentaire propagandiste sur l'Estonie soviétique florissante ont été tournés ²⁶⁹, le plus réussie étant le documentaire de Jossif Gindin et Vladimir Tomberg, réalisé par *Tallinna Kinostuudio, Estonie soviétique (Nõukogude Eesti, 1950)*, qui a reçu au Festival de Cannes en 1951 un prix spécial du jury pour un court métrage, ce fut le premier prix décerné à un film estonien à Cannes.

La coopération avec *Lenfilm* a été paralysée entre 1941 et 1944, puis les contacts ont été repris et l'époque des coproductions entre *Lenfilm* et *Tallinna Kinostuudio* a commencé. Les données d'archives montrent que l'on a également commencé à réaliser en 1944 les premiers doublages en estonien de cinq films ²⁷⁰. (En Estonie indépendante, il

²⁶⁶ Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, p. 36.

²⁶⁷ La description détaillée des plans est accessible dans la base des données filmiques de l'Estonie, EFIS : <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/2240/sisukokkuvote>

²⁶⁸ Selon une vaste recherche du SCN (le Système de comptabilité nationale) par Clark (1938), au cours de 1925–1934, l'Estonie a rapporté annuellement 341 dollars par personne. A titre de référence, la Finlande a rapporté 380 dollars. Cf. Valge, J. (2003). *Lahtirakendamine: Eesti Vabariigi majanduse stabiliseerimine 1918–1924*. Rahvusarhiiv, et Valge, J. (1999). *Opinions about Neighbours Economy. In: Images and Mutual Perceptions of the Finns, the Estonians and the Russians in the 20th Century (137–145)*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

²⁶⁹ Le long métrage *Nõukogude Eesti* (Lidia Stepanova, 1946), et plusieurs courts métrages et actualités cinématographiques en 1944, 1948, 1960, 1972, 1976, 1979, 1981, 1982 par *Eesti Telefilm*.

²⁷⁰ Archives de l'État, ERA.R-1946.1.20, p. 41.

n'y a eu aucun film doublé en estonien²⁷¹.) Ces premiers doublages méritent un peu d'attention. Il n'existe pas de données précises sur la traduction des films en estonien pour l'année 1944, mais il existe des documents d'archives qui mentionnent les titres de deux films doublés ainsi que le lieu du doublage. En 1944 déjà, immédiatement après le départ des troupes allemandes, *Lenfilm* a doublé à Leningrad cinq films soviétiques en estonien²⁷².

Le doublage dans les langues nationales de l'URSS a été encouragé, au moins sur le papier, jusqu'à la mort de Staline. Dans les Archives d'État on peut constater qu'Ivan Grigor'evič Bolšakov²⁷³ (1902–1980), le responsable soviétique en charge du processus cinématographique, à cette époque ministre de la Cinématographie de l'URSS entre 1946 et 1953, donnait par téléphone²⁷⁴ et par écrit des ordres à Olga Lauristin, ministre de la Cinématographie de la RSS d'Estonie, pour qu'elle fasse réaliser les doublages des films politiques russes en estonien. Lauristin était responsable du processus de doublage, de la planification des ressources et de l'approbation du budget (normalement, doubler un long métrage coûtait environ 70 000 roubles et un court métrage environ 16 000 roubles, car toute l'équipe de doublage devrait se rendre à Leningrad ou à Moscou dans les studios de doublage, généralement au studio de *Lenfilm* ou de *Gorki*, ce dernier fonctionnant à partir de 1948 comme studio de doublage principal)²⁷⁵.

En 1944, sur ordre du Conseil des commissaires du peuple de la RSS d'Estonie et de la Direction des films du Comité cinématographique de l'URSS, le doublage en estonien du long métrage *Invasion (Hauecmue, 1944)* a commencé à Leningrad avec l'équipe de doublage partiellement estonien. Nous n'avons que très peu d'informations disponibles sur le processus de traduction, mais il est certain qu'en Estonie en 1944, les conditions techniques nécessaires pour produire sur place étaient mauvaises. En raison du manque de traducteurs et d'acteurs nationaux à *Lenfilm*, la décision a tout de même été prise de doubler le film à Tallinn. Aleksej Lapin, directeur du groupe de travail chargé du doublage à *Lenfilm*, a été chargé de faire le travail en Estonie²⁷⁶. *Lenfilm* a offert ses compétences et formé les cinéastes estoniens au processus de doublage à Tallinn. Lorsque ce long métrage est sorti sur les écrans estoniens en juillet 1945²⁷⁷, Eduard Päll avait assuré à Ivan Glotov, directeur de *Lenfilm*, qu'il s'agissait du *premier* film qui « sonnait dans sa propre langue » et qu'il « était bien accueilli par le peuple estonien ». Päll, qui considérait ce film « comme une arme puissante et d'une grande portée

²⁷¹ Ordonnance du ministère de la Cinématographie, n° 252/M, 25.10.1950. Archives de l'État, ERA.R-1946.1.155, p. 80.

²⁷² *Stalingrad* (Léonid Varlamov, 1943, documentaire politique), *La Bataille d'Orlov (Орловская битва)*, Rafail Gikov, Lidiâ Stepanova, 1943, documentaire politique), *Invasion (Hauecmue, Abram Room, 1944, film historique dramatique (en russe драматическая киноповесть)), Небесный Тихоход* (Semënom Timošenko, 1945, long métrage musical), *Le Tournant décisif (Великий перелом, Fridrih Èrmler, 1945, long métrage). Ibid.*

²⁷³ À partir de 1939 il a été directeur du Comité de la cinématographie et à partir de 1946 ministre de la Cinématographie, de 1953 à 1954 il a servi en tant que ministre de la Culture, puis de 1960 à 1963 il a été vice-président du Comité d'État du Conseil des ministres de l'URSS chargé des relations culturelles avec les pays étrangers.

²⁷⁴ Ordonnance du ministère de la Cinématographie, n° 252/M, 25.10.1950. Archives de l'État, ERA.R-1946.1.155, p. 80.

²⁷⁵ Ce studio a été créé en 1915, avant 1948 il portait des noms différents comme *Mezrabpom-Rus'* (1924–1928), *Mezrabpomfil'm* (1928–1936) et *Soûzdetfil'm* (1936–1948).

²⁷⁶ Archives de l'État (25.07.1945), ERA.R-1.15.32, p. 76.

²⁷⁷ ENSV 5. aastapäeva pidustuste kava (20 juillet 1945). *Postimees*(167), p. 4.

politique », avait vanté la bonne qualité du doublage²⁷⁸. Dans ses remerciements à la direction de *Lenfilm*, Päll déclare que « le niveau artistique, la synchronisation absolue et la pureté du son » étaient assurés, il a remercié toutes les personnes impliquées (acteurs professionnels et doublage du Théâtre dramatique estonien sous la direction de L. Grinbaum) et noté l'excellente traduction de Johan Tamm. Päll a toujours souligné que « tous ces films sont une grande contribution à la cinématographie estonienne »²⁷⁹.

À partir de 1946 et surtout 1947, les doublages en estonien ont commencé à être réalisés exclusivement à *Tallinna Kinostudio*, bien qu'on utilisât la technologie de *Lenfilm*²⁸⁰. Entre 1944 et 1947, on avait doublé en estonien 11 longs métrages, dont six doublés à *Lenfilm* et cinq à *Tallinna Kinostudio*. Dans le même temps, cinq documentaires ont été doublés (avec des traductions de la voix du narrateur), 11 films sous-titrés. En somme, 27 traductions ont été réalisées²⁸¹. En 1953, il y avait dans le Fonds du film plus de 50 films en estonien²⁸². Avec cette date fini le doublage des films russes en estonien. Les autres républiques socialistes continuaient le doublage jusqu'en 1985 –

²⁷⁸ Päll à Stepanov, 6 juillet 1946. Archives de l'État, ERAF.1.81.22, p. 50.

²⁷⁹ Archives de l'État, ERAF.1.81.22.

²⁸⁰ Présentation du ministère de la Cinématographie en 1947. Archives de l'État, ERA.R-1946.1.20, p. 41.

²⁸¹ Archives de l'État, ERA.R-1946.1.188, p. 92. *Le Tournant décisif* (*Великий перелом*, Fridrikh Ermiler, 1946), *Les Fils* (*Сыновья*, Aleksandr Ivanov, 1946), *Le Serment* (*Клятва*, Mikhaïl Tchiaourelï, 1946), *Небесный Тихоход* (*Semënom Timošenko*, 1945), *L'Île sans nom* (*Остров безымянный*, Adolf Bergunker, 1946), *Le Premier gant* (*Первая перчатка*, Andrej Frolov, 1946), *Des Gens ordinaires* (*Простые люди*, Leonid Trauberg, Grigorij Kozincev, 1945), *Le Retour des fils* (*Сыновья возвращаются*, Aleksandr Ivanov, 1946), *Le Croiseur Variague* (*Крейсер «Варяг»*, Viktor Eisymont, 1946), *Le Troisième coup* (*Третий удар*, Igor Savtchenko, 1948), *Pirogov* (*Пирогов*, Grigorij Kozincev, 1947), *La Jeune garde* (*Молодая гвардия*, Sergueï Guerassimov, 1948), *Lénine en octobre* (*Ленин в Октябре*, Mikhaïl Romm, 1937), *Lénine en 1918* (*Ленин в 1918 году*, Mikhaïl Romm, 1939), *L'Enseignant du village* (*Сельская учительница*, Marc Donskoï, 1947), *Le Baron tzigane* (*Цыганский барон*, réalisateur inconnu), *Au nom de la vie* (*Во имени жизни*, Iossif Kheifitz, Alexandre Zarkhi, 1946).

²⁸² Archives de l'État, ERA.R-1946.1.238, p. 91, ordonnance du ministère de Cinéma n° 67, 26.09.1952. (le censeur Melanie Lepik, licence de diffusion n° 8, 3 mars – 30 mars 1948) pour les films *Vозвращение с победой* (Aleksandr Ivanov, 1947), *За тех, кто в море* (Aleksandr Faintsimmer, 1947), *La Question russe* (*Русский вопрос*, Mikhaïl Romm, 1947), *La Bataille d'Orlov* (*Орловская битва*, Rafaïl Gikov, Lidiâ Stepanova, 1943), *Народные мстители* (Vasilij Belâev, 1943), *Повесть о настоящем человеке* (Aleksandr Stolper, 1948), *Mitchourine* (*Мичурин*, Alexandre Dovjenko, 1948), *Rencontre sur l'Elbe* (*Встреча на Эльбе*, Grigori Alexandrov, 1949), *Alexandre Попов* (Herbert Rappaport, Viktor Èjsymont, 1947), *La Chute de Berlin* (*Падение Берлина*, Mikhaïl Tchiaourelï, 1949), *Les Cosaques de Kouban* (*Кубанские казаки*, Ivan Pyriev, 1949), *Слава труду!* (Roman Grigór'ev, 1949), *Tribunal d'honneur* (*Суд чести*, Abram Room, 1948), *Ils ont une patrie* (*У них есть родина*, Aleksandr Fajncimmer, Vladimir Legošin, 1948), *Человек с ружьём* (Sergueï Ioutkevitch, 1951), *Жёлтый аист* (Lev Atamanov, 1951, dessin animé), *Le Conte du pêcheur et du petit poisson* (*Сказка о рыбаке и рыбке*, Mikhaïl Tsekhanovski, 1951), *Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях* (Ivan Ivanov-Vano, 1951), *Moussorgski* (*Мусоргский*, Grigorij Rochal, 1951), *Vesna в Сакене* (Nikolaj Sanišvili, 1951), *Сказание о земле Сибирской* (Ivan Pyriev, 1951), *L'Inoubliable 1919* (*Незабываемый, 1919 год*, Mikhaïl Tchiaourelï, 1952), *Белеет парус одинокий* (1952), *Партийный билет* (Ivan Pyriev, 1952), *Сельский врач* (Sergueï Guerassimov, 1952), *Мы за мир* (Joris Ivens, Ivan Pyriev, 1952), *Glinka* (*Глинка*, Leo Arnchtam, 1953), *Le Revizor* (*Ревизор*, Vladimir Petrov, 1953), *Le Tour du monde de Sadko* (*Садко*, Alexandre Ptouchko, 1953), *L'Amiral Tempête* (*Адмирал Ушаков*, Mikhaïl Romm, 1953), *Tarass Chevtchenko* (*Тарас Шевченко*, Igor Savtchenko, 1953), *Maximka* (*Максимка*, Vladimir Braun, 1953), *Незванные гости* (Igor' El'cov, 1953).

avec de grandes difficultés, inefficacement et avec le budget exorbitant, ce qui résultait avec un faible pourcentage des films doublés²⁸³.

Les premiers doublages en estonien ont été considérés comme des victoires révolutionnaires. On constate à quel point le discours d'Olga Lauristin est imprégné d'expressions idéologiques quand elle expose la manière dont les films doivent être traduits. Il est vrai que son objectif de développer le cinéma estonien, y compris les doublages en estonien, était purement idéologique et propagandiste. Selon Lauristin, chaque doublage en estonien était une grande contribution pour l'industrie cinématographique estonienne soviétique. En 1950, on lit dans les archives du ministre Lauristin : « Le cinéma est une arme directe dans la lutte contre l'idéologie nationaliste bourgeoise. Au cours des deux dernières années, notre studio a doublé 14 longs métrages en estonien »²⁸⁴.

La coopération avec *Lenfilm* avec les échanges bilatéraux sur place a été très formatrice pour les jeunes cinéastes estoniens – les réalisateurs, techniciens son, monteurs, éditeurs, traducteurs et de nombreux acteurs estoniens ont acquis des connaissances, une compétence et une expérience cinématographiques dans divers domaines²⁸⁵. Il a contribué à la renaissance du cinéma estonien qui a été complètement détruit au cours la Seconde guerre mondiale surtout par l'occupation soviétique²⁸⁶. De cette coopération sont nés huit longs métrages en coproduction, mais également la contrainte pour *Tallinnfilm* d'utiliser la langue russe comme langue véhiculaire jusqu'à la fin des années 1960.

Bien sûr, en Estonie soviétique la langue officielle de communication – *lingua franca* – était le russe. Cependant, il y avait des exceptions, surtout pour les co-productions entre différentes républiques soviétiques pendant les années 1940. Le premier long métrage sonore d'Estonie soviétique²⁸⁷, *La Vie dans la citadelle* (*Elu tsitadellis*, 1947) d'Herbert Rappaport, Autrichien et Juif né à Vienne, formé à Berlin et Hollywood et invité par l'Union soviétique pour moderniser son cinéma en 1936, a été tourné en 1946²⁸⁸ à Tallinn et à Leningrad avec une équipe estonienne d'acteurs et de techniciens son et un compositeur, parmi lesquels il y avait des personnes parlant couramment l'allemand mais pas le russe. Ce contexte multinational a soulevé la question de la langue de communication. Du fait de l'absence d'interprètes à cette époque-là, Jaan Ruus suppose que la langue de communication a dû être l'allemand, langue de l'ennemi²⁸⁹. Donc le fait de recourir à des interprètes aussi pour les tournages confirme que l'interprétation a servi à asseoir la position stratégique de la langue russe en URSS. Les interprètes ne traduisaient pas seulement des films étrangers, ils aidaient également à

²⁸³ Damien, C. (2017). Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, p. 521.

²⁸⁴ Directive n° 159/M du ministre de la Cinématographie de la RSS d'Estonie, 19.07.1950, Archives de l'État, ERA.R-1946.1.155, p. 9.

²⁸⁵ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [Mémoire de master, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 60.

²⁸⁶ Närpea, E. (2011). *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)* [These de doctorat, l'Académie des beaux-arts de l'Estonie], Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.

²⁸⁷ Le premier long métrage estonien était *Les Enfants du soleil* (*Päikese lapsed* 1932) de Theodor Luts.

²⁸⁸ Jusqu'en 1946, l'Estonie était une zone frontalière et personne de l'Union soviétique ne pouvait y entrer sans permis spécial et à l'inverse, les Estoniens ne pouvaient pas visiter l'URSS sans permis spécial.

²⁸⁹ Ruus, J. (18 décembre 2015). Kellele kuuluvad filmid? *Sirp*. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/film/kellele-kuuluvad-filmid/>

produire des films. À l'époque soviétique, les interprètes étaient le lien unifiant, le « liant » des équipes de production multinationales.

Le film *La Vie dans la citadelle* est intéressant pour montrer les différents modes de traduction de films qui caractérisent la fin des années 1940. Pour la première fois depuis 1944, les Estoniens ne devaient plus lire des sous-titres – ils ont pu écouter le film en estonien, langue que l'on n'avait pas entendue au cinéma depuis la fin de la première république (à l'exception des actualités cinématographiques allemandes avec narrateur estonien). Selon le technicien son et cinéaste estonien Enn Säde, les Estoniens étaient habitués à entendre du russe au cinéma, mais aussi à ignorer le son en général. Ils avaient leurs sous-titres, les défauts de l'acoustique du cinéma n'étaient pas si importants. Pourtant, les cinémas de Tallinn avaient une acoustique affreuse. Avec les films estoniens, l'attention n'était plus focalisée sur les sous-titres et la qualité du son était déplorée²⁹⁰. Ainsi dans le film *La Vie dans la citadelle*, la qualité sonore a été critiquée, mais pour des raisons absurdes et ironiques. Le son original du film aurait été produit en studio, en post-production (contrairement aux films de la *Nouvelle Vague* des années 1960, raison pour laquelle les interprètes avaient peur de les traduire). Après plusieurs années, *Lenfilm* a voulu restaurer le son mais s'est rendu compte que le studio avait perdu la bande sonore originale – le film était devenu silencieux ! *Tallinnfilm* (qui s'appelait à l'époque encore *Tallinna Kinostudio*) a donc décidé de le redoubler en estonien. Apparemment, il y avait des scripts de post-production estoniens disponibles, car dans le film doublé en russe, les acteurs ne parlaient qu'en russe et restaurer le texte original en estonien d'après le mouvement des lèvres des acteurs aurait été une entreprise très longue. Mais hélas, après 13 ans, de nombreux acteurs étaient décédés. Il fallait donc utiliser la voix d'autres acteurs. Cependant, ce film estonien est réputé pour contenir les premiers et derniers dialogues estoniens sonnante de façon naturelle dans la langue parlée, les films estoniens produits ensuite pendant l'époque soviétique usant de dialogues en langue de bois, selon Tiina Lokk²⁹¹. Cela s'explique partiellement par l'influence de la langue russe, partiellement par la coutume d'écrire plusieurs variantes des scénarios et l'attention insuffisante apportée aux dialogues estoniens.

1.2.2. « Dupleeritud filmistuudio Tallinnfilm »

Après les années 1960, *Tallinnfilm* est devenu l'institution de doublage principale en Estonie et l'aspect idéologique n'était plus au focus. On doublait en estonien en priorité des films pour les enfants. Sur une année, environ sept longs métrages pour enfants et quatre dessins animés (environ six parties, chacune de 10 minutes) étaient doublés en estonien à *Tallinnfilm*. Outre des longs métrages pour enfants et des dessins animés, on doublait aussi des mini-émissions pour enfants comme *Pioneriä*, *Eralás*²⁹² et *Fitil*²⁹³. Dans les années 1970, ces mini-émissions ont remplacé les actualités hebdomadaires projetées avant les séances de cinéma : auparavant, les séances étaient précédées de 12

²⁹⁰ Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, p. 63.

²⁹¹ Selon Tiina Lokk, il n'y avait pas de dialoguistes compétents en Estonie soviétique. Communication personnelle avec Tiina Lokk le 16 mars 2016.

²⁹² Le film d'actualité pour enfants soviétique *Ералау*, en estonien *Surimuri*, réalisé depuis 1974 au *Gorki*, présenté pour la première fois dans les salles de cinéma.

²⁹³ *Фитиль* – une série de courts-métrages satiriques/comiques pour la télévision soviétique qui a aussi été montrée dans les cinémas. Certains des épisodes étaient destinés aux enfants.

actualités soviétiques doublées sur l'agriculture (« Põllumajandus ») et 24 actualités sur l'industrie et la technologie (« Tootmine ja tehnika »), à la place d'*Eralás*²⁹⁴.

La majorité des doublages de *Tallinnfilm* avaient lieu la nuit. *Tallinnfilm* ne possédait pas de salle insonorisée ni de bonnes conditions pour l'enregistrement du son en journée. Les dialogues en estonien, lus par des acteurs professionnels, étaient en général d'une qualité artistique impeccable²⁹⁵. Les caractéristiques principales du doublage des films et dessins animés pour enfants étaient similaires à celles des films pour adultes, avec la synchronisation des mouvements des lèvres (syllabes, occlusives). Selon Malle Peedo, les doublages russes ont été très fiables et avec la précision maximale, ce qui a donné de bon exemple à l'équipe de doublage estonienne. Lorsque c'était nécessaire, il arrivait que les acteurs chantaient en estonien des chansons en russe. Par exemple, Einari Koppel a créé quelques semaines avant sa mort à l'automne 1978 un véritable mythe avec son interprétation estonienne de la chanson du crocodile Guéna *Le wagon bleu* dans *Guéna le crocodile et ses amis* (*Крокодил Гена и его друзья*, Roman Katchanov, 1969). La traduction de la chanson a été réalisée par le poète important pour la culture estonienne, Juhan Viiding²⁹⁶ (Valeeria Villandi, l'adaptatrice principale des chansons, était absente ce jour-là)²⁹⁷. Certaines chansons ont toutefois été laissées en version originale dans le dessin animé doublé. Un résumé de la chanson était alors lu en estonien au début de la chanson, comme l'explique l'adaptatrice-révisseuse Luule Pavelson (connue sous son nom marital Žavoronok)²⁹⁸. Le but du doublage dans la langue maternelle était pédagogique – l'éducation cinématographique des enfants.

Il est important de noter que le contenu des textes traduits destinés aux enfants moins sept ans soit les enfants préscolaires selon l'usage du mot n'étaient pas censurés par le *Glavlit*. La littérature pédagogique comme les manuels et les documents didactiques étaient sévèrement censurés, mais pas les dessins animés.

1.2.3. Les origines du sous-titrage mécanique en Estonie

Cette partie sur la période à grande importance sur l'histoire de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique explique comment l'Estonie est devenu le centre d'excellence du sous-titrage en URSS (partie III, sous-chapitre 3.4.4).

Pendant son travail comme ministre de la Cinématographie de l'URSS (1947–1951), Olga Lauristin communiquait activement avec Ivan Bolšakov, ministre de la Cinématographie de l'URSS, sur les questions de doublage et de sous-titrage. Les sous-titres estoniens étaient importants pour les cinémas, le doublage en estonien n'était pas possible pour des raisons financières et ce procédé a été utilisé uniquement entre 1944 et 1947 pour les films politiques importants. Une liste de films devait être dressée et soumise au Comité du Cinéma pour constituer un fonds de films adéquat et obtenir l'autorisation du lancement dans le réseau des cinémas. Tous ces films devaient être traduits d'urgence

²⁹⁴ Filmidublaaz? (Anonyme, 23 novembre 1979). *Sirp ja Vasar*, 47, p. 11.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Juhan Viiding (1948–1995), connu sous le nom de son alter ego Jüri Üdi, était entre autres aussi scénariste.

²⁹⁷ Viivik, A. (28 décembre 2002). «Dubleerinud filmistuudio Tallinnfilm...». *Õhtuleht*. <https://elu.oh tuleht.ee/133377/dubleerinud-filmistuudio-tallinnfilm->

²⁹⁸ *Ibid.*

et accompagnés d'appareils de projection ou de sous-titres intégrés. Ces derniers étaient importants pour les cinémas itinérants qui ne possédaient pas d'alloscopes.

Une troisième possibilité était la traduction orale par un narrateur – *diktor(i)tõlge* –, une sorte de *voice-over* monolingue très basique, utilisée plutôt pour traduire des films documentaires et des actualités politiques. Ou pourrait l'appeler la narration (en russe *озвучание, дикторский текст*) ; la narration et la *voice-over* concernent la traduction de documentaires²⁹⁹. En ce qui concerne la *voice-over*, il s'agit d'enregistrer les voix des acteurs sur la piste audio d'origine, laquelle peut être écoutée en arrière-plan, mais la narration a seulement un son. En estonien, on faisait recours au journaliste, Felix Moor, qui avait déjà travaillé comme narrateur pendant la première République (il s'appelait *Raadioonu*, « l'oncle de la radio »)³⁰⁰. La propagande soviétique utilisait elle aussi les actualités hebdomadaires, projetées aux séances de cinéma pendant une demi-heure avant le début du film. Au début, les actualités étaient uniquement en russe, mais à partir de 1944 on a commencé à les traduire en estonien avec la voix de Felix Moor comme narrateur estonien. Son travail était de lire le texte selon le rythme défini par le changement des plans, et non de le synchroniser avec le mouvement des lèvres des acteurs³⁰¹.

À l'époque stalinienne, la traduction était un préalable à l'autorisation de projection du film en RSS d'Estonie. Il y avait cependant un obstacle important à la traduction des films, qui était la surcharge de la base technique du *Glavkinoprokat* de l'URSS. Selon Valentin Undrits, chef du *Glavkinoprokat*, en 1945, la seule machine de gravure de sous-titres se trouvait à l'usine de copie de films de Moscou, mais elle travaillait pour l'ensemble de l'URSS. Les sous-titres estoniens pour quelques films choisis ont été aussi gravés sur la pellicule à Moscou (d'ailleurs, ces traductions comportaient le plus d'erreurs qui ne pouvaient plus être corrigées³⁰²). « Parallèlement à notre travail, les films sont traduits dans d'autres langues de l'URSS, et même dans de nombreuses langues étrangères, ce qui nous empêche de travailler vite », a expliqué le ministre Riis des difficultés de la diffusion des films en Estonie³⁰³. Or, le problème était de nature technologique.

« Faire nos propres sous-titres localement est concevable, mais les deux bancs de gravure de type Boston, qui ont une police spéciale créée à Riga et sont fabriqués exclusivement à des fins de sous-titrage, sont situés à Haapsalu et le Centre de publication (*Kirjastuskeskus*) refuse de les transférer. Si ces bancs passaient sous le contrôle du *Glavkinoprokat*, les cinémas estoniens seraient en mesure de placer des sous-titres sur des copies de film dans un délai de cinq à sept jours »³⁰⁴.

En tant qu'hypothèse, on pourrait supposer que les premières machines de sous-titrage mécanique en URSS et en Estonie (à Haapsalu) ont été réalisées à partir de la base

²⁹⁹ Selon la définition donnée, il s'agit d'une sorte d'adaptation plus ou moins libre, laissant de la marge pour interprétation, la narration ou voix hors-champs et la *voice-over* ont été utilisés. La narration et la *voice-over* concernent la traduction de documentaires et les émissions de télé-réalité. *Narration et voice-over* (Anonyme, 3 mai 2018), <https://beta.ataa.fr/guide/narration-et-voice-over> (consulté le 3 septembre 2020).

³⁰⁰ Suurejooneline vastuvõttu matikangelastele. (Anonyme, 13 août 1936). *Uudisleht*, 125, p. 1.

³⁰¹ Archive personnelle ERA sur son travail.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 36.

³⁰⁴ Archives de l'État, ERAF.1.1.833a, p. 8.

technique de projection d'origine allemande. En 1944, on avait nationalisé la base technique allemande d'Ostland Film, une base complète et fonctionnelle de réparation de la technologie de projection. En Allemagne, on a commencé à appliquer des sous-titres mécaniquement déjà au début des années 1930³⁰⁵ et des sources mentionnent que des films avec des sous-titres allemands imprimés ont été diffusés en Estonie pendant l'occupation allemande ; il se peut que ces deux bancs de sous-titrage aient été laissés en Estonie après le recul des Allemands et se trouvaient à Haapsalu. En ce qui concerne la seule machine de sous-titrage à Moscou, on peut supposer une logique similaire : selon Valérie Pozner, la technologie de projection cinématographique est arrivée en tant que trophée en URSS :

L'examen des bordereaux d'envoi des colis, par train et avion, montre que les Soviétiques organisèrent à partir de juin 1945 une spoliation méthodique des studios (UFA, Tobis), laboratoires et archives. Tous les secteurs d'activité furent concernés : des appareils de prises de vues aux éclairages, en passant par les développeuses et tireuses, tables de montage et de mixage, écrans, projecteurs, microphones, stocks de pellicule et même de gélatine, produits chimiques pour les laboratoires [...] , sans parler des machines à écrire³⁰⁶.

Undrits en a parlé désespérément à plusieurs reprises au Conseil central et au Comité central du Parti communiste (bolchévique) estonien (en estonien *EK(b)P*), mais sans résultat, c'est pourquoi une demande a été envoyée au *Glavkinoprokat* de l'URSS³⁰⁷ pour soulever la question du sous-titrage en Estonie³⁰⁸. On a demandé plusieurs fois au Comité central du PC qu'il oblige le Comité du Cinéma de l'URSS à continuer de faire des sous-titres estoniens à Moscou, à organiser l'envoi de feuilles de remontage avec des copies de films et à équiper l'Estonie de la technologie optique nécessaire pour fabriquer des alloscopes pour les cinémas itinérants³⁰⁹. Olga Lauristin insistait sur le fait que les sous-titres estoniens devaient être copiés sur la pellicule, en particulier pour les films au contenu politique³¹⁰. Moscou n'a pas réagi à ces demandes, ce qui a abouti à la projection de films d'après-guerre sans sous-titres, en particulier dans les régions rurales, à des agriculteurs qui souvent ne comprenaient pas un seul mot de russe. Undrits a écrit en 1944 : « Il était prévu de sous-titrer 20 films par an en estonien, seuls neuf films l'ont été »³¹¹. On soulignait encore fin 1947 le manque d'alloscopes et de traductions, et pour les régions rurales jusqu'au milieu des années 1950. Il a fallu attendre encore six ans

³⁰⁵ Hülsmann, M., & Grapp, J. (dirs.) (2009). *Strategisches Management für Film- und Fernsehproduktionen Herausforderungen, Optionen, Kompetenzen*. Oldenbourg Wissenschaftsverlag. doi.org/10.1524/9783486845969

³⁰⁶ Pozner, V. (2012). Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale. Dans A. Sumpf & V. Laniol (dirs.) *Saisies, spoliations, restitutions : Archives et bibliothèques au XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 147–163. <http://books.openedition.org/pur/130257>

³⁰⁷ Adjoint du ministre de la Cinématographie de l'URSS.

³⁰⁸ Archives de l'État, ERAF.1.1.833a, p. 8.

³⁰⁹ Sur la situation de la location de films, 18.04.1945. Procès-verbaux des réunions du Bureau du Comité central du Parti communiste d'Estonie, n° 104–106, 11 avril 1945 – 26 avril 1945. Archives de l'État, ERAF.1.4.177, p. 60.

³¹⁰ Note explicative de Lauristin. Archives de l'État, ERA.R-1946.1.55, p. 109.

³¹¹ Archives de l'État, ERAF.1.1.833a, p. 8.

pour que les Estoniens de la ville et de la campagne puissent voir des films traduits en estonien.

En juin 1946 déjà, Lauristin écrivait à Bolšakov :

L'un des inconvénients majeurs de la projection de films dans la RSS d'Estonie est que les sous-titres estoniens sont techniquement insatisfaisants. Ils sont affichés sur une bande séparée au moyen d'un appareil inventé sur place, avec l'inconvénient qu'il n'assure pas la présentation simultanée des dialogues et des sous-titres, cela dépend de la capacité de l'opérateur qui montre le film et les traductions. Étant donné que les cinémas n'ont pas tous embauché d'opérateur de sous-titres spécialisé, ce travail est effectué par des projectionnistes, ce qui signifie que les projectionnistes qui doivent faire le travail ne seront pas en mesure de traiter à temps l'image à l'écran. Tout cela interfère gravement avec la qualité de projection du film et provoque le mécontentement parmi les spectateurs. Cet inconvénient pourrait être corrigé si les sous-titres étaient placés sur la copie, ce que le *Glavkinoprokat* fait effectivement pour certains films, mais leur nombre est marginal et ils sont produits avec beaucoup de retard ; par exemple, le *Glavkinoprokat* estonien n'a reçu en 1949 que trois longs métrages et un film de cinéma populaire scientifique (en 1949), dont aucun n'a été produit en 1949 ou 1948. Cette situation s'explique par les énormes dommages liés aux méthodes actuelles de sous-titrage et la centralisation excessive du Bureau principal du *Glavkinoprokat*. Nous savons que dans la RSS de Lettonie, le Bureau du *Glavkinoprokat* a pu placer des sous-titres gravés sur les copies obtenues³¹².

Lauristin, critiquée pour ces demandes, a argumenté intelligemment :

Mon adjoint, le camarade Riis, lors de sa visite à Riga, a discuté avec Shafronovski, dirigeant du Bureau du *Glavkinoprokat* de Lettonie, qui a déclaré que le passage à une nouvelle méthode de sous-titrage améliorerait certes considérablement la qualité de projection du film, en augmentant l'efficacité par rapport au diafilm actuellement utilisé en Estonie et en Lettonie³¹³.

Bolšakov a promis de faire construire un banc de sous-titrage pour l'Estonie, mais sans résultat. En juin 1949, la discussion a repris avec Moscou. Olga Lauristin a recommencé à se battre pour établir en Estonie soviétique la possibilité technique du sous-titrage. Il s'agissait cette fois du processus mécanique et non du processus chimique³¹⁴ comme pendant la première République d'Estonie. En 1930, l'inventeur norvégien Leif Eriksen avait déposé un brevet pour une méthode d'estampage des titres directement sur les images de la bande de film, en humidifiant d'abord la couche d'émulsion pour la ramollir – les titres étaient composés, imprimés sur papier et photographiés pour produire de très petites plaques typographiques pour chaque sous-titre (la hauteur de chaque lettre n'étant que d'environ 0,8 mm). Cette technique sera utilisée en Estonie

³¹² Archives de l'État, ERA.R-1946.1.116, p. 45.

³¹³ *Ibid.*, p. 46.

³¹⁴ Le sous-titrage physico-chimique signifie que l'inscription est gravée dans le film photographique. Par cette méthode, l'image est pré-revêtue d'une couche protectrice. Ensuite, le cliché métallique chauffé serre l'inscription dans une couche protectrice sur la couche photographique. Ensuite, le film est traité avec une solution spéciale, gravant l'inscription dans l'émulsion. Le processus d'élimination du revêtement protecteur du film par lavage et séchage prend fin. Tous les travaux sont effectués avec une machine de sous-titrage.

soviétique pendant environ 55 ans jusqu'en 1995 dans le *Glavkinoprokat*, *Tallinna Kino-studio* et la Télévision estonienne.

L'utilisation des allosopes a continué dans certaines régions rurales d'Estonie au moins jusqu'en 1955. Dans le monde entier, surtout en Asie, mais aussi en Europe, par exemple en Allemagne, ce processus rudimentaire avait connu son apogée dans les années 1930³¹⁵. Cette pratique « perturbait gravement la qualité du film et provoquait une certaine insatisfaction parmi les spectateurs ». « Cette lacune serait facilement corrigée, » écrivait Lauristin à Bolšakov, « si les sous-titres pouvaient être placés sur la pellicule. » Cela pourrait non seulement améliorer de manière significative la qualité de projection du film, mais également réduire les coûts de la traduction des films en Estonie. « La production de telles machines pourrait être organisée au sein de l'industrie des machines de cinéma sous la tutelle du ministère de l'URSS », propose Lauristin à Bolšakov, en demandant au ministre d'ordonner à la direction du *Glavkinoprokat* de fabriquer une telle machine en RSS d'Estonie à partir de janvier 1950, pour imprimer mécaniquement les sous-titres sur la pellicule.

Sans attendre la décision de Moscou, Lauristin a fait évoluer le processus. Dès août 1949, elle a donné la permission aux ingénieurs de l'atelier de réparation des appareils cinématographiques de Tallinn de commencer les travaux préliminaires pour concevoir et assembler une telle machine de sous-titrage. Le 24 mai 1950, le personnel technique de l'atelier de sous-titrage était déjà nommé et, en août 1950, la première machine de sous-titrage a été remise au *Glavkinoprokat* de l'Estonie. Une machine similaire a été fabriquée pour la RSS de Lituanie à l'été 1950³¹⁶. L'année 1950 s'est donc terminée sur un succès. En décembre 1950 sont sorties les premières copies de films avec sous-titres estoniens imprimés sur la pellicule. En 1951, on avait déjà sous-titré en estonien environ 160 longs métrages (environ 242 heures ou 1454 parties, une partie durant environ dix minutes)³¹⁷.

En 1950, Lauristin écrivait : « les travailleurs du domaine de la cinématographie transmettent les grandes idées du communisme au peuple et nous font progresser vers notre objectif ultime – l'arrivée du communisme »³¹⁸. Cependant, elle disait aussi qu'on ne pouvait pas proposer dans les campagnes des films de guerre et révolutionnaires : pour faire venir au cinéma les jeunes agriculteurs des kolkhozes, il fallait leur montrer après leur journée de travail « des films plus légers et plus amusants », et « ce que les gens ont envie de voir ». Mais il fallait remplir vite les cinémas et Olga Lauristin souhaitait de tout cœur promouvoir des films de qualité, pas seulement des films politiques qui servaient d'outil de propagande avant les élections. Par exemple, en 1949, elle a confirmé à Nikolai Karotamm qu'en règle générale, Moscou ne l'avait pas autorisée à diffuser des films étrangers aux cinémas itinérants. Elle les a néanmoins montrés.

Lauristin n'a cessé de répéter que les éditeurs et tous les traducteurs du *Glavkinoprokat* n'étaient pas assez bien formés³¹⁹. Elle avait licencié beaucoup d'employés et

³¹⁵ Utilisé jusqu'en 1932 selon Hülsmann, M. & J. Grapp, J. (dirs.) (2009). *Strategisches Management für Film- und Fernsehproduktionen Herausforderungen, Optionen, Kompetenzen*. Oldenbourg Wissenschaftsverlag doi.org/10.1524/9783486845969, p. 331.

³¹⁶ Directive n° 159/M du ministre de la Cinématographie de la RSS d'Estonie du 19 juillet 1950, Archives de l'État, ERA.R-1707.1.14, p. 63.

³¹⁷ Archives de l'État, ERAF.1.89.14, p. 59.

³¹⁸ Archives de l'État, ERA.R-1946.1.155, p. 10.

³¹⁹ Collège du ministère de la Cinématographie de la RSS d'Estonie, 29.11.1950. Archives de l'État, ERA.R-1946.1.157, p. 75.

envoyé des avertissements³²⁰, puis elle a été licenciée elle-même par Johannes Käbin, premier secrétaire plutôt libéral du PC estonien entre 1950 et 1978. Il a ordonné le changement du personnel en 1951, déclarant qu'Olga Lauristin et ses subordonnés ne comprenaient toujours pas ce qu'était la philosophie bolchévique et demeuraient un « élément étranger »³²¹ dans l'appareil du ministère, et que la ministre n'avait pas saisi le sens de ses devoirs et responsabilités³²². Olga Lauristin avait choisi le personnel du ministère de manière « indigne » pour le Parti et la ministre a été reconnue coupable d'avoir fait de mauvais choix de personnel. La grande épuration des nationalistes bourgeois estoniens lancée par le VIII^e plénum du Comité Central de l'EKP en mars 1950 a également touché la ministre Olga Lauristin, qui a été révoquée de ses fonctions de ministre de la Cinématographie le 5 janvier 1951 et même expulsée du PC en 1952, avant d'être réadmise au sein du parti en 1953. Lauristin avait le destin de changer souvent des postes. Certes, elle pouvait prendre de l'initiative et vraisemblablement la responsabilité envers ses actions a été une des raisons qui ont conduit à sa révocation dans plusieurs occasions.

Le résultat du sous-titrage en estonien était qu'il n'a pas eu d'effet sur la soviétisation et la russification du peuple estonien. Les agriculteurs dans les *kolkhozes* ne comprenaient toujours pas le russe à la fin des années 1970³²³. Bien que Lauristin ait soutenu la nécessité de la traduction aux fins de propagande communiste parmi les agriculteurs estoniens travaillant dans les *kolkhozes*, elle n'a pas contribué au développement de leurs compétences linguistiques en russe. Si l'on n'avait pas ajouté systématiquement des sous-titres estoniens aux films, on peut supposer que la maîtrise du russe aurait été meilleure. La connaissance de cette langue est devenue particulièrement importante à partir du début de la stagnation en 1978, quand la soviétisation du peuple a été conçue comme un but en soi³²⁴. Si Lauristin n'avait pas spontanément sollicité le développement de possibilités techniques pour le sous-titrage estonien des films sur place, Moscou n'aurait pas aidé l'Estonie à cet égard et les films auraient été projetés à l'écran sans traduction ou doublés en estonien, ce qui n'aurait permis de sortir que quelques films par an.

2. Le développement du remontage et du doublage en URSS

Selon Sergej Kudrâvcev, critique et historien du cinéma russe, la censure est la mère du cinéma soviétique³²⁵. Les pionniers de la production cinématographique soviétique,

³²⁰ Archives de l'État, ERA.R-1946.1.114, p. 26, Archives de l'État, ERA.R-1946.1.115, p. 40, Archives de l'État, ERA.R-1946.1.80, p. 31.

³²¹ Expression idéologique en estonien, *võõrelement*.

³²² Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 192.

³²³ Communication personnelle avec Kadri Kanter le 30 janvier 2020.

³²⁴ En 1978, le Comité central du Parti communiste estonien a adopté le Plan des événements pour la mise en œuvre du décret du Comité central du PCUS de 1978 sur l'amélioration de l'acquisition et de l'enseignement de la langue russe dans toutes les républiques, en estonien *Ürituste plaan NLKP Keskkomitee määruse „Vene keele edasise omandamise ja õpetamise täiustamisest kõikides vabariikides” täitmise asjus*.

³²⁵ Kudrâvcev, S. (2018). *Глубокий вырез: Какие сцены убрали в СССР из зарубежных фильмов*. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/>

Sergueï Eisenstein³²⁶, Esther Choub³²⁷, les frères Vassiliev³²⁸, Dziga Vertov³²⁹ et autres réalisateurs « ont remonté les films muets bourgeois pour en faire des œuvres purement révolutionnaires »³³⁰. Selon Yuri Tsivian, le mot « remontage » (*перемонтаж*) dans les années 1920 signifiait le remaniement d'un film pour l'adapter à un pays autre que celui de son origine³³¹. Cela signifiait en outre de remontage et l'assemblage également le changement et l'ajout des intertitres et noms des personnes, l'omission du contenu inacceptable, et parfois même ajouter de nouveau contenu et significations, comme explique Yuri Tsivian dans l'un des meilleurs articles sur cette période.

En utilisant des techniques de remontage comme le changement de l'ordre des plans (le célèbre effet Koulechov et les principes du montage dialectique d'Eisenstein³³², qui a souligné l'importance des oppositions entre deux scènes juxtaposées pour permettre au film d'activer les spectateurs politiquement), les réalisateurs soviétiques ont recréé l'histoire de la révolution prolétarienne dans des films aux intentions artistiques et philosophiques initialement différentes. À travers le montage et les manipulations dans l'assemblage des plans, il est devenu possible de suggérer un nouveau sens et de manier l'espace et le temps, même changer le genre du film.

Selon Petr Bagrov³³³, le remontage de films étrangers en URSS a commencé en 1923 avec l'importation et la distribution de films étrangers en grande quantité par *Sovkino*. La production nationale cinématographique était très faible, en 1923–1931 on a produit 946 longs métrages (*советские художественные фильмы*). Pour comparer, le nombre de films muets français importés entre 1923 et 1931 était d'au moins 195 sur un nombre total des films étrangers que l'on pouvait estimer voire à 3 000 voire 4 000 films (Abel Gance étant le réalisateur français le plus admiré en URSS), en ajoutant à ce nombre des films produits en France par des émigrés russes, proclamés dans leur pays d'origine comme traîtres et ennemis³³⁴. La solution magique était le remontage. Esther Choub a commencé sa carrière cinématographique au *Goskino*, où elle a travaillé comme monteuse chargée de censurer les films étrangers importés pour la distribution soviétique. On notera son premier travail, le remontage complet de la comédie burlesque *Charlot joue Carmen* (initialement *Carmen*) de Charlie Chaplin de 1915, qui a été le premier film de Chaplin jamais montré en Union soviétique³³⁵ (après il est devenu trop

³²⁶ Sergej Mihajlovič Èjzenštejn (1898–1948), né à Riga, réalisateur et théoricien du cinéma, le « père du montage soviétique ».

³²⁷ Èsfir' Šub (1894–1959) est une réalisatrice et pionnière du cinéma documentaire soviétique.

³²⁸ Sergej Vasil'ev (1900–1959), né à Moscou, et Georgij Vasil'ev (1899–1946), né à Ljubljana, sont deux réalisateurs soviétiques sans lien de parenté, connus sous le nom de plume frères Vassiliev.

³²⁹ Dziga Vertov (1886–1954), né à Białystok, est un théoricien du cinéma et réalisateur soviétique du cinéma documentaire.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Tsivian, Y. (1996). The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s. *Film History*, 8(3), 327–343. <http://www.jstor.org/stable/3815312>, p. 327.

³³² Cf. Eisenstein, S. (1968). Средняя из трёх. Dans *Избранные произведения в шести томах*, Vol. 5, Moscou : Искусство, pp. 53–78.

³³³ Petr Bagrov, chercheur de cinéma russe, né en 1982.

³³⁴ Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press, p. 241–246.

³³⁵ Nelmes, J. (2012). *Introduction to Film Studies*. Taylor & Francis, p. 342. Après les années 1930, Chaplin n'a plus été montré sur le premier écran en URSS, parce que le prix de ses films était devenu trop cher pour l'URSS (communication personnelle avec Tiit Merisalu le 20 février 2020).

cher pour l'acheter au *prokat*). En tant que sa première expérience de montage, Eisenstein a remonté en 1923 le chef-d'œuvre de l'expressionnisme allemand *Docteur Mabuse le joueur* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) de Fritz Lang, sous le nom *Позолоченная гилья* (« Pourriture dorée »). Ce cas de censure d'un film étranger est probablement le plus connu de cette époque. La presse soviétique a réagi sans pitié. En août 1924, le journal *Kino-Gazeta* a publié le commentaire suivant sur les manipulations d'Eisenstein : « Un bel [...] échantillon de la production cinématographique allemande, le docteur Mabuse, subit une opération sévère et... meurt en silence. [...] [Il] s'agit d'une pourriture dorée et teintée, qui n'intéresse personne, n'est utile pour personne. Les deux premières parties, dans lesquelles l'intrigue de Mabuse est encore préservée, se regardent avec intérêt. Puis quelque chose de très obscur commence. La fin du film n'a aucun lien avec le début. Le film est « tordu » du début à la fin... Voilà que l'on a trouvé une manière de rendre ce film idéologiquement inacceptable acceptable pour nous – il est devenu incompréhensible ! »³³⁶. Les cinéastes soviétiques n'ont pas été les seuls à remonter ce film, les Américains l'ont fait aussi avec peu de succès³³⁷.

Le prochain tournant de la distribution des films étrangers était en 1929 quand le *Sovnarkom* (le Conseil des commissaires du peuple, *Совет народных комиссаров*) avait publié une loi en favorisant des films politiques soviétiques. La recréation du genre du film politique à travers le remontage des films étrangers a été pratiqué, par exemple Charles Barr analyse dans son article le remontage soviétique de la comédie américaine *Three live ghosts* (Thornton Freeland, 1929), faisant selon Barr du film « une critique brûlante de la Grande-Bretagne d'après-guerre »³³⁸. Barr souligne aussi que le remontage soviétique de cette époque a servi le but pédagogique pour les cinéastes de reidéologisation des films étrangers³³⁹.

Entre 1931 et 1941 seulement 19 films étrangers de son ont été importé en URSS³⁴⁰. Pendant cette période, les films français ont envahi les écrans soviétiques. *Les Misérables* (Raymond Bernard, 1933–34) a été diffusé en 1935, et tout de suite après les deux films de René Clair : *Sous les toits de Paris* (1930) et *Le Dernier milliardaire* (1934) qui a été le premier doublage du français³⁴¹. On a aussi fait le choix de diffuser deux films de Jean Renoir : *La Marseillaise* (1938) qui était un film sur la Révolution française réalisé à partir du point de vue socialiste, et *La vie est à nous* (1936) qui a été produit et

³³⁶ Kudrâvcev, S. (2018). *Глубокий вырез: Какие сцены убрали в СССР из зарубежных фильмов*. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/>

³³⁷ Kalat, D. (2005). *The strange case of Dr. Mabuse: A study of the twelve films and five novels*. McFarland, p. 60.

³³⁸ Barr, C. (2019). « 'Don't mention the war': The Soviet re-editing of three Live Ghosts ». Dans C. O'Sullivan & J.-F. Cornu (dirs.), *The Translation of Films* (pp. 81–101). Oxford University Press for the British Academy.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Bagrov, P. (2014). *Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s*. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press, p. 246.

³⁴¹ Le doublage a été réalisé par Samuil Rejtman au studio de *Soûzintorgkino* (*Всесоюзной государственной конторе по киноэкспорту и киноимпорту*, renommé plusieurs fois, maintenant *Roskino*), une institution responsable entre 1933 et 1938 de l'importation des films étrangers et organisant les premiers sous-titres et doublages des films français.

commandé par le Parti communiste français³⁴². Cependant, pour quelconque raison, le film *La vie est à nous* n'a pas sorti, malgré l'adaptation en russe³⁴³.

Il n'y avait presque pas de remontage dans les années 1930 – les films eux-mêmes ont été choisis avec beaucoup plus de soin³⁴⁴. Cela a changé quand plus que 100 films trophées ont été diffusés en URSS à partir de 1947/1948.

Dans ce chapitre nous examinerons premièrement le développement et les manifestations de la censure totalitaire dans le remontage et la traduction audiovisuelle sont analysés plus en détail en ce qui concerne les films étrangers trophées. Nous distinguons les stratégies principales de la censure dans le remontage – les différentes manipulations des films étrangers, plus particulièrement les coupes visuelles, mais aussi l'ajout d'images, les manières de cacher ou de supprimer des informations sur les auteurs, les acteurs, les origines des films. Toutes ces interventions ont modifié l'intention artistique des réalisateurs et peuvent être considérées comme des techniques de censure audiovisuelle.

Deuxièmement, j'analyse le doublage et le remontage soviétique en tant qu'une étape intermédiaire entre l'œuvre original et son adaptation soviétique. Nous analyserons en tant que contexte historique la question pourquoi et comment l'Union soviétique est devenue un pays de doublage et quel rôle a joué le doublage en russe dans le paysage de la traduction cinématographique estonienne. Nous traitons le doublage soviétique en tant que l'unité synergique et homogène dans le processus de traduction, comme une transcréation culturel forcée, étroitement liée à la censure et la manipulation visuelle et textuelle dans le processus de decontextualisation, recontextualisation et reidéologisation soviétique des films étrangers.

Je regardai des différentes étapes d'adaptation soviétique, en mettant en lumière les différentes dominantes selon la théorie jakobsonien, en considérant également le principe de la directivité de texte selon Umberto Eco.

2.1. L'URSS devient le pays de doublage

Le développement du doublage des films étrangers vers la langue russe avait plusieurs étapes, de la simple *voice-over* monolingue en tant que commentaire jusqu'au doublage avec des vrais acteurs soviétiques qui était à la fin des années 1960 stylistiquement et techniquement très avancé, avec une bonne synchronisation au mouvement des lèvres et aux expressions faciales. Le doublage constituait un travail majeur d'organisation dans les studios de film, avec le budget considérable.

Le sous-titrage a été officiellement privilégié en URSS jusqu'en 1938, à la fois pour des considérations financières, pratiques et idéologiques – le contenu des sous-titres semblait aux autorités plus faciles à contrôler que le doublage dans les langues locales,

³⁴² Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press. p. 247.

³⁴³ Communication personnelle avec Petr Bagrov, août 2021.

³⁴⁴ Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press. p. 247.

dans lequel celui qui double peut user d'intonations plus ou moins expressives³⁴⁵. Néanmoins, le sous-titrage ne convenait pas pour attirer le grand public³⁴⁶ en prenant compte de difficultés que posait le processus lent et encombrant de sous-titrage. Même si le sous-titrage était officiellement privilégié par les autorités, il ne bénéficiait pourtant pas d'un véritable soutien, que ce soit en moyens financiers ou en ressources humaines, et les studios ont été amenés à s'organiser seuls. En 1938, les films étaient diffusés sans sous-titres et les populations non russophones, à qui l'on projetait majoritairement des films en russe, étaient incapables de comprendre toute la subtilité du message politique dans les films³⁴⁷. Les avantages que revêtait le doublage dans les langues locales ont poussé certains fonctionnaires locaux ainsi que des cinéastes à se lancer dans l'aventure du doublage malgré l'absence de financements alloués par la Direction du cinéma³⁴⁸. Les studios nationaux de l'Azerbaïdjan, de la Géorgie, du Tadjikistan, même de la petite Yakoutie³⁴⁹ ont développé leurs propres techniques de doublage pour doubler les films soviétiques tournés en russe vers leurs langues locales. Cette pratique a duré dans la mesure des ressources techniques, financières et humaines disponibles jusqu'au milieu des années 1980. Quand les studios nationaux n'ont plus reçu du soutien central, certains ont commencé à sous-titrer des films tournés en russes dans leurs langues locales. Si cela n'était pas possible, les sous-titres ont été achetés aussi de l'Estonie qui avait développé au milieu des années 1980 une compétence de sous-titrage.

Alors que d'autres républiques soviétiques ont commencé à réaliser plus de doublages, l'Estonie a décidé de favoriser le sous-titrage pour des raisons budgétaires et en outre, la base technique nécessaire avait déjà été créée en 1950. Après 1951, on a reconnu que le doublage était clairement trop coûteux et on a cessé de doubler les films en estonien. Continuer le doublage en estonien menaçait de devenir trop cher, car l'Estonie n'était pas équipée pour le doublage sur place. L'époque des doublages de longs métrages s'est terminée avec la fin du ministère de la Cinématographie et des fonctions d'Olga Lauristin en tant que ministre de la Cinématographie en 1951. Cependant, les films pour enfants et les dessins animés étaient doublés en estonien. Les films estoniens étaient également doublés en russe et distribués dans les pays socialistes et à l'étranger en version russe.

Le choix en faveur du doublage s'est fait en URSS petite à petit pendant les années 1930³⁵⁰. Le fait que le processus du doublage des films étrangères vers la langue russe a été centralisé dans les studios de films a été porté par des raisons de la politique linguistique – il s'agissait évidemment d'une certaine forme de la politique d'assimilation linguistique, mais bien sûr il fallait également faciliter la distribution pansoviétique. Le premier doublage a été réalisé en 1935 à Moscou par l'Institut de recherche scientifique

³⁴⁵ Chomentowski, G. (2014). Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques. *Cahiers du monde russe. Russie – Empire russe – Union soviétique et États indépendants*(55/3–4), 295–320, p. 305.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Environ 4–9 % des films russes diffusés en Yakoutie ont été doublés en yakoute, les autres films ont été diffusés sans traduction. Damien, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations* [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, p. 521.

³⁵⁰ Matasov, R. A. (2008). История кино / видео перевода. Вестник Московского университета. Серия 22. *Теория перевода*(3), 3–27. <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-kino-video-perevoda>.

photographique et cinématographique (en russe *Научно-исследовательский кино-фотоинститут [НИКФИ]*), qui a doublé en russe le film du studio Universal *L'Homme invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933, titre russe *Человек-Невидимка*). Sous la direction du réalisateur de montage Marc Doknskoï³⁵¹, on a commencé les premiers travaux de doublage de ce long métrage qui ont duré environ un an. La traduction des dialogues du film a été réalisée par le célèbre réalisateur Samuil Rejtman qui a aussi doublé le premier film français en 1936, *Le Dernier milliardaire* (René Clair, 1934). C'est avec le travail sur *L'Homme invisible* que commence l'histoire de l'école de doublage soviétique.

En 1937 a ouvert le studio de doublage *Gorki* (en russe *Московская киностудия имени М. Горького*), qui s'appelait à l'époque *Soûzdetfil'm*. Vers le milieu des années 1950, le *prokat* avait commencé à acheter plus de films étrangers et il devenait de plus en plus difficile pour le studio *Gorki* de faire face au volume de films reçus pour le doublage. En 1956, à l'initiative de la Direction principale pour la production de films du ministère de la Culture de l'URSS, une section consacrée au doublage a ouvert à *Lenfilm*, dont le personnel travaillait au doublage en russe de films étrangers et de films des républiques de l'Union filmés dans les langues nationales. L'atelier de doublage de *Lenfilm* a succédé à l'atelier de *Mosfilm* et plusieurs autres sociétés cinématographiques engagées dans le doublage. Néanmoins, l'étalon de qualité du doublage soviétique est resté le studio *Gorki*.

Cependant, il faut noter que la décision de privilégier les doublages russes n'a pas été prise tout de suite, surtout en ce qui concerne la traduction de la production soviétique réalisée dans d'autres langues que le russe : on a considéré qu'il était préférable de faire doubler ces films dans les langues des peuples de l'URSS. En 1953, Panteleïmon Ponomarenko, ministre de la Culture de l'URSS, a envoyé à toutes les républiques socialistes soviétiques, y compris au ministère de la Culture, les instructions suivantes :

Ces dernières années, le doublage dans les langues des peuples de l'URSS s'est considérablement développé, mais il y a encore des inconvénients majeurs. Pendant cette période, les films soviétiques ont généralement été doublés dans les langues des peuples de l'Union soviétique, et pas du tout dans les langues des peuples de la République socialiste fédérative soviétique de Russie³⁵².

De nombreux films des démocraties populaires n'ont pas été doublés »³⁵³. À cet égard, Ponomarenko donnait l'ordre d'augmenter considérablement le nombre de doublages de films. Les meilleurs films soviétiques devaient être doublés dans les langues des nations soviétiques. Les films des démocraties populaires devaient également être doublés. Les pièces de théâtre cinématographiques (les productions théâtrales filmées) et les films-concerts devaient être diffusés avec sous-titres.

Mais le fait que les républiques socialistes n'avaient en général pas les ressources techniques nécessaires pour le doublage signifiait que tous les films étrangers et toute la production domestique soviétique devaient être doublés et diffusés en langue russe dans la majorité des républiques socialistes. Pour Georgij Kalitievskij, directeur du doublage soviétique au studio de *Soyuzmultfilm* prolifique et très estimé qui avait doublé 139

³⁵¹ Mark Semënovič Donskoj (1901–10981) était un réalisateur, scénariste, producteur et acteur soviétique.

³⁵² En abrégé RSFS de Russie ou RSFSR.

³⁵³ ERA.R-1707.1.53, p. 203.

films³⁵⁴, diffuser les films sans doublage n'était pas imaginable dans un pays multinational comme l'URSS. La majeure partie des revenus de location de films provenait de films doublés. Même sans compter les films étrangers, il convient de noter que la moitié des projections soviétiques provenaient de studios de doublage nationaux. Un film sans doublages russes aurait perdu jusqu'à 65 % de ses spectateurs³⁵⁵.

2.1.1. Le processus de doublage

En 1955 paraît le premier article en estonien consacré au doublage³⁵⁶. Auparavant, il y avait eu des articles sur les films doublés et sur les métiers de la cinématographie. En 1960 est publié un des premiers articles un peu détaillés dans la presse estonienne, présentant aux Estoniens les avantages du doublage des films en russe³⁵⁷. L'article explique aux lecteurs (apparemment quasi-analphabètes) le sens du mot *doublage*, son étymologie et le processus technique du doublage avec des exemples des meilleurs films doublés, y compris de nombreux films français comme *Clochemerle* (Pierre Chenal, 1948).

Une vidéo du studio britannique *Pathé* de 1968³⁵⁸ illustre le travail créatif et collectif réalisé durant le processus de doublage dans les studios soviétiques. Le film montre plus précisément le studio *Gorki* à Moscou. À l'époque, en ce qui concerne la technologie du son, le phonogramme était enregistré sur de nombreuses bandes séparées : une bande pour le bruit de fond, une pour les voix d'acteurs, pour l'image, et pour la musique et les chansons³⁵⁹. Quatre bandes étaient donc envoyées au studio de doublage. Le processus de doublage commençait par identifier les parties à traduire et couper la pellicule du film en morceaux. Les bandes étaient coupées en 300 à 400 segments contenant chacun une ou deux phrases. À la colle, les morceaux étaient ensuite rassemblés en boucles séparées et répétées à l'écran à l'infini jusqu'à ce que le résultat parfait soit atteint. La sonorisation avait lieu dans la salle acoustique. Puis les négatifs des phonogrammes étaient développés, une copie de contrôle était réalisée et le film était remis à la direction du studio et envoyé à l'usine de reproduction pour en faire des copies destinées aux cinémas.

Le doublage soviétique faisait travailler une multitude de réalisateurs, d'acteurs et d'artistes sonores. Il s'agissait souvent de personnes qui, pour quelque raison, n'avaient pas trouvé de travail dans la production de films. Le processus était surveillé par le réalisateur du doublage. Les meilleurs réalisateurs de doublages étaient dans les années 1960 par exemple Ivan Šipanov (*Clochemerle*, Pierre Chenal, 1948), Aleksandr Andrievskij (*Le Rouge et le noir* de Claude Autant-Lara, 1954, et *Le Toit* de Vittorio De Sica, 1956), Ūrij Vasil'čikov (*Fanfan la Tulipe*, Christian-Jaque, 1952), Aleksej Zolotnickij (*Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, 1959), Hesà Lokšina (*Papa, maman, la bonne et moi...*, Jean-Paul Le Chanois, 1954) et Eduard Volk (*Les Grandes*

³⁵⁴ Filmographie dans la base de données sur <https://ru.kinorium.com/name/3132691/>

³⁵⁵ Filmidublaaz? (Anonyme, 23 novembre 1979). *Sirp ja Vasar*, 47, p. 11.

³⁵⁶ Saar, O. (15 avril 1955). Toimub filmi dubleerimine. *Noorte Hää*.

³⁵⁷ Noor haru kinokunstis (Anonyme, 16 octobre 1960). *Edasi*, p. 3. Cet article était la traduction de l'article écrit par V. Lûanova et O. Belâvski portant le titre Jeune domaine dans l'art du cinéma.

³⁵⁸ Dubbing A Film In Russia (1968). [Documentaire, 2 min 48 sec]. *Studio Pathé britannique*. <https://www.youtube.com/watch?v=RBf-XwsQfjE>

³⁵⁹ Noor haru kinokunstis (Anonyme, 16 octobre 1960). *Edasi*, p. 3.

familles de Denys de La Patellière, 1958, et *Le Conformiste* de Bernardo Bertolucci, 1970)³⁶⁰.

L'accent est clairement mis sur le fait que le doublage est un moyen holistique de diffuser des films étrangers sans les pertes sémantiques qui caractérisent les autres méthodes de traduction, argument qui n'est évidemment pas correct. Il est également souligné le style libre de la traduction. La traduction libre a été définie comme suit : lorsque le metteur en scène Marc Donskoï a doublé pour la première fois un film étranger en russe, il a été étonné de constater que la traduction fidèle et littérale était inadaptée, en raison de l'effet asynchronisé qu'elle produisait³⁶¹. Le terme « traduction sous les lignes » (en estonien *reaalune tõlge*, traduit du russe *подстрочник*) est utilisé en estonien pour désigner la traduction littérale.

L'acteur ou l'actrice de doublage adaptait le dialogue à l'image, en précisant avec le traducteur l'emplacement de chaque phrase pour qu'elle soit bien synchronisée au mouvement des lèvres et aux expressions faciales. En fait, la traduction avait déjà été faite auparavant par le traducteur ou l'adaptateur, qui devait conserver le sens original. Mais au studio c'était uniquement l'adaptateur (en russe *наладчик*, en estonien *sobitaja, teksti pealepanija, tekstija*³⁶²) qui travaillait avec les acteurs. Il y avait quinze adaptateurs en Union soviétique en 1960³⁶³. L'adaptateur faisait correspondre le texte de la langue maternelle avec la voix des acteurs, en tenant compte de la longueur des phrases et du mouvement des lèvres, en particulier pour les lettres *m*, *p* et *v*. Il devait regarder le film avant les acteurs, s'assurer que la traduction exprimait la bonne émotion. Les acteurs enregistraient ensuite leur propre texte. Selon Frederic Chaume, il y a trois types de synchronisation, tous étaient déjà utilisés pour le doublage à l'époque soviétique : la synchronisation phonétique, au mouvement des lèvres, la synchronisation kinétique, aux expressions du visage (si la personne « parle » sans ouvrir la bouche) et la synchronisation isochronique avec la durée de l'énoncé³⁶⁴. Ce type de synchronisation, avec la coopération du traducteur, de l'adaptateur et de l'acteur, a été pratiqué en URSS jusqu'au milieu des années 1980. Pendant la stagnation, pour des raisons financières et pratiques, on a commencé à produire en parallèle aussi de la *voice-over* de la qualité plutôt médiocre.

Il y avait une certaine période quand l'école soviétique du doublage était considérée comme l'une des meilleures, en grande partie grâce au travail des adaptateurs des dialogues, qui réussissaient à synchroniser de manière étonnamment claire l'articulation syllabique et faciale. Le haut professionnalisme des acteurs de doublage soviétiques a même été remarqué par des stars du cinéma mondial comme Annie Girardot et

³⁶⁰ Les réalisateurs des doublages sont listés dans l'Annexe 2. Les plus prolifiques ont été, entre autres, Georgij Kalitievskij (42 films), Evgenij Alekseev (33 films), Galina Vodânickaâ (19 films), Ivan Šipanov (17 films).

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Kaber, I. (21 décembre 1979). Kas dublaaž, tausttekst või subtiiter? *Sirp ja Vasar*, 51, p. 11. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19791221.1.11>

³⁶³ Noor haru kinokunstis (Anonyme, 16 octobre 1960). *Edasi*, p. 3.

³⁶⁴ Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing. Translation practices explained*. St. Jerome Pub, p. 75–76.

Giulietta Masina³⁶⁵. Louis de Funès a été étonné qu'il était « un tel bon acteur » dans la présentation de l'acteur de doublage soviétique, Vladimir Kenigson³⁶⁶.

2.1.2. Le doublage illusoire

Les traducteurs de films soviétiques pratiquaient une traduction dit illusionniste – ce style de traduction a prévalu pendant la guerre froide et incarnait les valeurs du marxisme-léninisme. Cela signifiait que les textes traduits devaient « arbitrer la réalité représentée par le texte » et l'aider et la clarifier lorsque la réalité n'était pas si claire en utilisant des manipulations textuelles pour améliorer la « véracité » réaliste-socialiste. Cela pouvait entraîner l'omissions de détails inutiles du texte source qui n'étaient pas jugés suffisamment progressistes ou utiles³⁶⁷.

Le mot « illusion », qui était surexploité pour nommer les cinémas soviétiques, était un terme étonnamment approprié pour décrire à la fois le cinéma comme phénomène en soi et la pratique soviétique de la traduction de films (le terme étant encore plus adapté pour le doublage russe multilingue que pour l'interprétation simultanée). Il visait à créer l'illusion que tous ces personnages exotiques du monde extérieur maîtrisaient parfaitement le russe. Mais aussi, comme l'a déclaré l'interprète Grigorij Libergal, un traducteur habile n'essayait pas de dominer le son, mais plutôt de faire oublier au public la traduction, créant l'illusion que les spectateurs eux-mêmes pouvaient comprendre l'anglais, le français ou le japonais³⁶⁸. La voix de l'interprète cherche à s'enfoncer dans l'esprit de l'auditeur, à devenir comme la pensée – tous les mots à l'écran – qu'il s'agisse de titres, de gros plans de texte, de dialogues, de narrations vocales ou d'adresses à l'écran pour le spectateur – sont les siens³⁶⁹.

Les réalisateurs de doublages artistiques demandaient aux acteurs de ne pas copier l'intonation mais plutôt d'interpréter eux-mêmes le rôle³⁷⁰. L'acteur de doublage doit mémoriser le tempo, le rythme et les pauses des phrases, puis les reproduire. L'acteur de doublage doit « écouter avec les yeux », en reproduisant la forme et le contenu, l'intonation, le rythme, la spécificité nationale, les effets idiosyncrasiques comme le bégaiement. On tentait même de reproduire une voix se brisant d'émotion, mais aussi la façon de parler comme l'intonation, le timbre etc.³⁷¹ Cette convention était aussi utilisée en France, par exemple, quand on a doublé *Hier, aujourd'hui et demain (Ieri, oggi e domani*, De Sica 1963) en français à l'époque, « le doublage français donnait à la

³⁶⁵ Sorokina, T. (6 août 2014). «Про доброе старое кино». *Документальный фильм о передаче «Кинопанорама»*. Первый канал. <https://www.1tv.ru/doc/pro-kino-i-teatr/pro-dobroe-staroe-kino>

³⁶⁶ Pal'čikovskij, S. (9 novembre 2007). Владимир Кенигсон. Человек, которого называли „голосом Луи де Фюнеса. *Первая крымская*, 199, http://www.c-cafe.ru/days/bio/28/039_28.php (consulté le 28 août 2021).

³⁶⁷ Kaškin, I. (1968). Для читателя-современника. *Статьи и исследования. Советский писатель*, p. 451.

³⁶⁸ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press, p. 169.

³⁶⁹ Crowley, D. (2005, le 14 juillet). Echo Translation. [Blog post]. Consulté le 30 mars 2020, sur <https://faktografia.com/2014/11/16/echo-translation/>

³⁷⁰ Dubbing A Film In Russia (1968). [Documentaire, 2 min 48 sec]. *Studio Pathé britannique*. <https://www.youtube.com/watch?v=RBf-XwsQfjE>

³⁷¹ Noor haru kinokunstis (Anonyme, 16 octobre 1960). *Edasi*, p. 3.

milanaise une intonation éthérée et snob de femme du monde parisienne, et à la matrone napolitaine l'accent dit du Midi »³⁷². En revanche le doublage soviétique³⁷³ a recréé des émotions et intonations méditerranéennes en russe, sans faire des références aux différences linguistiques régionales en URSS. Théoriquement, l'équipe de doublage devait « montrer aux spectateurs les couleurs nationales du jeu individuel de chaque acteur »³⁷⁴. Cependant, le caractère national de l'original n'était pas toujours rendu visible, on peut même dire que les doublages soviétiques portaient la marque de l'idéologie communiste. Même si on avait reproduit des accents et dialectes russes, les spectateurs qui n'avaient pas le russe en tant que langue maternelle, n'auraient pas saisi ce genre des nuances. Donc on n'imitait pas en russe des dialectes des acteurs, par exemple mis en évidence dans les films de Federico Fellini, comme le montre par exemple le doublage³⁷⁵ du film *Les Nuits de Cabiria* (1957) tourné en multiples dialectes italiens. De même, en doublant en russe des films tournés dans les républiques soviétiques dans la langue maternelle locale pour la distribution pansoviétique, s'il y avait des dialogues en russe avec un accent, on les a doublés dans la langue de Pouchkine³⁷⁶. Il s'agit de la pratique soviétique du doublage interne qui consiste à gommer les accents linguistiques des nationalités non russes³⁷⁷. Les énoncés caractéristiques nationales des films étrangers ou soviétiques ont été remplacés avec le russe normé. Le doublage soviétique tentait à résoudre la question nationale aussi par l'effacement des différences nationales linguistiques.

Les particularités de la performance authentique des acteurs sont remises en cause en les dépossédant de leur voix. Selon Arvo Valton, écrivain estonien, cela ne rend pas hommage aux acteurs, car leur langue et leur voix sont considérées comme une composante essentielle de leur performance³⁷⁸. Dans le débat sur le doublage contre le sous-titrage, Arvo Valton ajoute que le doublage falsifie la qualité du travail artistique et esthétique porté par les réalisateurs et les scénaristes³⁷⁹. Suivant la logique de cette argumentation, on devrait regarder les films avec leurs dialogues originaux.

Selon les entretiens dans cet article, on aperçoit une attitude de critique négative envers les doublages russes similaire à la critique des doublages allemands pendant la première République. La raison dominante a cependant changé : avant, dans la première République, les doublages allemands empêchaient d'apprendre de la langue anglaise à travers des films, mais pendant l'époque soviétique l'argumentation avancée était plutôt d'ordre esthétique. Il a même été dit que les compétences en langues étrangères de la population de l'Estonie soviétique étaient trop limitées pour suivre les dialogues du film dans la langue originale. On recourt donc au sous-titrage des films étrangers en voix originale en prétextant des raisons pratiques, à savoir pour assurer la compréhension du film sans le doublage russe qualifié « d'inesthétique » par les Estoniens. Le sous-titrage est considéré comme le type de traduction préféré pour traduire des films en langue

³⁷² Chion, M. (2013). Doublages, langues et voix en Europe. *Mise au point*(5), <https://doi.org/10.4000/map.1345>

³⁷³ Consultable sur le site Internet <https://ok.ru/video/1673537849992>

³⁷⁴ Noor haru kinokunstis (Anonyme, 16 octobre 1960). *Edasi*, p. 3.

³⁷⁵ Consultable sur le site Internet <https://ok.ru/video/810816244360>

³⁷⁶ Damien, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations* [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, pp. 520–521.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 624.

³⁷⁸ Entretien avec Arvo Valton, Viivi Grossschmidt et Georgij Kalitievskij. *Filmidublaaz?* (Anonyme, 23 novembre 1979). *Sirp ja Vasar*(47), p. 11.

³⁷⁹ *Ibid.*

étrangère vers l'idiome domestique, car il est un moyen de préserver la « saveur unique de l'action originale ». Parfois, on mentionne dans la presse estonienne qu'il faut également apprendre des langues étrangères, mais ces articles ne sont pas nombreux. Bien sûr, ces articles n'ont eu aucune réponse par les hauts fonctionnaires de l'industrie du cinéma – l'Estonie soviétique n'ayant jamais reçu de films occidentaux en voix originale³⁸⁰.

Pour comprendre la tradition du doublage, il faut commencer par la lutte féroce qui s'est jouée entre la traduction littérale et la traduction libre dans les années 1930, et qui a duré environ une vingtaine d'années en URSS³⁸¹. Un conflit marxiste-léniniste s'est formé autour de l'alignement des traductions aux canons discursifs soviétiques. Il s'agissait de la lutte entre la voix de l'auteur du texte et celle du traducteur/réviseur. La traduction littérale privilégiait la reproduction fidèle de la forme et du contenu lors du transfert du texte étranger vers la langue cible, en mettant en sourdine la voix du traducteur et en permettant au texte source de se rendre plus visible. En Union soviétique, les traducteurs littérales « ont élargi le lexique des interprétations créatives »³⁸², avec des résultats bénéfiques pour le développement de la discipline. Le littéralisme était communément appelé « le formalisme » et représentait donc l'antithèse de la nouvelle méthode littéraire réaliste socialiste. Le formalisme, orienté vers l'auteur plutôt que le lecteur, ne pouvait pas interpeller le lecteur ordinaire, donc ne pouvait ni l'éduquer ni l'engager³⁸³. Il n'était pas en mesure de transmettre l'unité idéologique et artistique de l'original.

La traduction libre a commencé à gagner la bataille dans les années 1930. En janvier 1936, l'Union des écrivains de l'URSS a tenu la première conférence de traducteurs réunissant tous les syndicats. « Cette réunion a été un événement majeur dans le développement de la théorie de la traduction, elle a été le dernier événement officiel où les approches littérales ont pu plaider en leur faveur ; c'est également le moment où la traduction libre a remporté sa victoire décisive, avec la publication d'une résolution qui condamnait la domination continue de « l'esthétique » et « du formalisme » et l'absence de théorie marxiste-léniniste dans la traduction³⁸⁴. La conférence a également établi une définition de la traduction libre, qui devait faire une impression réaliste et se conformer à la culture et à la société cibles, c'est-à-dire être adaptée au lecteur soviétique. La traduction libre « avantage l'œuvre traduite en tant qu'ensemble unifié » et recherche « une objectivité historique et une réalisation maximale dans la traduction du sens idéologique de l'original, non pas au sens littéral mais au sens actuel – artistique – de la précision dans la transmission des mots et des expressions »³⁸⁵.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Sherry, S. (2015). *Discourses of regulation and resistance: Censoring translation in the Stalin and Khrushchev era Soviet Union. Russian language and society*. Edinburgh University Press, p. 26.

³⁸² Friedberg, M. (1997). *Literary translation in Russia: A Cultural History*. Pennsylvania State University Press, p. 89.

³⁸³ Azov, A. (2013). *Поверженные буквалисты : из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы*. Saint-Petersbourg: Издательский дом. Высшей школы экономики, p. 125.

³⁸⁴ RGALI f. 631, op. 21, d. 9, l. i. i. Cité dans Sherry, S. (2015). *Discourses of regulation and resistance: Censoring translation in the Stalin and Khrushchev era Soviet Union. Russian language and society*. Edinburgh University Press.

³⁸⁵ Fedorov, A. V. (1941). *О художественном переводе*. Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, p. 14.

Ce que l'on appelle aujourd'hui l'école d'Ivan Kaškin, d'après le traducteur qui a développé ces théories, produit des « traductions réalistes, contrairement au littéralisme, et impose une approche libérée du texte, qui ne « copie » pas le texte de l'original, mais doit plutôt le « reproduire de manière créative en russe », de sorte que le lecteur puisse comprendre sans difficulté »³⁸⁶. Viivi Grosschmidt, chercheuse en cinéma a dit : « Toute traduction et tout doublage explicite quelque chose du mystère de l'artiste et de l'auteur (sinon, l'œuvre n'aurait pas été traduite), en réduisant légèrement le caractère inépuisable de l'œuvre d'art tout en augmentant sa compréhensibilité »³⁸⁷. Les traductions doivent se lire comme si elles avaient été écrites à l'origine en russe ; elles devraient « tendre la main au lecteur »³⁸⁸, de manière à rendre l'œuvre accessible aux masses. L'ouvrage traduit doit « voir derrière les mots de l'original pour refléter fidèlement la vision de l'auteur »³⁸⁹. La traduction libre devrait créer une parfaite illusion en adoptant « plus qu'une simple approche du transfert linguistique ; la traduction est plutôt conçue comme une branche du réalisme socialiste. La traduction réaliste devrait interpréter l'original à la lumière du contexte culturel et historique cible et, au lieu de procéder à un simple transfert linguistique, devrait dépeindre une vérité plus profonde ; de manière cruciale, cette vérité devait être adaptée au contexte idéologique soviétique. À travers le traducteur, le lecteur doit percevoir « tout ce qui est progressif, vivant et pertinent pour notre temps »³⁹⁰. La traduction n'est pas un reflet mort dans le miroir, mais un travail de création, nous recréons la réalité, et il faut comprendre la vérité idéologique et historique de l'original³⁹¹.

Dans le doublage, l'accent est mis sur la créativité. Selon Samantha Sherry, l'Association des traducteurs de l'URSS demandait le respect des normes de la culture cible, qu'il sache quoi souligner, quoi supprimer, parce que les détails inutiles étaient un fardeau. La traduction était censée être une œuvre originale créée par le traducteur. Le traducteur devait être idéologiquement éduqué pour éviter « des fautes de dogmatisme, formalisme, réductionnisme et falsification ». Le rôle du traducteur en tant que défenseur idéologique était souligné³⁹².

Le doublage soviétique n'imitait pas de la voix originale – il la recréait. Cette pratique de recréation pourrait paraître illusoire. Si le remontage extrême pourrait être qualifié comme une sorte de trompe-l'œil – alors le doublage était un *trompe-oreille*. Surtout, on s'aperçoit que le doublage dénature et aliène les dialogues et les sons extra-verbaux de l'environnement : le fait que les mousquetaires parlent parfaitement le russe sans accent crée une dissonance cognitive. Mais cette dissonance ne dérange pas cognitivement parce qu'il y a du syncrétisme intersémiotique : les codes visuels, verbaux et textuels sont étroitement mélangés et les spectateurs reconstruisent, inconscients, un nouveau monde illusoire fusionné. Le but est de fusionner illusoirement deux types de matériau

³⁸⁶ Kaškin, I. (1954) О реализме в советском художественном переводе. *Дружба народов*(4), 188–199.

³⁸⁷ Filmidublaaž? (Anonyme, 23 novembre 1979). *Sirp ja Vasar*, 47, p. 11.

³⁸⁸ Kaškin, I. (1954). О реализме в советском художественном переводе. *Дружба народов*(4), 188–199, p. 197.

³⁸⁹ Kaškin, I. (1968). *Для читателя — современника. Статьи и исследования*. Moscou: Советский писатель, p. 479.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 151.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 479.

³⁹² Sherry, S. (2015). *Discourses of regulation and resistance: Censoring translation in the Stalin and Khrushchev era Soviet Union. Russian language and society*. Edinburgh University Press, pp. 28–31.

(visuel et sonore, toujours en conflit potentiel) en une unité anthropocentrique : l'individu parlant³⁹³.

2.1.3. Voix du narrateur : voix hors-champs et *voice-over*

La voix off ou voix hors-champ désigne une voix non diégétique et hors du récit, ajoutée à l'étape de la post-production comme enregistrement sonore d'une voix placée sur un autre enregistrement sonore ou sur une scène de film. Dans les documentaires, la voix du narrateur est appelée soit la narration soit le commentaire.

En traductologie, on appelle la *voice-over* une traduction des dialogues et de la voix hors-champs. La *voice-over* est simultanée avec les énoncés, mais non synchronisée avec l'articulation et les expressions faciales des acteurs à l'écran. On peut diviser la *voice-over* en deux catégories : traduction réalisée par une personne (*voice-over* monolingue, souvent une voix masculine) ou par deux personnes (*voice-over* bilingue, normalement une voix féminine et une voix masculine). La *voice-over* monolingue était souvent pratiqué en URSS dès le début des années 1960 (voir Annexe 2), on l'appelle *озвучка, озвучивание, озвучение*, en estonien *diktor(i)tõlge* ou *pealelugemine*. En russe, on avait utilisé *озвучивание* pour les dessins animés soviétiques, donc ce terme ne signifie pas toujours un type de traduction mais tout type de post-synchronisation. Ont été post-synchronisés aussi dans les films soviétiques les acteurs qui avaient un accent ou trouble de la parole en russe ou bien dont la voix ne correspondait pas au caractère du personnage du film. La même confusion terminologique existe en estonien.

On peut diviser la *voice-over* en deux selon l'aspect temporelle : la *voice-over* de post-synchronisation et la traduction simultanée faite sur place (surtout dans les festivals de film, y compris pendant les semaines du cinéma français à Moscou et dans les ciné-clubs et à la télévision, par exemple pour des documentaires – dans ce dernier cas, la voix était déjà préenregistrée). Dans la Fédération de Russie, il existe encore aujourd'hui des traducteurs-narrateurs de *voice-over* très appréciés par les spectateurs pour la qualité de leur voix³⁹⁴. Cependant, la qualité de la *voice-over* est inférieure à celle du doublage, ce n'est qu'une solution plus rapide et moins chère.

Les années 1980 marquent l'essor de la *voice-over* soviétique des films étrangers. Il en avait des multiples raisons, surtout du nature économique. Pour mieux comprendre et discuter de l'art du doublage et de la *voice-over*, il y a eu en 1979 une session de discussion du Comité de doublage de l'Union des cinématographes de l'URSS à Tallinn³⁹⁵. Garri Zargarân, vice-président du Comité de doublage de l'URSS, a prononcé un discours en soulignant que jusqu'à ce jour, presque tous les films avaient été doublés en russe, mais que certains d'entre eux devraient être traduits en russe en utilisant la traduction *voice-over* pour résoudre les difficultés financières et administratives

³⁹³ Boillat, A. (2013). *Le doublage au sens large*. Décadrages, n° 23–24, p. 71.

³⁹⁴ La *voice-over* fait par Leonid Volodarskij, Andrej Gavrilov, Vasilij Gorčakov, Aleksej Mihalëv. Cf. *Видео переводчику VHS*, retiré sur <https://www.youtube.com/watch?v=15XDih9ksNs> (consulté le 22 janvier 2021).

³⁹⁵ Aleksandr Abramov, directeur du Comité de doublage à Léningrad, et Garri Zargarân, vice-président du Comité de doublage de l'URSS. *Tallinnfilm* était représenté par un membre du Comité de doublage de l'Union, le directeur Evgenij Rozental', l'opérateur sonore Herman Vahtel et un membre du Comité de rédaction Luule Žavoronok. *Filmidublaaz?* (Anonyme, 23 novembre 1979). *Sirp ja Vasar*, 47, p. 11.

rencontrées pour la traduction de films (les délais courts de doublage, les copies de film de mauvaise qualité technique, les doubleurs russes souvent pas stimulés par les studios de cinéma pour produire des bonnes traductions).

On a exprimé surtout la nécessité d'utiliser la *voice-over* dans la traduction des comédies musicales, ce qui n'était pas une pratique courante. En revanche, les membres du Comité ont considéré plutôt le sous-titrage en russe comme la meilleure approche (selon la traductrice moscovite Zinaida Celikovskaâ)³⁹⁶. Néanmoins, le sous-titrage en russe n'était pas une pratique courante. En estonien, on sous-titrait de toute façon des films musicaux depuis longtemps, par exemple le cinéaste Enn Säde se souvient des films trophées diffusés dans les années 1950, pour lesquels on sous-titrait en estonien également les paroles des chansons, par exemple dans le film *Les Trois Mousquetaires* (la chanson en estonien « Vala-vala-vaala, kui kaugel on Pariis »), et *Tu seras mon mari* (*Sun Valley Serenade*, 1941, H. Bruce Humberstone)³⁹⁷.

L'une des méthodes de traduction proposée consistait à utiliser la *voice-over* en combinaison avec le doublage classique pour introduire le film, et s'il y avait deux parties, pour introduire le début de la deuxième partie. La *voice-over* pourrait être utilisée pour insérer des commentaires sur le sujet du film afin d'en faciliter la compréhension par les spectateurs. Cette technique d'insertion de la résumée avant la chanson était utilisée surtout dans les films pour les enfants.

L'adaptation du film *West Side Story* (Robert Wise et Jerome Robbins, 1961) est arrivée 19 ans après sa sortie sur les écrans soviétiques³⁹⁸. Dans le doublage complet deux chansons d'onze ont été adaptées en russe et avaient un gros succès (cela s'est passé souvent avec des chansons retraduites en russe). Cependant, dans les films étrangers, les chansons n'étaient en principe pas traduites du tout : la chanson pouvait sonner librement (*Edith et Marcel* de Claude Lelouch, 1983 et *Mam'zelle Nitouche* d'Yves Allégret, 1954). Dans les sous-titres estoniens, les paroles étaient transmises si elles avaient déjà été traduites en russe sur les feuilles de montage, sinon le spectateur pouvait simplement écouter les chansons originales. C'est pourquoi les comédies musicales françaises étaient plutôt appréciées des spectateurs.

Il est aussi arrivé à l'inverse qu'une traduction en *voice-over* monolingue soit lue sur les chansons d'une voix monotone (*Les Parapluies de Cherbourg* et *Les demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy) avec le son original baissé en volume, ce qui a produit un son assez cacophonique. Les spectateurs estoniens s'en souviennent comme un mauvais exemple de la traduction soviétique³⁹⁹. *Il est regrettable que la voice-over était souvent effectué d'une manière dilettante*. En Estonie soviétique, la *voice-over* réalisée avec une voix masculine avec le nez bouché – souvent évoqué dans les témoignages comme « la voix comme si le nez était fermé avec une pince à linge » – est devenu le symbole de la platitude de la traduction audiovisuelle pour toute une génération qui regardait des films étrangers projetés à la télévision estonienne (ETV) et à la télévision centrale soviétique (*Центральное телевидение*).

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, p. 40.

³⁹⁸ Pour une raison quelconque, 23 minutes de film ont été coupées, dont la longue scène d'ouverture et la célèbre danse initiale.

³⁹⁹ Communication personnelle de Leelo Tungal, la traductrice estonienne reconnue des chansons et de la poésie.

Au cours de cette session de discussion à Tallinn, les problèmes économiques qui empêchaient directement l'amélioration de la qualité de la traduction ont été discutés assez vivement. Le problème principal concernait les films avec *voice-over*. La traductrice moscovite Mariâ Mikelevič a évoqué trois situations possibles : 1) le narrateur présente le texte sur un ton sec, ne commentant que l'action, 2) le narrateur tente de jouer même plus expressivement que l'acteur, et 3) le narrateur transmet les dialogues afin qu'ils soient compris, en temps réel et synchronisés avec les mouvements labiaux. La dernière option était celle que la traductrice considérait comme la meilleure. Ce faisant, il fallait traduire l'information la plus importante, donner un concentré de sens. La traductrice a critiqué le remontage soviétique, qui raccourcissait souvent les dialogues de films à tel point qu'ils devenaient parfois incompréhensibles, comme dans le film italien *Le Conformiste* de Bertolucci⁴⁰⁰.

Une question demeurait quant au volume sonore de la *voice-over* et du texte original. La majorité pensait qu'ils devaient être diffusés au même niveau sonore ou que la traduction en russe devait dominer, selon le cas. La *voice-over* met en évidence le dialogue, le réalisateur du doublage devant déterminer exactement le moment où le narrateur commence.

Il n'y avait pas de la ligne claire établissant quels films devaient être traduits en *voice-over* et quels films devaient être doublés. On pensait que les bons films devaient être doublés et les plus mauvais traduits en *voice-over* (G. Kuperschmidt, Grigori Bogolepov, Comité national du cinéma, etc.). Le plénum a constaté que l'utilisation de la *voice-over* n'était pas claire et a décidé que le Bureau du Comité de doublage adresserait ces questions au Goskino de l'URSS. Il est vrai que pendant les années 1980, l'utilisation de la *voice-over* en URSS suivait une logique plutôt arbitraire, aussi des chefs-d'œuvre étrangers ont été traduits avec la *voice-over*.

Dans ce contexte, il est intéressant de noter que par exemple François Truffaut préférait de voir ses films avec une traduction en *voice-over* plutôt qu'en doublage :

Ce que je préfère ce n'est ni le doublage ni les sous-titres, c'est une espèce de commentaire dans la langue du pays, fait à plusieurs personnes ou une personne qui permet aux gens de suivre tout en se rendant compte que c'est un produit étranger s'ils ne parlent pas la langue, qui permette de suivre⁴⁰¹.

Selon Truffaut, la *voice-over* aide à sauvegarder l'intégrité artistique du film. Contrairement au doublage, la *voice-over* est authentique, un type de traduction transparente et ouverte, qui met en évidence « les saveurs locales » de la culture originale, ce qui manquait aux doublages des années 1960 et 1970. Ou pourrait trouver une parallèle avec la distinction entre le texte *overt* et le texte *covert*⁴⁰². Alors que le doublage partait de l'idée de créer une traduction illusoire, la *voice-over* désillusionne, on pourrait même remarquer des parallèles avec la glasnost en ce qui concerne le fait de rendre transparents des textes et contextes qui sinon auraient été cachés.

Il est regrettable que l'authenticité de la *voice-over* ne correspondait souvent pas aux attentes esthétiques des spectateurs qui avaient l'habitude de voir des films dans une

⁴⁰⁰ Filmidublaaz? (Anonyme, 23 novembre 1979). *Sirp ja Vasar*, 47, p. 11.

⁴⁰¹ Godard, J.-L. (1980). *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Albatros, p. 195.

⁴⁰² Les termes *overt translation* et *covert translation* sont définies par Juliane House. <https://benjamins.com/online/hts/articles/ove1>. Cf. Gottlieb, H. (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives – Studies in Translation Theory and Practice*(2), 1, 101–121, p. 102.

présentation linguistique imperméable. La convention avec les spectateurs sur la mode de traduction avait subi une rupture et la volonté de produire la *voice-over* de haute qualité artistique était apparemment très faible de la part des équipes de doublage parce que c'était une tâche presque inconcevable selon les critères du doublage. Pour les sous-titres estoniens qui traduisaient à partir des feuilles de remontage russes, la *voice-over* était presque intraduisible en raison du manque d'informations sur les énoncés et le contexte filmique des dialogues dans la description des plans. Or, la *voice-over* était souvent accompagnée de feuilles de remontages inutilisables pour réaliser des sous-titres.

2.2. Origines et techniques du remontage soviétique stalinien

À l'initiative de l'Agitprop⁴⁰³ de Moscou, une réorganisation de l'industrie du cinéma soviétique a commencé en 1947⁴⁰⁴ pour soulager la *malokartin'e* qui a duré une décennie jusqu'en 1953. Selon les principes de l'économie planifiée, des mesures ont été prises pour augmenter les recettes de l'industrie du cinéma tout en réduisant les coûts. Il fallait dépenser encore moins d'argent pour la production de films, mais l'industrie du cinéma quasiment autofinancée devait générer l'argent nécessaire pour sa propre maintenance et la production des films soviétiques. Le seul revenu logique était la vente des billets de cinéma. Produire et diffuser des films soviétiques idéologiquement convenables et faire venir les masses dans les salles de cinéma est devenu le but primordial et très urgent⁴⁰⁵. Les Soviétiques ont négocié jusqu'à la fin des années 1940 avec Hollywood pour amener des films américains au public soviétique dans ce seul but⁴⁰⁶. Cependant, du début des années 1930 jusqu'au milieu des années 1950, on n'a pratiquement plus acheté officiellement de films étrangers au *prokat*⁴⁰⁷. Pour trouver des finances, il fallait, entre autres remèdes, recourir aux films étrangers dits trophées⁴⁰⁸ et investir les revenus dans la production de films soviétiques⁴⁰⁹. Les films trophées (en russe *трофейные фильмы*)

⁴⁰³ Le département pour l'agitation et la propagande, organe des comités centraux et régionaux du Parti communiste de l'Union soviétique (*Отдел агитации и пропаганды*). Ce département fut renommé plus tard Département idéologique.

⁴⁰⁴ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 191.

⁴⁰⁵ Voir, entre autres, Laurent, N. (2000). *L'œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline (1928–1953)*. Toulouse : Privat.

⁴⁰⁶ Kapterev, S. (2009). Illusionary Spoils: Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*(10), 4, pp. 794–799. Cf. Brodsky, J. (1996). Spoils of War. *The Threepenny Review*(64), 6–9.

<http://www.jstor.org/stable/4384474>

⁴⁰⁷ Taylor, R. (2016). A 'window on the west'? An introduction to 'Papka 63'. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 10(2), p. 115–122. DOI: 10.1080/17503132.2016.1173370

Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press

⁴⁰⁸ Kapterev, S. (2009). Illusionary Spoils: Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*(10), 4, pp. 794–799. Voir aussi Brodsky, J. (1996). Spoils of War. *The Threepenny Review*(64), 6–9.

<http://www.jstor.org/stable/4384474>

⁴⁰⁹ Taylor, R. (2016). A 'window on the west'? An introduction to 'Papka 63'. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 10(2), p. 115–122. DOI: 10.1080/17503132.2016.1173370

ont été les films saisis par les Soviétiques durant la Seconde Guerre mondiale surtout du *Reichsfilmarchiv*⁴¹⁰ en 1945⁴¹¹. Une sélection soignée a été effectuée par un spécialiste du cinéma occidental et véritable fanatique de cinéma, Gregorii A. Avenarius. Environ 3 700 copies ont été sélectionnées sur 6 100 longs métrages. Neuf wagons de chemin de fer ont été livrés au *Gosfilmofond*, ainsi que 20 wagons contenant des films étrangers, des films documentaires et des enregistrements⁴¹². Outre ces films du *Reichsfilmarchiv*, les films provenant des régions « libérées » d'Ukraine occidentale et de Biélorussie (1939), des États baltes et de la Bessarabie (1940) et des films volés en 1941–1945. Depuis l'Estonie, 700 copies de films ont été transportées de l'Estonie à Leningrad⁴¹³. En 1946, près de 7 000 films étrangers furent copiés en 13 à 14 000 exemplaires⁴¹⁴. En 1948, le *Gosfilmofond* comptait 10 669 titres de films trophées, dont 3 730 films sonores produits dans 28 pays : 1531 films américains, 906 films allemands, 572 films français (15,3 %) et 183 films anglais⁴¹⁵.

En 1948, le Comité central a approuvé par une décision que le ministère de la Cinématographie devait dans un délai d'un mois et demi présenter au Comité central une liste de 50 films trophées susceptibles d'être mis sur le premier écran et dans le réseau

⁴¹⁰ Fondée en 1935 et située à Berlin et à Potsdam, avec 17 352 films, le *Reichsfilmarchiv* a cessé d'exister en 1945. En 1955, la Cinémathèque nationale de la DDR a été fondée, en reprenant un fragment de cette fameuse collection.

⁴¹¹ Voir, entre autres, par exemple Pozner, V. (2012). Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale Dans : A. Sumpf & V. Laniol (dirs.) *Saisies, spoliations, restitutions : Archives et bibliothèques au XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 147–163. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/130257>

Taylor, Knight, Claire. 2015. "Stalin's Trophy Films, 1947–52: A Resource." *KinoKultura*, 48. <http://www.kinokultura.com/2015/48-knight.shtml>

Pozner, V. (2012). Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale Dans : A. Sumpf & V. Laniol (dirs.) *Saisies, spoliations, restitutions : Archives et bibliothèques au XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 147–163. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/130257>

⁴¹² Šilov, N. (2018). *Незаконные фотооткрытки из фондов Музея-заповедника "Кижы" и советский кинопрокат в послевоенные годы (1945–1952 гг.)*. Petrozavodsk. <https://kizhi.karelia.ru/library/nezakonnyie-fotootryitki/1868.html>, p. 22.

⁴¹³ Kruut, M. (28 janvier 2013). Filmide kodu kodutus filmiarhiivis. *Postimees*. <https://www.efis.ee/et/varamu/lugemisnurk/filmide-kodu-kodutus-filmiarhiivis>

⁴¹⁴ Pozner, V. (2012). Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale Dans : A. Sumpf & V. Laniol (dirs.) *Saisies, spoliations, restitutions : Archives et bibliothèques au XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 147–163. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/130257>

⁴¹⁵ 58 films polonais, 55 films tchécoslovaques, 49 films japonais, 47 films autrichiens, 42 films italiens, 40 films hongrois, 11 films suédois, 8 films suisses, 7 films finlandais ; 5 films belges, mexicains, espagnols ; 3 films lettons et norvégiens ; 2 films australiens, néerlandais, danois et roumains chacun ; un film indien, tunisien, palestinien, chinois, canadien et égyptien. 186 des 3730 titres sont marqués « inconnus ». Parmi les films complets – 68 films en couleurs : 47 américains, 8 anglais, 1 allemand, 1 tchécoslovaque. Cf. le document « Об организации Государственного фил'мофонда », n° 886, 28.08.1948, signé par le ministre de la Cinématographie de l'URSS, Ivan Bolšakov et envoyé avec le cachet « secret » au chef du Département de la propagande et de l'agitation du Comité central du PCUS(b), Dmitrij Trofimovič Šepilov et le ministre du contrôle d'État de l'URSS, Lev Zaharovič Mehlis. Ce document est trouvable incorporé dans le document « Госфильмофонд: от рождения до зрелости (1948–1970-е) », pp. 223–227.

<http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/215-245.pdf>

fermé des ciné-clubs^{416, 417}. Les films trophées ont eu une réponse tellement positive que plus tard cette même année, cinquante autres films trophées ont été diffusés. Selon la spécialiste du cinéma soviétique Maïa Tourovskaïa, depuis le milieu des années 1940, le bureau *Soužkinoprokat* se livre à la piraterie en qualifiant de trophées également les films hollywoodiens⁴¹⁸. La projection des films trophées des alliés militaires américains, anglais et français était totalement illégale car les Soviétiques ne les ont pas acquis légalement et aucun droit n'a jamais été payé^{419, 420}. Les films allemands ont été diffusés sur le premier écran, les films américains dans des ciné-clubs avec peu d'audience, pour ne pas attirer l'attention du pays de production susceptible de demander de payer pour les droits de diffusion (Bolšakov a eu peur que les films soviétiques soient boycottés)⁴²¹. Curieusement, il semble qu'une partie de ces films trophées, en récompense, ait été réexportée par le *Gosfilmofond* en Hongrie et en RDA⁴²².

Dans le présent sous-chapitre j'analyserai comment l'arrivée des films trophées français en Estonie soviétique a influencé l'image des films français et également le développement de la traduction cinématographique soviétique dans le grand plan.

⁴¹⁶ Par la décision du 31 août 1948 a été créé le *Gosfilmofond*. Document trouvable sur RGASPI F. 17, inv. 3, d. 1072, f. 31–32. Pozner, V. (2012). Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale Dans : A. Sumpf & V. Laniol (dirs.) *Saisies, spoliations, restitutions : Archives et bibliothèques au XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 147–163. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/130257>

⁴¹⁷ Les données sur le nombre des films trophées diffusées entre 1927 et 1954 sont dans les archives du *Gosfilmofond* et disponibles en russe. Voir entre autre le document « Каталог фильмов иностранного производства, выпущенных на Советский экран, 1927–1954 гг », traduit en anglais document : Ministerstvo kul'tury SSSR (2016) *Catalogue of Foreign Sound Films Released on the Soviet Screen, 1927–1954*, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 10:2, 123–198, DOI: 10.1080/17503132.2016.117795

Cependant, ce document n'est pas complet, voir aussi le site Internet beaucoup plus complexe en information : *Зарубежные художественные фильмы в прокате СССР, СНГ и РФ (1933 – 1992, после 1992 года)*. *Краткая фильмография* : <http://fenixclub.com/index.php?showtopic=187315>. Plusieurs sources et documents principaux sont combinés en Annexe 2.

⁴¹⁸ Turovskaïa, M. (2006). *Трофейные фильмы послевоенной России* (présentation au colloque *Hybridität in Literatur, Kunst und Medien der russischen Moderne und Postmoderne*, Universität Konstanz, juin 2006).

⁴¹⁹ Bagrov, P. (2014). *Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s*. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press, p. 248–249, p. 252.

⁴²⁰ Il ressort des mémoires de Iosif Manevič que « pour la plupart, l'origine des films étrangers des Alliés (américains, anglais, français, etc.) était le *Reichsfilmmarchiv* qui les a obtenus des pays occupés par les Allemands (y compris 250 copies de films soviétiques), donc il y avait une certaine confusion avec les droits. Manevič, I. (2006). *За экраном*. Moscou: Новое издательство.

⁴²¹ Laurent, N. (2000). *L'œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline (1928–1953)*. Toulouse : Privat, p. 238.

⁴²² Selon les spécialistes du cinéma tels que Peter Kenez et Lutz Becker qui se souviennent de leur première expérience de visionnage de films hollywoodiens : Taylor, R. (2016). A 'window on the west'? An introduction to 'Папка 63'. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 10(2), p. 115–122. DOI: 10.1080/17503132.2016.1173370, p. 118.

2.2.1. La décennie des films trophées en Estonie soviétique

En RSS d'Estonie, la préoccupation était aussi d'augmenter le nombre des visiteurs dans les cinémas. Les films trophées étaient en règle générale des films musicaux, des films d'aventure, des westerns, des mélodrames ; ils ne traitaient pas de sujets politiques⁴²³. Selon les témoignages, les Estoniens les ont beaucoup aimés. En effet, la fin des années 1940 a été très difficile en Estonie et la population avait besoin de divertissement. De plus, les personnes interrogées étaient jeunes à l'époque des films trophées et réceptifs aux nouvelles images. D'ailleurs, dans la presse, le mot « trophée » n'a pas été utilisé en estonien officiellement – il s'agissait du « répertoire fortifié », *tugevdatud repertuaar*⁴²⁴, ce qui signifiait dans l'idiome soviétique une certaine catégorie de films étrangers du premier écran. La diffusion du « répertoire fortifié » a été accompagné de la campagne de la « morale bourgeoise » des films étrangers. Mais le terme *trophée* dans langue courante en russe et en estonien est devenu un synonyme pour désigner tous les films venus d'Occident, surtout américains. Les salles étaient presque toujours pleines : après tout, le cinéma restait le principal moyen de divertissement, car en Estonie, la télévision n'a commencé à devenir accessible qu'au début des années 1960.

Les films trophées ont été diffusés sur les écrans de l'Estonie soviétique à partir de 1948 avec un peu de retard par rapport aux autres républiques socialistes⁴²⁵. Le nombre exact de ces films n'est pas connu. Selon les témoignages, il y en avait une bonne quinzaine⁴²⁶ et on a continué à les montrer jusqu'au milieu des années 1950, ce qui correspond à l'hypothèse que les trophées allemands ont continué à être diffusés jusqu'en 1956, les trophées américains ayant disparu un an avant⁴²⁷. Cependant, les témoignages diffèrent considérablement sur le contexte dans lequel ces films ont été vus, si c'était sous l'occupation allemande, un film trophée ou un film du *prokat*. En effet, théoriquement, le même film a pu être diffusé sous la première République en 1939, sous la première occupation soviétique entre 1940 et 1941, sous l'occupation allemande de 1941 à 1944 ou à l'époque soviétique après 1948 quand on a commencé à montrer des films trophées. La seule nuance est qu'en règle générale, les trophées allemands ont été

⁴²³ Frolov, G. (2013). *Цензура в советском кино: какие сцены вырезали и почему*. http://moya-semya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3755:2013-10-31-20-03-36

⁴²⁴ Une expression soviétique souvent utilisée dans les documents officiels soviétiques estoniens au début des années 1950. Cf. Le décret du ministre de la Cinématographie de la RSS d'Estonie du 19 juillet 1952, no 77/M, Archives de l'État, ERA.R.1707.1.39, p. 85.

⁴²⁵ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 139.

⁴²⁶ Les quatre séries de Tarzan, Le Comte de Monte-Cristo (Robert Vernay, Ferruccio Cerio, 1943), *Das Lied der Wüste* (Paul Martin, 1939, avec Zarah Leander, diffusé en 1949 comme *Ülestõus kõrves*), *Katharine, die Letzte* (Hermann Kosterlitz, 1935, diffusé en 1953), *Peter* (Hermann Kosterlitz, 1943, avec Franciska Gaal, diffusé en 1951), *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941, diffusé en 1948 sous le nom *Transvaal tules*), *Marie Stuart* (*Das Herz der Königin*, Carl Froelich, 1940), *Waterloo Bridge* (*La Valse dans l'ombre*, Mervyn LeRoy, 1940, diffusé en 1953), *The Three Musketeers* (Allan Dwan, 1939, diffusé en 1942 et 1951), *Traummusik* (Geza von Bolvary, 1940, diffusé en 1949 sous le nom *Kadunud unistus*). Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [Mémoire de master, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 139.

⁴²⁷ Kapterev, S. (2009). Illusionary Spoils: Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*(10), 4, p. 794–799. Voir aussi Brodsky, J. (1996). Spoils of War. *The Threepenny Review*(64), 6–9.

<http://www.jstor.org/stable/4384474>, p. 804.

produits entre 1940 et 1945⁴²⁸. En outre, quelques films trophées ont aussi été achetés au *prokat* au début des années 1950.

Le compositeur estonien Valter Ojakäär se rappelle, en mélangeant les films trophées (soulignés) et films officiellement distribués⁴²⁹ :

Les gens de ma génération se souviennent du changement qui a eu lieu dans nos salles de cinéma après que l'Estonie a été reconquise par l'Union soviétique. Bien sûr, d'un seul coup, on n'avait plus accès aux films allemands. Cependant, à la fin des années 1940, on a montré des films dits trophées qui avaient été volés à l'Allemagne avec d'autres trophées de guerre. Dans un premier temps, durant la période d'amitié avec les États-Unis, on a montré des films américains [...]. Cependant, en 1945, nos salles de cinéma n'ont projeté que quelques productions hollywoodiennes. [...] Dans plusieurs cinémas de Tallinn, on passait le film *Edison the Man (La Vie de Thomas Edison, Clarence Brown, 1940)*, chez nous ce film a été appelé simplement *Edison*, avec Spencer Tracy. On a montré des drames et des comédies ; le film *La Femme de mes rêves*, achevé en 1944, en version couleur, ce qui était quelque chose de nouveau pour nous. ». *La Femme de mes rêves* (1944) avec Marika Rökk⁴³⁰ était un film très populaire dans tous les républiques soviétiques. D'autres films populaires étaient *Waterloo Bridge (La Valse dans l'ombre, Mervyn LeRoy, 1940)* avec Vivien Leigh, *His Butler's Sister (La Sœur de son valet, Frank Borzage, 1943)* avec Deanna Durbin et un film sur la vie de la reine écossaise, *Marie Stuart (Das Herz der Königin, Carl Froelich, 1940)*⁴³¹.

Un exemple symptomatique est la comédie musicale *Die Frau meiner Träume* (Georg Jacoby, 1944), diffusé comme un préalable des trophées dès 1946, avec la distribution à très large échelle, qui eut en Union soviétique un succès absolument colossal⁴³². Curieusement, ce film a été diffusé pendant l'occupation allemande en couleur en août 1943⁴³³, ce qui a été un phénomène extraordinaire⁴³⁴, puis en mars 1947 en tant que film trophée⁴³⁵. La vedette de l'Allemagne national-socialiste Marika Rökk a paradoxalement été admirée dans toute l'Union Soviétique, et après 1944, alors que très peu de films allemands étaient diffusés en Estonie soviétique. Le film a été diffusé en 1947 en double

⁴²⁸ Knight, C. (2015). "Stalin's Trophy Films, 1947–52: A Resource." *KinoKultura* (48).
<http://www.kinokultura.com/2015/48-knight.shtml>

⁴²⁹ Ojakäär, V. (1^{er} décembre 2006). *Papa Valter pajatab: trofeefilmid*. Vikerraadio.
<https://arhiiv.err.ee/vaata/papa-valter-pajatab-papa-valter-pajatab-trofeefilmid>

⁴³⁰ Des centaines de cartes postales illégales de Marika Rökk ont été diffusées, tout comme d'autres stars hollywoodiennes.

⁴³¹ Un des films trophées français ayant été diffusé sous plusieurs régimes a été *Don Quichotte* (Georg Wilhelm Pabst, 1933, diffusé en 1933, et puis 1953 avec les sous-titres russes du studio Gorki).

⁴³² Pozner, V. (2012). Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale Dans A. Sumpf & V. Laniol (dirs.) *Saisies, spoliations, restitutions : Archives et bibliothèques au XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 147–163. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/130257>

Cf. Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press. p. 251.

⁴³³ Kultuurielu (Anonyme, 5 août 1943). *Eesti Sõna* (177), p. 6.
<https://dea.digar.ee/cgibin/dea?a=d&d=eestisona19430805.2.64>

⁴³⁴ Ojakäär, V. (1 décembre 2006). *Papa Valter pajatab: trofeefilmid*. [Émission de radio]. Vikerraadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/papa-valter-pajatab-papa-valter-pajatab-trofeefilmid>

⁴³⁵ Annonce dans le *Sirp ja Vasar* en 22 mars 1947.
<https://dea.digar.ee/page/sirpjavasar/1947/03/22/8>

sous-titres russes et estoniens⁴³⁶. Le titre estonien de ce film a été changé : auparavant traduit par *Minu unistuste naine* (*La Femme de mes rêves*), le titre a été changé en *Minu unistuste tüdruk*, (*la Fille de mes rêves*). La raison de ce changement a été le titre officiel russe (*Девушка моей мечты*) « La femme de mes rêves », qui a changé « fille » en « femme », dans l’objectif de ne pas érotiser le titre, sans tenter de cacher l’attirance sexuelle pour la vedette de music-hall Julia Koester⁴³⁷.

Le film franco-italien *Le Comte de Monte-Cristo* (Robert Vernay, Ferruccio Cerio, 1943) existait en deux versions : une version trophée⁴³⁸ et une version de la distribution soviétique. Le film trophée a été montré en Estonie en 1950. Quelques mois plus tard, en avril 1951, la société de distribution française Regina-Film a adressé par l’intermédiaire du Centre national français du commerce extérieur une demande au bureau *Sovexportfilm* en France au sujet de la diffusion en URSS de ce film « bien que vous n’ayez signé aucun accord à ce sujet »⁴³⁹. Après cela, le film a été retiré des écrans soviétiques. En ajoutant du texte et des images, on a transformé la durée totale originale de 90 minutes en deux séries, projetées dans les cinémas en tant que films distincts. Le film était en langue originale avec sous-titres russes gravés sur la pellicule, tout en cachant les sous-titres allemands avec un bloc de texte sur fonds noir. Les sous-titres estoniens étaient projetés par alloscope sous l’écran principal⁴⁴⁰. Voici deux images de cette version à la qualité technique moyenne et à l’image ternie (la copie avait environ 60 ans), 3 parties du film ont été conservées, de 10 minutes chacune.



Figure 6. *Le Comte de Monte Cristo* (Robert Vernay, Ferruccio Cerio, France/Italie, 1943, en deux parties, sous-titres par Gorki en 1950)⁴⁴¹.

⁴³⁶ Ojakäär, V. (1 décembre 2006). *Papa Valter pajatab: trofeefilmid*. [Émission de radio]. Vikerraadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/papa-valter-pajatab-papa-valter-pajatab-trofeefilmid>

⁴³⁷ Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press. p. 251.

⁴³⁸ Razzakov, F. (2012). *Как обуздать ерепейство. Все тайны сталинского закулисья. Национальный бестселлер*. Litres. Version non paginée sur Google Books. https://books.google.ru/books?id=mIFt9HlqSGc&printsec=frontcover&hl=et&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁴³⁹ Tanis K. A. (2019). *Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецепция* [Thèse de doctorat, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»], p. 92 avec la référence sur РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 335. Л. 286.

⁴⁴⁰ Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, p. 40.

⁴⁴¹ Il y avait un autre trophée du même titre, *The Count of Monte Cristo* (Rowland V. Lee, 1948), avec le titre soviétique *Расплата* (« Revanche »). Douze ans après, le réalisateur Robert Vernay a effectué

En Estonie, ce film a été projeté dans les ciné-clubs et les cinémas, mais on en a strictement limité la publicité : n'étaient autorisées que les affiches de petit format sur les façades des immeubles et le format poster ; il était interdit d'en faire la publicité dans la presse, à la radio, sur les places publiques et les panneaux d'affichage⁴⁴². La publicité publique des films trophées n'était pas autorisée lorsqu'ils étaient projetés dans les ciné-clubs, tandis que pour les films en double licence, qui étaient également projetés dans les cinémas officiels, la publicité devait être très modeste. En RSS d'Estonie, la diffusion de ces films a beaucoup donné du travail de censure à l'inspecteur du répertoire cinématographique du ministère de la Cinématographie et a donné une impulsion pour réaliser des cibles des plans, mais cela a aussi donné lieu à des attaques idéologiques contre la soi-disant morale bourgeoise des films étrangers⁴⁴³.

Selon les témoins, des films trophées occidentaux étaient encore projetés dans les salles de la RSS d'Estonie au début des années soixante. « La foule faisait la queue pour voir le film *Toute la ville danse* » se rappelle l'amatrice de cinéma Erika Ahven⁴⁴⁴. Le film *Toute la ville danse* (*The Great Waltz*), réalisé par le réalisateur français Julien Duvivier en 1938 en langue anglaise, avait en vedette Miliza Korjus (1909–1980), la chanteuse d'opéra d'origine estonienne-polonaise à la voix soprano coloratura inimitable. Selon Petr Bagrov, ce film musical et biographique sur la vie de Johann Strauss était le plus célèbre film étranger à cette époque en URSS. Très admiré par Staline, il a été acquis pour la première fois après l'invasion soviétique de la Pologne en 1939, et acheté officiellement du studio MGM un an plus tard. Pour le public soviétique, *Toute la ville danse* est devenu un symbole de bon divertissement et du cinéma étranger et un souvenir de la liberté. Ce film a été mentionné dans de nombreux mémoires et œuvres de fiction, nouvelles et chansons⁴⁴⁵.

Ce film avait aussi été montré avec beaucoup de succès en Estonie libre le 6 février 1939 en deux copies pour deux premières simultanées avec les sous-titres estoniens⁴⁴⁶. Plusieurs articles de la presse estonienne vantent le succès de ce film et de son actrice estonienne dans le monde et en France⁴⁴⁷. Un article relate les débuts de Miliza Korjus, qui a commencé sa carrière en tant qu'actrice de doublage et fait une exception à la règle en devenant elle-même vedette au lieu de continuer à doubler d'autres actrices⁴⁴⁸.

un remake de son propre film en 1954 (183 minutes), cette fois avec Jean Marais. L'URSS l'avait acheté et fait doubler en russe par *Mosfilm* par Andrej Frolov en 1961. Le film a de nouveau été montré en deux séries (comme l'original) et a rencontré un grand succès, 30,2 millions de spectateurs par série (544 copies).

⁴⁴² Archives de l'État, ERAF.1.85.2, p. 65.

⁴⁴³ Kanter, K. (2014). Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953 [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 7.

⁴⁴⁴ Viivik, A. (27 novembre 2005). ENSV kino: Varsti ekraanil! «Zorro». *Õhtuleht*. <https://elu.ohutuleht.ee/184260/ensv-kino-varsti-ekraanil-zorro>

⁴⁴⁵ Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press, pp. 248–249.

⁴⁴⁶ À Tallinn au cinéma *Bi-Ba-Bo*.

⁴⁴⁷ Filmi maailmast: “Suur valss” Pariisi ooperis. Eestlanna Miliza Korjuse filmile “Suur valss” saab Pariisi osaks tähelepanu (Anonyme, 11 février 1939). *Rahvaleht*, 36, p. 10.

“Suur valss” võidutseb. (Anonyme, 12 février 1939). *Postimees*(42), p. 10.

⁴⁴⁸ Filmi maailmast: Filmi kõnelev kaju. Pilk sünkroniseerimise saladustesse (Anonyme, 6 août 1936). *Vaba Maa*(176), p. 8.

Vraisemblablement, le film a également été diffusé en Estonie pendant la période d'occupation en 1940, certainement plusieurs fois après 1944, mais pas comme trophée, même s'il existe des témoignages de spectateurs dans les années 1950 qui mentionnent ce film comme trophée. Il existait plusieurs versions d'un même film : des copies trophées, des copies qui ont été donnés comme cadeaux et des copies achetés par le *prokat*^{449, 450}.



Figure 7. Les sous-titres russes du film *Toute la ville danse* (1938), diffusé en 1940 en tant que trophée. Le film a été doublé en russe en 1960 au *Gorki*.

Sur les sous-titres, soigneusement édités, on peut voir que les chansons traduites en vers rimés ont été signalées en caractère italique. Malheureusement il n'existe pas d'images des sous-titres estoniens⁴⁵¹. Ce trophée était fourni avec des sous-titres russes concis, souvent, les sous-titres des trophées étaient très laconiques pour tenir compte de la vitesse de lecture de l'audience pour qui le russe était une langue étrangère. Cependant, parfois ils allaient parfois trop vite, et « le manque de temps pour lire les sous-titres [et] a rendu les ajustements nécessaires aux dialogues moins évidentes »⁴⁵². Les sous-titres russes qui dépassaient la vitesse de lecture étaient soit trop longs ou bien changeaient très vite, ce qui demandait aux spectateurs un effort cognitif considérable. Il ne s'agit forcément pas de la censure, les normes techniques du sous-titrage n'ont pas été standardisé à cette époque.

⁴⁴⁹ Tanis, K. A. (2017). Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е гг.: к истории формирования феномен. *Культура и искусство*, 12(12), 85–91. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.12.25096>

⁴⁵⁰ *Ibid.* Selon Tanis, on mélange des phénomènes historiquement différents, il est compliqué d'évaluer rétrospectivement quel film était un trophée et quel film avait été acheté pour le *prokat*.

⁴⁵¹ En 1953, des statistiques indiquent que sur 21 films diffusés en Estonie, il y avait 10 avec des sous-titres gravées – dont un film trophée – et 11 avec sous-titres sur le diafilm. Archives de l'État, ERA.R-1946.1.188, p. 92.

⁴⁵² Frolov, G. (2013). *Цензура в советском кино: какие сцены вырезали и почему*. http://moysemya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3755:2013-10-31-20-03-36

Le public peu familier des langues étrangères avait tendance à se fier à la traduction sans remettre en question les compétences du sous-titreur. Le but a été de diffuser les trophées allemands en *voice-over* monolingue russe, mais en Estonie la majorité des trophées ont été sous-titrés, allemand ou non, par exemple les quatre films de Tarzan, *Le Comte de Monte Cristo* (Robert Vernay, Ferruccio Cerio, 1943), *Les Trois mousquetaires* (*The Three Musketeers*, Allan Dwan, 1939), *La Valse dans l'ombre* (*Waterloo Bridge*, Mervyn LeRoy, 1940) etc.

Pour les films trophées, il n'y avait qu'une façon de présenter des sous-titres estoniens : sur des diapositives projetées sur l'écran séparé avec l'alloscope (projetées directement sur la pellicule, elles devenaient illisibles). Techniquement et logistiquement ce processus était très encombrant. Imprimer des sous-titres sur la pellicule ne pouvait pas être fait sur les trophées déjà sous-titrées en allemand avec la superposition des sous-titres russes. Certes, il y avait les mêmes problèmes avec les sous-titres estonien qu'avec ceux en russe : la vitesse de lecture.

La majorité des trophées allemands ont été doublés en russe⁴⁵³. Étant donné qu'il y avait une pratique de doublage clairement présente en Allemagne depuis les années 1930, la question se pose : de quel type de traduction avaient les films trophées américains, anglais et français distribués en Allemagne. Sans doute y avait-il parmi les films trophées des doublages allemands de films américains, diffusées déjà dans la première République d'Estonie avec le doublage allemand. Dans ce cas, le film trophée américain pourrait en théorie être doublé de nouveau en russe, en tant que doublage de doublage.

Souvent, le texte projeté à l'image était délibérément déformé ou contredisait directement les sous-titres. En ce qui concerne les films américains, le fait que le texte à l'image contredise directement les sous-titres n'était pas important, car on comptait sur la méconnaissance générale de la langue anglaise par la population⁴⁵⁴.

On projetait des sous-titres estoniens sous l'écran principal au moyen de l'alloscope, ce qui a créé de problèmes visuels comme des défauts de contraste et dans certains cas a caché l'image.



Figure 8. *Tarzan à New York* (Richard Thorpe, 1942)⁴⁵⁵.

⁴⁵³ La communication personnelle avec Kristina Tanis le 5 août 2021.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Johnny Weissmuller comme Tarzan est paru dans quatre films, distribués aussi en Estonie dans les ciné-clubs et cinémas officiels avec les sous-titres russes accompagnés par les sous-titres estoniens en 1952, dans l'ordre chronologique de la distribution suivant : *Tarzan à New York* (*Tarzan's*

Pour le film sur Tarzan, on avait introduit les titres suivants : « Ce film raconte une histoire fictive sur les aventures extraordinaires de Tarzan (ce nom signifie « peau blanche »), qui a grandi parmi les singes de l’Afrique, loin des gens. Le père et la mère de Tarzan, ayant fait naufrage au large des côtes de l’Afrique, sont morts, en se dirigeant vers l’intérieur du continent. Ayant passé son enfance et sa jeunesse dans la forêt au milieu des singes, Tarzan gagne en force et en dextérité, ce qui lui permet de surmonter les dangers. Tarzan, un homme qui n’a pas été gâché par la civilisation bourgeoise, est opposé aux hommes d’affaires américains et anglais cruels et avides qui viennent en Afrique à la recherche du profit »⁴⁵⁶.

Tarzan est un cas représentatif en ce qui concerne la réorganisation des parties, parmi les quatre parties de la série, la première partie a été suivie de la troisième^{457, 458}. Ce film était très populaire et a beaucoup contribué à rapporter des recettes. Les aventures de *Tarzan* – le *tarsaniaana*, comme l’ont appelé les Estoniens – quatre films en huit parties, avec la participation de l’ancien champion olympique de natation Johnny Weissmuller a été très populaire en Estonie.

Pour toute une génération de jeunes soviétiques, Tarzan était un symbole provocateur d’individualisme et de liberté personnelle, d’évasion de la guerre⁴⁵⁹. Les trophées très populaires étaient les catalyseurs excellents dans la formation d’une nouvelle génération avec la nouvelle mentalité de la société post-stalinienne⁴⁶⁰. Cela est vrai aussi pour les cinéastes et personnalités estoniens qui se souviennent de vrais ou de faux films trophées comme d’une influence marquante, une expérience à ne pas manquer⁴⁶¹. Même avec la qualité de l’image déplorable, les trophées ont représenté un transfert culturel authentique, les chefs-d’œuvres occidentaux en version originale, un vrai phénomène dans les cinémas estoniens qui a marqué la fin de l’ère stalinienne extrêmement pesante dans une société dépourvue de toute sorte de contacts avec le monde extérieur.

New York Adventure, Richard Thorpe, 1942), *Tarzan, l’homme singe* (*Tarzan the Ape Man*, W. S. Van Dyke, 1932), *Tarzan s’évade* (*Tarzan escapes*, Richard Thorpe, John Farrow, George B. Seitz, William A. Wellman, 1936) et *Tarzan trouve un fils* (*Tarzan Finds a Son!*, Richard Thorpe, 1939). Pour les estoniens, Tarzan a été montré déjà aussi sous la première République.

⁴⁵⁶ Dmitriev, V. Y. (2002). Кремлевские пираты. *Коммерсантъ Власть*(40), 74. <https://www.kommersant.ru/doc/345789>

⁴⁵⁷ Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, p. 33.

⁴⁵⁸ Par exemple, le film trophée allemand de propagande du Troisième Reich *Ma vie pour l’Irlande* (*Mein Leben für Irland*, Max W. Kimmich, 1941) a été diffusé en URSS bien qu’il soit contraire aux principes idéologiques, parce que le film avait une orientation antibritannique. Il a été renommé et tronqué : la première partie était suivie de la troisième ce que « personne n’avait remarqué ». Dmitriev, V. Y. (2002). Кремлевские пираты. *Коммерсантъ Власть*(40), 74.

⁴⁵⁹ White H. F. (2015). Tarzan in the Soviet Union. British Lord, American Movie Idol and Soviet Counterculture Figure. *The Soviet and Post-Soviet Review*(42), 64–85, p. 64.

⁴⁶⁰ Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EuiROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press, p. 248–249

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 253.

2.2.2. Décontextualisation et la domestication des films trophées

Le ministère de la Cinématographie a ordonné en 1948 de faire pour chaque film « des coupes de remontage techniquement faciles à réaliser » et d'« apporter les corrections éditoriales nécessaires en fournissant à chaque film un texte d'introduction et des sous-titres soigneusement édités »⁴⁶². L'appropriation idéologique des trophées à l'aide du sous-titrage, du doublage et du remontage des films trophées marque l'origine des manipulations idéologiques dans la traduction audiovisuelle à venir. Selon Tanis, dès 1949 on note les avantages de doubler (*voice-over*) les trophées en russe, pour les rendre plus intelligibles, et parce qu'il est possible de faire d'amples ajustements dans les dialogues et le contenu des films. De plus, les films doublés en russe étaient mieux perçus par les spectateurs, et par conséquent, la fréquentation de ces films augmentait également⁴⁶³. Les répliques critiquables selon l'idéologie soviétique n'ont pas été traduites du tout⁴⁶⁴. Il y avait une tentation d'aplanir la dialectique existante dans la fiction, inhérente à une œuvre d'art, et de présenter les films trophées comme porteurs de certaines informations aux accents idéologiques de telle sorte que le spectateur le perçoive comme un document mettant en scène l'Occident, très souvent de manière incriminante. En d'autres termes, les autorités ont proposé de percevoir le cinéma étranger dans le contexte soviétique à travers diverses pratiques de censure, qu'il s'agisse de remontage, de doublage ou de sous-titrage à travers l'optique des idées réalistes socialistes sur l'art⁴⁶⁵. Le cinéaste estonien Enn Säde se rappelle :

Même en ce temps-là, il était habituel d'afficher un titre en langue russe avant le début du film pour indiquer que le film provenait des archives cinématographiques allemandes au titre des réparations de guerre⁴⁶⁶. C'étaient des contretypes de contretypes [copies de copies, T. P.], de très mauvaise qualité, sur lesquels des sous-titres allemands avaient déjà été imprimés. Les Russes les ont recouverts d'un bandeau noir et de sous-titres russes. À Pärnu il y avait un système très intéressant : le projectionniste affichait les sous-titres estoniens en dessous des sous-titres russes. Parfois, un tiers voire la moitié du cadre était parfaitement noir, puis une partie de la tête du voleur apparaissait en haut de l'image, ou les yeux de d'Artagnan qui clignotaient⁴⁶⁷.

Ce témoignage est intéressant parce qu'il décrit les conditions techniques assez clairement. Les sous-titres russes ont été collé sur les sous-titres allemands, ce qui résultait de la moitié du cadre noir. D'ailleurs, selon Henrik Gottlieb, ce genre de doubles sous-titres

⁴⁶² RGASPI F. 17, inv. 3, d. 1072, f. 31–32.

⁴⁶³ Selon la communication personnelle de Kristina Tanis, seuls les films trophées allemands ont été doublé en russe, comme *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941), *Rembrandt* (Hans Steinhoff 1942), *Das Herz der Königin* (Carl Froelich, 1940), *Nora* (Harald Braun, 1944), *Maria Ilona* (Géza von Bolváry, 1939, distribué aussi en Estonie en 1940 en version originale). Selon Sergej Kudrâvcev, les trophées n'ont pas été doublés, seulement sous-titrés. Aussi selon les spectateurs estoniens témoins, on se rappelle des doubles sous-titres des films en version originale. Cf. Tanis K. A. (2019). *Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецепция* [Thèse de doctorat, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»], p. 32–33.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶⁵ Tanis K. A. (2019). *Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецепция* [Thèse de doctorat, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»], p. 110

⁴⁶⁶ Sauf que ces films n'ont pas été saisis dans ce cadre.

⁴⁶⁷ Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, p 45.

et appelé « sous-titrage pivot »⁴⁶⁸. La langue cible étant l'estonien la langue pivot étant le russe, les erreurs dans les sous-titres pivot sont souvent répétées.

Maia Tourovskaia écrit que la sortie en masse de films trophées suivait une structure complexe⁴⁶⁹ :

- Mise en évidence de l'étrangeté des films.
- Anonymisation des films (absence de générique d'ouverture, changement ou suppression des noms des membres de l'équipe de production, modification du titre original du film).
- Doublages et sous-titres en russe comme outil pour domestiquer le film, sans oublier les *modifications* par le remontage.

La plupart des films trophées, sinon tous, ont été remontés. En règle générale, les titres avec le nom du studio de cinéma et le pays dans lequel le film avait été tourné étaient coupés, ainsi que la date de production, l'identité des créateurs et des acteurs. Ainsi, le spectateur savait seulement qu'il était en train de regarder un « film étranger ».

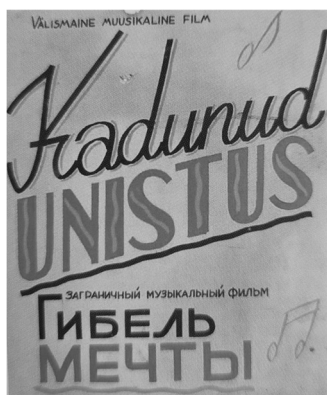


Figure 9. L'annonce estonienne laconique pour « le film étranger musical » – le trophée *Musique de rêve* (*Traummusik*, Geza von Bolvary, 1940, diffusé en 1949 sous le nom *Kadunud unistus*).

Selon Ürij Serper, lors de la diffusion de films produits aux États-Unis, en Angleterre et en France, la divulgation du nom d'origine du film et des noms des acteurs était strictement interdite, afin d'éviter des problèmes de droits d'auteur de leurs créateurs. On a fait que de très peu de la publicité sur les affiches. On ne comprenait qu'une fois au cinéma de quel genre de film il s'agissait. Après avoir quitté le cinéma, les spectateurs ne savaient pas qu'ils avaient vu un chef-d'œuvre occidental et quel était son nom original.

Les titres d'introduction originaux étaient souvent coupés et depuis 1950 toutes les séances étaient introduites par un titre supplémentaire avec une phrase mentionnant qu'il s'agissait d'un film trophée⁴⁷⁰. (« *Этот фильм взят в качестве трофея после*

⁴⁶⁸ La langue *pivot* est similaire à l'interlangue, mais elle est une langue réelle. Gottlieb, H. (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives – Studies in Translation Theory and Practice*(2), 1, 101–121, p. 118.

⁴⁶⁹ Turovskaia, M. (2015). *Зубы дракона: Мои 30-е года*. Corpus(339). Издательство AST. Version non paginée de Google Books.

⁴⁷⁰ Tanis K. A. (2019). *Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, реценция* [Thèse de doctorat, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»], p. 34.

разгрома советской армии немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году» ou bien «Сводный репертуар городских кинотеатров»). Il s'agissait d'une description idéologique d'ouverture qui a compensé l'information manquante sur la nature des trophées. La crainte était très forte que les spectateurs comprennent le film de manière incorrecte⁴⁷¹. Ces films occidentaux ne devaient pas donner l'impression de justifier le style de vie des pays capitalistes. Le titre suivant devrait donner aux spectateurs le code de l'interprétation du film, un avertissement qu'il fallait garder une attitude critique. Les films ont été transformés aux documents politiques⁴⁷².

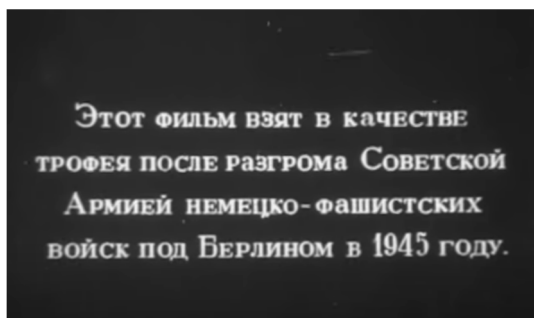


Figure 10. *Les Trois mousquetaires* (*The Three Musketeers*, Allan Dwan, 1939), le titre d'ouverture.

En réalité, les mots clés pour « le film étranger » sur l'affiche et le titre d'ouverture ont indiqués aux Estoniens la séance d'un bon film étranger qu'il fallait à voir à tout prix, en outre parce que l'on pourrait voir des originaux.

Avec les films trophées, on a pratiqué des mesures comme le tournage et l'insertion de d'images supplémentaires avec des textes d'annonces et des affiches, entre autres, et la suppression d'images d'origine ou de leurs parties. Par exemple, dans le film allemand la technique d'insertion a été utilisée dans le film allemand *Petite maman* (*Kleine Mutti*, Herman Kosterlitz, 1935)⁴⁷³ :

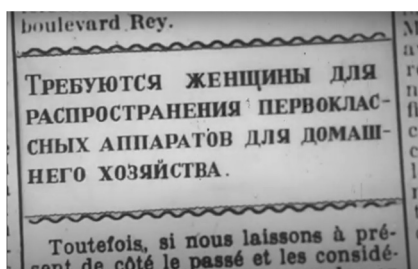


Figure 11. Insertion en russe sur l'annonce original en français dans le film *Kleine Mutti*⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Šilov, N. (2018). *Нелегальные фотооткрытки из фондов Музея-заповедника "Кижы" и советский кинопрокат в послевоенные годы (1945–1952 гг.)*. <https://kizhi.karelia.ru/library/nelegalnyie-fotootryitki/1868.html>, p. 40.

⁴⁷² Tanis K. A. (2019). *Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецепция* [Thèse de doctorat, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»], p. 32–33.

⁴⁷³ Šilov, N. (2018). *Нелегальные фотооткрытки из фондов Музея-заповедника "Кижы" и советский кинопрокат в послевоенные годы (1945–1952 гг.)*. <https://kizhi.karelia.ru/library/nelegalnyie-fotootryitki/1868.html>, p. 40.

⁴⁷⁴ Lien sur la version trophée https://www.youtube.com/watch?v=1Kbb_5SF5J4 24 :15.



Figure 12. Les insertions dans le film *Scandales Romains* (*Roman Scandals*, Frank Tuttle, 1933).

En ce qui concerne les sous-titres russes de ce film, on note que presque la moitié du texte n'est pas traduit et cela n'est pas le manque de temps de lecture – apparemment pas toutes les répliques n'ont pas été considérées assez importantes pour les traduire.

Petr Bagrov affirme que les trophées n'ont pas été très extrêmement censurés, en disant qu'après le remontage radical, mais techniquement et esthétiquement simple, le film est généralement resté intact⁴⁷⁵. Cependant, Kristina Tanis montre en plusieurs occasions qu'il s'agissait de la censure idéologique, elle épiluche par exemple la *voice-over* et le remontage du trophée allemand *Geheimnis Tibet* (Ernst Schäfer et H. A. Lettow, 1943). La version originale faisant trop de la propagande de l'idéologie du Troisième Reich, a été entièrement remontée avant d'être diffusée : deux textes différents de la *voice-over* et la nouvelle musique a été spécialement écrite. Tanis analyse aussi *L'Heure suprême* (*Seventh Heaven*, Henry King, 1937), la *voice-over* du *Gorki* (distribué dans les ciné-clubs et les cinémas). Bagrov et Tanis analysent aussi le remontage du film allemande *Die Letzte Runde* (Werner Klingler, 1940)⁴⁷⁶.

Les modifications minimales pour les « corrections éditoriales nécessaires » – « *необходимые редакционные исправления* »⁴⁷⁷, les traductions, le sous-titrage, l'impression de copies, etc. était très importante pour l'économie cinématographique de l'URSS, parce que ce processus rendait les films étrangers accessibles pour les spectateurs qui en leur tour ont contribué par payer le prix de ticket. Ces films ont sauvé l'industrie cinématographique à plusieurs niveaux : la vente des billets a rapporté des recettes considérables, et la composition et le remontage des films trophées a rempli une fonction pédagogique pour les cinéastes soviétiques, en offrant la possibilité de pratiquer du remontage aux jeunes réalisateurs soviétiques, analysée plu en détail dans le sous-chapitre suivant.

C'est là un très court résumé de la naissance de la pratique de la censure à travers le remontage et le doublage, que l'on peut rattacher à la thématique très large de l'histoire des films étrangers sur les écrans soviétiques depuis les années 1940 jusqu'au milieu des

⁴⁷⁵ Bagrov, P. (2014). *Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s*. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press. p. 252.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ Turovskaâ, M. (2015). *Зубы дракона: Мои 30-е года. Corpus(339)*. Издательство АСТ. <https://books.google.ec/books?id=cDIWCgAAQBAJ&pg=PP262&lpg=PP262&dq#v=onepage&q&f=false>, non paginé.

années 1950. Avec la fin des films trophées, la domestication extrême et la distorsion des originaux a cessé d'être une pratique courante⁴⁷⁸. Avec la mort de Staline la période des expérimentations du remontage est finie et le discours autoritaire a été redéfinie – l'idéologie du PC est devenu plus dynamique. Tous cela a amené une autre vision de la censure et adaptation des films étrangers à travers les techniques d'adaptation orientées plus sur changements sociaux.

2.2.3. Les manipulations du doublage

Il semble exister un accord sur le fait que la traduction audiovisuelle comprend *a priori* des manipulations linguistiques et visuelles, comme le constate les chercheurs dans plusieurs pays⁴⁷⁹. Bien sûr, selon Díaz-Cintas, il faut considérer les asymétries linguistiques entre différentes langues, c'est-à-dire la structure et la longueur de phrases différentes. Par exemple, les phrases en français sont presque toujours plus courtes que leur traduction en russe. En gros plan, quand l'articulation des lèvres était clairement visible, conserver la synchronisation labiale des dialogues était normalement obligatoire, mais l'écart entre les répliques et l'articulation était cognitivement presque imperceptible. Conserver la synchronisation labiale des dialogues n'était pas requis avec la traduction hors écran. Il était permis de supprimer de courts fragments du film et des scènes individuelles contenant des répliques d'une ou deux phrases tout en conservant la synchronisation des autres parties des dialogues.

Pour cette raison, le doublage russe pratiquait généralement *a priori* de nombreuses micro- et mini-coupures pour synchroniser le son au mouvement des lèvres⁴⁸⁰. Outre la synchronisation des voix et des consonnes, il fallait également synchroniser la longueur des phrases, si le locuteur était très proche de la caméra. Plus tard, le processus de synchronisation a été considérablement facilité par certains modes de prise de vue spécifiques comme la voix hors-champs qui ne montrait pas le visage de l'acteur, mais la réaction de son auditeur. Mais compte tenu des coupes visuelles, ce qui était le défi primordial du doublage était la compensation de la trame narrative selon le critère de la cohérence et la logique de la trame narrative. Également les manipulations de la censure des énoncés considérées idéologiquement ou moralement dans le domaine du discours non-autorisée. Le doublage russe était en effet un art méticuleux. Parmi les stratégies classiques de la traduction audiovisuelle (Tableau 4), et l'adaptation pour la bonne synchronisation labiale, faciale et isochronique en faisant les petites coupes nécessaires, on peut noter les deux dominantes du doublage soviétique suivantes :

- Compensation par le doublage de la trame narrative en ce qui concerne la cohérence, en effaçant des références linguistiques aux événements dans les coupes visuelles déjà faites.
- Manipulation idéologique, surtout par le moyen de la décontextualisation, des énoncés et rendre les dialogues conformes au contexte socio-culturelle en URSS.

⁴⁷⁸ Kovalov, O., & Kudrâvcev, S. (2002). Практика цензуры зарубежных фильмов подвергается резкой критике на секретариате СК СССР. In A. Golutva & L. Arkus (dirs.) *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000*. Кино и контекст.

⁴⁷⁹ Díaz-Cintas, J. (2012). Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. *Meta*, 57(2), 279–293. <https://doi.org/10.7202/1013945ar>

⁴⁸⁰ *Op. cit.*

- Commentaires discursifs intégrés dans les films : commentaires du narrateur en *voice-over*.

Il faut noter une tendance générale : le doublage russe a souvent extrapolé des énoncées, en les rendant plus exactes (voir l'analyse du film *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut, III, 6.7). Si la décontextualisation sémantique se produisait, la raison était le conflit idéologique.

Dans le film *Un Homme et une femme* (1966) de Claude Lelouch, dans les plans n^{os} 119–211 du doublage russe, on apprend que la femme habite rue Lamarck à Montmartre. Anouk Aimée raconte une anecdote à ce propos à Jean-Louis Trintignant, qui ne connaissait pas cette rue ⁴⁸¹:

<i>Version originale</i>	<i>Version soviétique</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
- Ah bon ? Il y avait ce truc, Jean Gabriel Domergue, un peintre. Un peu avant 1917 il engageait un domestique russe qui s'appelait Vladimir Ulyanov. - Ah. Et un an après, c'était Lénine. Je vous remercie beaucoup de m'avoir accompagné. No-no.	- А впрочем я тоже не знала ее до замужества. Но мне кажется сейчас, что я жила здесь всегда, всю жизнь... Так привыкла и люблю ее. - За что? - Разве обязательно за что-то?... Ох! Вот уж разболталась. Большое спасибо, что проводили, дорого была очень приятной.	- Et pourtant, moi non plus je ne la connaissais pas avant mon mariage. Mais il me semble maintenant que j'ai toujours vécu ici, toute ma vie... j'y suis tellement habituée et j'adore ça. - Pourquoi ? - Est-ce vraiment nécessaire avoir une raison ?... Oh ! Je suis arrivée. Merci beaucoup de m'avoir accompagnée, c'était très agréable.

En comparant les deux versions françaises, on voit que cette anecdote, bien qu'elle soit vraie, a été remplacée dans la version soviétique avec une réplique vidée de sens. En 1960, le peintre Jean-Gabriel Domergue a raconté que lorsqu'il logeait rue Lamarck, il avait engagé comme domestique un certain Vladimir Oulianov⁴⁸². Il n'a appris que plus tard qu'il s'agissait de Lénine. Cela était en conflit avec le canon biographique de Vladimir Ilitch Lénine en URSS. Il fallait conserver les faits sur sa vie tels quels.

Cette virtuosité du doublage russe recréait des situations où, sans changer une seule image, uniquement à l'aide de petites coupes et modifications linguistiques, les censeurs modifiaient le sens des dialogues à l'opposé, jusqu'à changer le récit du film. Dans le film tchécoslovaque *Vitr v kapse* (1982) de Jaroslav Soukup, un jeune héros, au lieu de s'exclamer joyeusement « Ma tante m'invite à Paris ! » déclare tout aussi joyeusement : « J'ai reçu ma convocation pour l'armée ! » – assis sur la moto, il démarre et s'écrase⁴⁸³. Dans le final de *Cadavres exquis* (Francesco Rosi, 1976), le doublage russe a coupé la phrase du héros communiste : « La vérité n'est pas toujours révolutionnaire » (paraphrase du célèbre titre d'une revue « La vérité est toujours révolutionnaire »). Dans la version soviétique de *Sacco et Vanzetti* (1971) de Giuliano Montaldo, le héros déclare avant son exécution : « Vive la vie ! » au lieu de « Vive l'anarchie ! » comme dans le

⁴⁸¹ Alekseev, E. (Réalisateur du doublage) (1967 [1966]). *Мужчина и женщина / Un Homme et une femme* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. Studio Mosfil'm.

⁴⁸² L'émission *En direct de Cannes*, diffusée à la télévision française le 27 juillet 1960.

⁴⁸³ Frolov, G. (2013). *Цензура в советском кино: какие сцены вырезали и почему*. http://moysemya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3755:2013-10-31-20-03-36.

film original. Dans *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970) d'Elio Petri, on a éliminé le mot « enquête » dans le titre, supprimé la citation de Franz Kafka⁴⁸⁴ *Le Procès* (1925) dans les titres génériques finaux sur le personnage principal (*Quoi qu'il nous paraisse, il est le sujet de la loi, donc appartenant à la loi, donc hors du jugement humain*)⁴⁸⁵ et dans la scène où les manifestants arrêtés crient aux gardiens de prison « Sta-li-nis-tes ! », les spectateurs soviétiques ont entendu « Dé-mo-cra-tie ! »⁴⁸⁶.

On peut également noter des cas de la décontextualisation. Dans le film *Le Magnifique* de Philippe de Broca, en outre de coupes visuelles importantes, certains noms ont été changés : l'Albanie s'est transformée en un certain endroit appelé *Alvasia*, le colonel Karpov est devenu Karpstoff et le personnage principal Tatyana est devenu Diana. Dans la première partie du téléfilm soviétique *Sherlock Holmes et le docteur Watson* (1979, en russe : *Шерлок Холмс и доктор Ватсон*) réalisé par Igor Maslennikov, adapté de deux aventures du détective Sherlock Holmes écrites par Arthur Conan Doyle (*Une étude en rouge* et *Le Ruban moucheté*), Holmes suppose que Watson vient de l'Est. Cependant, en voix originale, la phrase de Holmes était : « Depuis combien de temps êtes-vous revenu d'Afghanistan ? » Avant la sortie du film, le conseil artistique du *Gosfilm* a demandé que toutes les références à l'Afghanistan soient supprimées, car les troupes soviétiques y étaient entrées peu de temps auparavant. Le monteur du film s'en souvient : « J'ai dû retravailler quelques fragments, en insérant « l'Est » et « l'Est des colonies »⁴⁸⁷. Cet exemple ne concerne pas de doublage, mais montre que la décontextualisation des dialogues a été une pratique courante.

Le film *Un Homme et une femme* (1966) de Claude Lelouch comptait beaucoup de chansons culte qui sont restées dans la culture populaire soviétique. Dans les plans n^{os} 111 et 112 du remontage soviétique, on voit ce genre de libre commentaire :

Chanson originale	Moi je l'aime et j'ai parcouru le monde En <i>cherchant ses racines vagabondes</i> Aujourd'hui pour trouver les plus profondes C'est la samba chanson qu'il faut C'est la samba-chanson qu'il faut chanter Juan Gilberto, Carlos Lyra, Dorival Caymmi, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Baden Powell Qui a fait de la musique de cette chanson et de tant d'autres Vous avez mon salut Ce soir je voudrais boire jusqu'à ivresse Pour mieux dériver de ceux que j'ai grâce à vous découverts et qui ont fait de la samba ce qu'elle est. Sarah Feigin, Noel Rosa, Dolores Duran, Gyro Monteiro et tous ceux qui viennent : Edu Lobo Et mes amis qui sont là avec moi ce soir
Version russe en voice-over	Мне сказали, что родина самбы Байха. Свободны ее ритмы. Свободен стих этой песни – белый стих черного народа. По самой своей сути самба негритянская песня, в ней звучат вековые страдания и надежды. Так можно ли петь самбу весь грусти?!

⁴⁸⁴ Les traductions de Franz Kafka ont été souvent censurées.

⁴⁸⁵ Ma traduction de la citation originale : *Wie er uns auch erscheinen mag, ist er doch ein Diener des Gesetzes, also zum Gesetz gehörig, also dem menschlichen Urteil entrückt.*

⁴⁸⁶ Kudrâvcev, S. (2018). *Глубокий вырез: Какие сцены убрали в СССР из зарубежных фильмов.* <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/>

⁴⁸⁷ Frolov, G. (2013). *Цензура в советском кино: какие сцены вырезали и почему.* http://moysemya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3755:2013-10-31-20-03-36

Traduction russe-estonien	Mulle öeldi, et samba sünnikoht on Bahia. Tema rütmid on vabad. Selle laulu salmid on vabad – mustanahaliste valged salmid. Oma olemuselt on samba neegerlaul, see sisaldab sajandeid kannatusi ja lootust. Nii et kas on võimalik sambat ilma kurbuseta laulda ?!
Retraduction vers français	On m'a dit que la samba est née à Bahia. Ses rythmes sont libres. Le couplet de cette chanson est libre – ce sont les vers libres du peuple noir. De par sa nature, la samba est une chanson nègre qui contient des siècles de souffrance et d'espoir. Alors, est-il possible de chanter de la samba sans tristesse ?!

Quand on compare l'original de la chanson, aussi longue dans le film original, avec la retraduction vers le français, on peut remarquer que le libre commentaire a fonctionné comme un résumé de la longue et ennuyeuse partie que l'on ne pouvait (voulait) pas couper. On n'a pas laissé jouer la chanson, seulement la voix hors-champs.

Il existe un autre exemple de voix de narrateur insérée directement dans la bande son du film. Dans le dernier film *Le Salaire de la peur* (1953) de Henri-Georges Clouzot, on a inséré un monologue hors écran⁴⁸⁸ dans lequel le narrateur s'adresse au personnage principal du film Mario (Yves Montand) qui est en train de conduire joyeusement en camion juste avant de causer un accident mortel : « Maintenant, nous ne nous soucions plus de tout, Mario ! Le terrible chemin est derrière, vous l'avez dépassé – et vous avez survécu ! Tu as survécu. Mais à quel prix ? Au prix de la peur, de l'horreur, de la perte de tes amis... Tu t'es perdu toi-même, Mario, dans ce terrible monde de dollars et d'espoirs illusoire ! Tu ne t'appartiens plus ! » Naturellement, il n'y avait pas de moralisation destinée au public dans la version originale.

Il s'agit de la pratique d'insertion du « mot étranger » dans le texte original, dans le discours de quelqu'un d'autre qui nécessiterait une transmission précise, devenant de fait un obstacle – un bâillon à la liberté d'expression. C'est prendre la fonction d'un souffleur – personne chargée de prévenir les défaillances de mémoire des acteurs en leur soufflant le texte de leur rôle⁴⁸⁹. C'est une sorte de sournoiserie, une fausse citation. Cette pratique qui mérite une condamnation sévère a eu cours partout en Union soviétique dans le domaine littéraire. Bien entendu, même à l'époque antérieure à l'Union soviétique, il était souvent impossible de faire la distinction entre le patrimoine original et sa traduction. Il ne s'agissait pas d'une activité idéologique, mais d'amateurisme et/ou d'un effacement délibéré des frontières entre l'original et la traduction – certains traducteurs publiaient des traductions comme leurs propres créations. C'était aussi, à l'inverse, un moyen pour certains auteurs interdits de contourner la censure soviétique et de publier leurs propres œuvres.

En ce qui concerne des adaptations des dialogues aux normes socio-culturelles, on peut noter des cas suivants. Par exemple, les références à l'homosexualité ont été censurées, ce « vice » étant aussi un délit selon la législation soviétique. Dans le film britannique *Le Lion en hiver* (*The Lion in Winter*, Anthony Harvey, 1968), la scène où Philip raconte à Henry le secret de Richard a été modifiée. Dans la version originale, Richard, s'approche sexuellement de Philip tandis que la version soviétique suggère que Philip a tué son père. Au lieu d'être homosexuel, Philip est accusé de parricide. Dans la série télévisée tchécoslovaque pour enfants *Spadla z oblakov* (Radim Cvrček, 1978), le garçon

⁴⁸⁸ Vojteckij, V. (Réalisateur du doublage). (1955 [1953]). *Плата за страх / Le Salaire de la peur* [Feuilles de montage, Gosfilmofond]. Studio Gorki

⁴⁸⁹ Définition du mot *souffleur* dans le *Trésor de la langue française* : <https://www.cnrtl.fr/definition/souffleur>

dit à une fille « je t'aime ». Dans la même série diffusée à la télévision soviétique, il lui demande « tu pleures ? ». Peut-être les personnages ont été considérés trop jeunes pour les manifestations d'amour. Souvent, les descriptions physiques de femmes étaient modifiées dans les dialogues. La traduction russe les rendait plus neutres, douces et « politiquement correctes ». Le traducteur Uno Liivaku se rappelle sa traduction du passage dans le roman d'Erich Maria Remarque sur le soutien-gorge, dont la traduction devait être modifiée pour qu'elle dégoûte le lecteur estonien. Le drame *Le Miroir à deux faces* (André Cayatte, 1958), sévèrement censuré pour sa représentation du corps nu féminin, et doublé par Eduard Volk au studio *Gorki*, condamnait la chirurgie esthétique. En ce qui concerne des manipulations idéologiques et politiques des dialogues, *Le Conformiste* de Bernardo Bertolucci offre une plénitude des exemples.

Le processus de doublage avait lieu au même moment que le remontage, il est en pratique inutile de séparer ces deux étapes. Le syncrétisme et synergie du son et de l'image constitue l'intégralité de l'œuvre cinématographique. Les lacunes créées dans le récit par la modification de l'ordre, du rythme et de la durée des scènes étaient comblées par un doublage plus attentif aux nuances et *vice-versa*. Il fallait remonter les scènes là où le doublage ne suffisait pas à rendre le récit « acceptable ». Les deux procédés, remontage et doublage, étaient inséparables.

Comme le processus du remontage était opaque, il existait peu de documents écrits qui pouvaient servir de référence à l'équipe de doublage, les instructions du *Gosfilm* étant passées par les coups de téléphoné ou bien personnellement, et les fonctionnaires du *Gosfilm* pourraient avoir des instructions du PCUS. Après des instructions « d'en haut », le résultat dépendait du travail collectif entre le réalisateur de doublage, le traducteur et l'adaptateur, aussi le technicien de son. Tout dépendait de leur agence syncrétique et de leur vision du produit final.

2.2.4. Postulats de PCUS envers les films étrangers

Joseph Staline regardait la majorité des films destinés à être projetés au cinéma, et il a parfois même révisé des scénarios de films soviétiques. Le répertoire des films projetés dans les cinémas de l'URSS était plus ou moins conforme à son goût personnel. Après la mort de Staline, le choix des films fut décidé au sein du Comité central du PCUS dans les conseils spéciaux cinématographiques. Les premières régulations importantes du répertoire datent de 1969⁴⁹⁰. Ces régulations du répertoire faisaient partie de la politique étrangère de la guerre froide. En 1983, le collègue du *Goskino* a adopté des mesures pratiques pour améliorer la sélection de la production cinématographique étrangère et pour développer l'organisation de la distribution⁴⁹¹. Dans ce processus les considérations suivantes ont été prises en compte⁴⁹² :

⁴⁹⁰ Résolution du Comité central du Parti communiste soviétique « Sur l'augmentation de la responsabilité des responsables des institutions de presse, de radio et de télévision, de cinéma, de culture et d'art pour le niveau idéologique et politique du matériel et du répertoire publiés ». Moscou, 1969.

⁴⁹¹ Matériaux du plénum du Comité central du PCUS, 14–15 juin 1983, p. 48.

⁴⁹² Razlogov, K. E. (1984). *Кинопроцесс в современном буржуазном обществе. (Критический анализ взаимодействия киноискусства и политического и религиозного сознания)* [Thèse de doctorat, Всероссийская академия внешней торговли].

[https://www.dissercat.com/content/kinoprotsess-v-sovremennom-burzhuznom-obshchestve-kriticheskii-analiz-vzaimodeistviya-kinoini](https://www.dissercat.com/content/kinoprotsess-v-sovremennom-burzhuznom-obshchestve-kriticheskii-analiz-vzaimodeistviya-kinoinstutsstva-i-politicheskogo-i-religioznogo-soznaniya), p. 351.

- L'orientation commerciale de toute la production cinématographique occidentale, qui est destinée à être projetée dans les salles de cinéma et, par conséquent, à être exportée, conformément à la loi économique fondamentale du mode de production capitaliste.
- L'absence de production cinématographique pleinement conforme aux principes esthétiques marxistes-léninistes, aux normes morales de l'écran soviétique et qui serait absolument acceptable pour le public de masse. D'où le principe de l'inclusion obligatoire dans les contrats d'achat de films d'une clause garantissant le droit de la partie soviétique de monter un film conformément aux exigences de l'écran soviétique.
- Incohérence de la structure idéologique et artistique interne de la majorité des œuvres acquises, nécessitant une attitude consciemment critique du spectateur. La formation d'une telle attitude n'est possible qu'avec la participation active de la critique de cinéma, une organisation adéquate de la propagande informationnelle, qui devrait révéler les faiblesses et les lacunes des œuvres présentées, et leur valeur objective pour exposer la société bourgeoise et ses vices.
- Le fait que la perception de l'œuvre dépend du contexte socioculturel et, par conséquent, il y a la possibilité d'interprétations déformées du contenu, du sens et de l'orientation idéologique des films créés dans le cadre d'autres systèmes historiques, culturels et sociaux, notamment sous le capitalisme. L'importance à cet égard de l'amélioration de la culture politique et esthétique non seulement du public, mais aussi de la critique professionnelle, principalement dans la presse non spécialisée.
- La nécessité de prendre en compte l'ensemble des facteurs qui déterminent le cours, la nature et la structure des relations internationales dans le domaine du cinéma, en particulier la situation sur le marché mondial du film, l'importance de soutenir également les artistes progressistes des pays capitalistes. Établir la réciprocité avec les partenaires, contribuer à la promotion des films soviétiques sur un écran étranger.

Pour résumer, les principes cinématographiques adoptés présumaient que chaque film étranger est *a priori* commercial et idéologiquement non-conforme, d'où la nécessité de la censure des films étrangers. Les deux derniers points 4 et 5 mentionnent l'obligation d'exercer un contrôle idéologique sur la réception des films.

Il est très important de noter que, selon le deuxième point susmentionné, il n'existait *a priori* aucune production cinématographique pleinement conforme à l'idéologie soviétique et déjà au moment de l'achat, les organes soviétiques incluaient dans les contrats une clause précisant que les films pouvaient être manipulés « conformément aux exigences de l'écran soviétique ». Les exigences de l'écran soviétique n'ont jamais été définies, donc cette clause donnait un pouvoir discrétionnaire aux studios de doublages pour décider quelles parties du film étaient conformes. Cette clause déchargeait l'URSS de sa responsabilité juridique et légalisait les manipulations visuelles et linguistiques après l'achat du film.

Pour la même raison, les pratiques de la censure soviétique ne pouvaient pas être contestées par les compagnies de production, même s'il s'agissait en principe d'une violation des droits de propriété intellectuelle – la notion de propriété intellectuelle

n'était pas familière ni dans la RSS d'Estonie, ni en droit soviétique en général⁴⁹³. Ainsi les droits moraux, qui incluent également le droit à l'intégrité de l'œuvre d'art et ne se limitent pas à la protection de l'honneur et de la réputation de l'auteur, n'étaient pas respectés. Les droits moraux, reconnus par exemple en Estonie seulement en 1992⁴⁹⁴ après la dissolution de l'URSS, interdisent d'effectuer le moindre changement. L'intention de l'auteur est purement philosophique et phénoménologique et le remontage soviétique justifiait tout type de manipulation avec l'intention de l'auteur comme une sorte de transcréation idéologique et collective, ce qui était impossible d'être attribuée à une personne ou institutions concrète.

Logiquement, la liste des films interdits était plus longue que la liste des films autorisés. Dans les films était interdite toute sorte de critique envers la vie et le système politique en URSS, toute mention par exemple des victimes du système soviétique ou de l'occupation soviétique (par exemple dans les pays baltes ou en Afghanistan), des camps de prisonniers, de la corruption des juges, des emprisonnements et des déportations, de la peur de l'arrestation et de la lutte pour le logement⁴⁹⁵. En 1968, le Printemps de Prague a entraîné l'intervention des forces du Pacte de Varsovie en Tchécoslovaquie, réduisant à néant ce qu'Alexander Dubček⁴⁹⁶ a appelé la « dernière chance de sauver le socialisme réel » et refermant le pays pour vingt ans. Après les événements en Tchécoslovaquie, seul État du bloc de l'Est où la censure avait été abolie en juin 1968, les jeunes désobéissants, la musique rock, le mouvement hippie et punk et les rassemblements de jeunes sont devenus dangereux pour la société⁴⁹⁷. Les principaux thèmes liés aux événements de mai 1968, souvent présents dans les films produits en France, ont fait l'objet d'une censure sévère par les organes chargés de la distribution.

Les sujets tabous couvraient une myriade de sous-thèmes qui pouvaient tous être censurés selon la dominante principale commerciale. Dans le texte qui suit, j'essaie de définir quelques différentes dominantes en m'appuyant sur des cas concrets de films censurés. Le but des sous-chapitres suivants est de montrer le dynamisme des différents discours qui ont changé leur statut et fonction dans la censure visuelle des films français.

2.3. Dominantes dans l'adaptation des films étrangers

Cette partie analyse les *dominantes* jakobsoniennes du remontage soviétique post-stalinien. La dominante est le focus qui dirige le processus de la traduction et il peut être

⁴⁹³ Birštonas, R., Hoffmann, T., Kelli, A., & Mantrov, V. (2014). Soviet Period Films. *Today's Copy-right Law: German and Baltic Experience*. *Trames : Journal of the Humanities and Social Sciences*, 18(3), 199–220. DOI 10.3176/tr.2014.3.01.

⁴⁹⁴ L'article 12, alinéa 1, point 3 de la loi sur les droits de la propriété intellectuelle de l'Estonie, adoptée en 1992, se lit comme suit : « L'auteur d'une œuvre a le droit d'apporter ou de permettre à d'autres personnes d'apporter des modifications à l'œuvre, son titre (nom) ou la désignation du nom de l'auteur et le droit de contester toute modification réalisée sans le consentement de l'auteur (droit à l'intégrité de l'œuvre) ».

⁴⁹⁵ Saro, A. (2019). Nõukogude tsensuuri mehhanismid, strateegiad ja tabuteemad Eesti teatris. *Ajalooline Ajakiri* (4), 283–304. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.4.02>, p. 298–299.

⁴⁹⁶ Alexander Dubček (1921–1992) est un homme politique tchécoslovaque d'origine slovaque.

⁴⁹⁷ Kreegipuu, T. (2011). Parteilised tsensuurist Nõukogude Eestis. *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 5(7), pp. 26–40. <https://doi.org/10.7592/methis.v5i7.534>

Vär, E. (2006). Noored 1950.–1960. aastate Eesti NSV-s. *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat*, 49, 11–48.

multiple. Le concept de dominante a été déjà introduit par Roman Jakobson⁴⁹⁸ et un cadre général pour les stratégies de traduction⁴⁹⁹. Jakobson définit la dominante comme un élément central d'une œuvre d'art qui remplace, définit et transforme les autres composantes de l'œuvre et garantit la cohérence structurelle⁵⁰⁰. La dominante est un groupe d'éléments qui déterminent le système de traduction selon les termes de Jakobson.

Certains principes post-staliniens dataient de la pratique du remontage des films trophées, comme par exemple la décontextualisation, mais au cours des années, ils sont se transformés selon le développement de la société et des relations politiques internationales. Il y avait une relation dynamique entre les dominantes locales selon la spécificité du film adapté, comme le genre, le public, le succès prospectif dans les cinémas etc. Les dominantes locales ont été soumises à des dominantes plus importantes hiérarchiquement, comme l'idéologie marxiste-léniniste et les règles de la distribution en général.

Dans le processus du remontage soviétique il y avait les dominantes suivantes :

- **Décontextualisation** : anonymisation des noms des réalisateurs, acteurs, personnages et pays ; modification du titre et du genre (par exemple les films trophées diffusés entre 1947 et 1956).
- **Recontextualisation** : des nouvelles significations ont été créées (le célèbre effet Koulechov) par les coupes ou par la restructuration à travers l'assemblage, parfois par l'insertion des textes (titres, images avec les textes) et de voix hors-champs. Cette recontextualisation a donné suite à une nouvelle juxtaposition des cadres ou à un changement de l'ordre des plans qui était censé produire :
 - Un changement du focus de la trame narrative par exemple par le remontage de la partie finale du film en vue de transformer la fin heureuse en fin malheureuse ou bien en coupant une partie essentielle du récit du film.
 - Une reconstruction du récit pouvant aller jusqu'à la déformation du genre du film.
- **Compréhension du discours** : les spectateurs soviétiques doivent pouvoir comprendre et « lire » des films. Les films doivent correspondre aux attentes des spectateurs et « rester circonscrits dans la séquence soviétique »⁵⁰¹. Les films doivent être cohérents et logiques en accord avec la réalité et les représentations socio-culturelles intérieures et extérieures de l'URSS.
- **Socio-pédagogique** : coupes didactiques et prophylactiques des plans contenant des thèmes tabous dans la société comme la consommation d'alcool ou de drogues, les situations dangereuses etc. Ce genre de micro-coupes n'a pas généralement nui à la trame narrative du film.
- **Révolutionnaire et idéologique** : les thèmes de la révolution et de la guerre ainsi que les sujets liés au nationalisme ont été souvent adaptées d'une manière rigide et dogmatique.
- **Cohérence de la trame narrative** : il s'agit surtout de compenser les coupes visuelles ou le manque d'information narrative par l'ajout de dialogues lors du

⁴⁹⁸ Jakobson, R. (2015). *Language in literature*. The Belknap Press of Harvard University Press, p. 41.

⁴⁹⁹ Torop, P. (2002). Translation as Translating as Culture. *Sign System Studies*, 30(2), 593–605, p. 595.

⁵⁰⁰ Jakobson, R. (2015). *Language in literature*. The Belknap Press of Harvard University Press, p. 41.

⁵⁰¹ Damien, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations* [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, p. 644.

doublage. Lorsque certaines parties du récit du film original étaient considérées comme illogiques, déroutantes ou ennuyeuses, elles étaient coupées, ceci pour gagner en cohérence et améliorer le rythme du film.

Chaque période politique avait différentes dominantes dans la traduction cinématographique. Par exemple pendant les années 1920 et l'époque des trophées, les dominantes étaient l'expérimentation et l'éducation des réalisateurs soviétiques par l'étude de l'assemblage, ainsi que le divertissement du peuple après la guerre et aussi la collecte des finances pour parvenir à la cinéfication de l'Union. L'ère de la déstalinisation, le dégel et la stagnation ont tous eu de combinaisons différentes des dominantes.

2.3.1. Dominante commerciale – adaptations des séries

En Occident il n'y avait pas de normes sur la durée des films, mais un film soviétique devait durer environ 80–100 minutes, seuls les films projetés en deux parties pouvaient être plus longs et les billets coutaient deux fois plus chers. Le ticket de cinéma coûtait tout de même 45 kopecks, ce qui était le prix d'une bouteille vide consignée. Le manque de la pellicule en couleur était une autre raison pour raccourcir : pour la distribution pansoviétique, on faisait d'un film environ entre 600 et 1400 copies (*Zorro* de Duccio Tessari avait 1451 copies) et une coupe au totale de 10 minutes pourrait économiser des milliers de mètres de la pellicule. Pour la même raison les copies en noir et blanc ont été utilisées pour la distribution dans les républiques⁵⁰². Selon Denis Gorelov, on coupait surtout pour des raisons commerciales⁵⁰³. De plus, grâce au temps gagné par les coupes, on pouvait organiser une session supplémentaire des actualités politiques obligatoires⁵⁰⁴.

Les films français et les coproductions françaises étaient souvent projetés en deux parties, avec une durée fixée à environ 2 h 20 min, soit 140 minutes. Cependant il n'y avait pas de règles de durée très exactes, aussi la situation en l'inverse pourrait se produire avec un film trop long, par exemple *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967) a été réduit une vingtaine de minutes seulement pour s'adapter dans le lit de Procuste. *Rocco et ses frères* (Luchino Visconti, 1960, 177 minutes au total) a été montré par exemple en deux parties, raccourci de 45 minutes⁵⁰⁵. *Cléopâtre* (Joseph L. Mankiewicz, 1963, 243 minutes) avec Elizabeth Taylor a été raccourci environ une heure 19 minutes. Dans le doublage russe des films franco-allemands *C'est pas toujours du caviar* (*Es muß nicht immer Kaviar sein* en allemand, 1961) et la suite *Top secret – C'est pas toujours du caviar ou Caviar sur canapé* (*Diesmal muß es Kaviar sein*), réalisés par Géza von Radványi, on a combiné les deux films ensemble, en coupant une demi-heure pour remonter un film en deux séries de presque trois heures.

Quand il fallait justifier le remontage des films en deux parties, on a inventé des méthodes plutôt amusantes. Les réalisateurs de doublage essayaient de remonter les versions originales de films étrangers d'une durée d'environ deux heures en deux parties.

⁵⁰² Communication personnelle de Kirill Razlogov, août 2021.

⁵⁰³ Gorelov, D. (2019). *Игра в пустяки, или “Золото Маккены” и еще 97 иностранных фильмов советского проката. Книжная полка Вадима Левенталия*. Издательский дом : Fluid FreeFly.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Des scènes érotiques et sexuelles ont été coupées dans deux films de Luchino Visconti (Rocco et ses frères avait déjà été visé par la censure italienne, qui avait réduit la durée initiale du film de quatre heures à 176 minutes (il existait aussi des versions de 95 minutes).*

C'étaient aussi les instructions données par le *Goskino* aux studios de doublage, le *Goskino* recevant lui-même ses ordres d'organes politiques plus élevés de PCUS. Les réalisateurs de doublages utilisaient des techniques de remontage différentes : par exemple, ils rallongeaient la durée des titres au début du film, les montraient trois fois durant les deux parties de film... Quand ces 5–7 minutes supplémentaires ne suffisaient pas à rallonger le film, ils remontaient de courts résumés spéciaux⁵⁰⁶ qui racontaient ce qui s'était passé avant, dans la première partie. Il n'y avait pas de vraie pause entre les deux parties, seulement un ajout au film indiquant que la deuxième partie allait commencer. En général, cette méthode consistant à diviser les films en deux parties était surtout utilisée pour les films qui pourraient rapporter des revenus considérables par la vente des billets (par exemple le film de très grand succès *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury, 1966, diffusé en URSS plusieurs fois entre 1971 et 1989).

Souvent, les films étrangers sans grand succès commercial en URSS étaient coupés et adaptés aux standards de durée du *prokat* de 80–100 minutes. Un cas intéressant combinant différentes techniques du remontage par coupes et ajouts dans la série *Angélique* par Bernard Borderie. La grande égérie de cette période, Michèle Mercier, devenue célèbre en URSS avec la saga *Angélique*, en dépit du léger érotisme que le réalisateur de la série s'est employé à utiliser, ainsi que l'image provocante d'une femme courageuse à la recherche de son destin⁵⁰⁷.

La série de romans sur la belle aventurière Angélique a été écrite par Anne et Serge Golon. Ce dernier s'appelait en fait Vsevolod Golubinov et était un émigré russe. En 1920, cet homme qui n'acceptait pas le pouvoir des bolcheviks s'est enfui de Sébastopol, s'installant d'abord à Constantinople, puis à Marseille. En URSS, le premier livre d'Angélique a été traduit en 1965 et à cette occasion le couple Golon s'est rendu à Moscou. En fait, il est assez surprenant qu'en Union soviétique à ce moment-là, on ait décidé de publier un tel livre. Les lecteurs de l'URSS n'ont même pas compris que la première parution en langue russe avait été « réduite » d'une fois et demie, toute allusion obscène et frivole ayant été soigneusement supprimée. La version complète des romans n'a été rendue disponible qu'après la disparition de l'URSS.

À la fin des années 1960, la série de films *Angélique* tournée par le réalisateur Bernard Borderie, une série mélodramatique-historique en cinq parties avec Michèle Mercier et Geoffrey de Peyrac⁵⁰⁸ en vedette, a été projetée dans les cinémas de l'Union soviétique. En Estonie, la série a été diffusée en 1968–1969 puis rediffusée en 1985–1987 avec la traduction d'Uno Liivaku.

Évidemment, les censeurs ont activement retravaillé les films d'Angélique : pas de scènes de lit ! Parfois ces scènes duraient 30 minutes à l'écran, et il fallait quand même montrer quelques baisers innocents et le dos nu de Michèle Mercier au lit. Certains spectateurs, choqués et indignés, ont écrit à la presse pour demander qu'on « arrête la débauche »⁵⁰⁹. Et les critiques ont simplement étouffé de colère : le film était accusé de manquer de spiritualité, de se livrer à des intérêts philistins, d'être au faible niveau

⁵⁰⁶ Frolov, G. (2013). *Цензура в советском кино: какие сцены вырезали и почему*. http://moya-semya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3755:2013-10-31-20-03-36

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ D'ailleurs, le vrai nom de Geoffrey de Peyrac était Abraham Husseinov – il était le fils d'un Azerbaïdjanais et d'un Juif de Kiev.

⁵⁰⁹ Moiseeva, O. (2018). *Почему фильмы про Анжелику вызвали шок у советских зрителей* <https://teleprogramma.pro/cinema-stop/390609/>

esthétique et autres péchés. Tous les efforts des censeurs ont été vains : l'héroïne du mélodrame français en cinq épisodes a conquis l'URSS sans effort⁵¹⁰.

La troisième partie *Angélique et le roi* (1965), diffusée en 1968, a été la plus appréciée du cycle (43,3 millions de spectateurs). Le doublage a été enregistré à *Mosfilm* par Aleksandr Alekseev, qui doubla aussi la première partie. On ignore la raison précise pour laquelle la troisième partie est sortie en premier.

La première du premier film de la série, *Angélique, marquise des anges* (1964) a été diffusée en URSS en 1969, en tant que seconde partie. Le doublage a été effectué à *Mosfilm* et Aleksandr Alekseev, l'auteur du texte russe était N. German. Le film a eu un succès énorme, 44,1 millions de spectateurs. Les critiques étaient en colère contre ce film « vulgaire », ils insistaient pour imposer une limite d'âge « 16+ », bien que les scènes dénudées aient été de toute façon coupées (la durée du film au box-office soviétique était de 95 minutes au lieu de 115 minutes dans la version originale). Cependant, les moins de 16 ans ont quand même réussi à voir le film, en recourant à diverses méthodes⁵¹¹.

La deuxième partie, *Merveilleuse Angélique* (1965), n'a été diffusée qu'en 1985, dans une version censurée elle aussi. La version originale dure environ 105 minutes, contre une durée de 85 minutes pour la version soviétique. Cette fois, le doublage a été effectué par la réalisatrice Kleopatra Alperova au studio *Gorki*. Le film a attiré 22,9 millions de spectateurs. Pour la version russe de 1985, une traduction *voice-over* a été réalisée. La traduction était de Sarah Šajkevič et le texte lu par Sergej Mališevski. On ignore pourquoi le film a été distribué vingt ans plus tard et le titre transformé en russe en *Angélique en colère* (*Анжелика в гневе*).

Le cas le plus intéressant est celui de la quatrième partie, *Indomptable Angélique* (1967), (doublage par Eduard Volk, *Gorki*, traduction par Elena Anikina), qui a été tronquée et combinée avec la cinquième partie, *Angélique et le Sultan*, puis redivisée en deux parties, chacune ayant attiré 24,8 millions de spectateurs. Les versions originales *Indomptable Angélique* et *Angélique et le Sultan* durent toutes les deux environ 95 minutes (1 heure 35 minutes), la durée combinée sur les écrans soviétiques était seulement de 2 heures et 15 minutes (70 minutes plus 65 minutes, soit 1 heure 55 minutes de moins que l'original), alors que le film était montré en deux parties ! Il s'agit vraisemblablement de la coupe la plus longue (en minutes) de l'histoire de la censure visuelle en URSS (d'ailleurs, les films en deux parties étaient toujours projetés ensemble, mais le prix du billet était plus élevé que pour les films en une partie, d'environ 90 minutes). Le spectateur soviétique a donc vu le film sous le titre *Indomptable Angélique*, en ignorant qu'il existait un autre film appelé *Angélique et le Sultan* (on peut trouver sur Internet la version complète du quatrième film montré en URSS avec des insertions d'une traduction contemporaine aux endroits précédemment coupés). *Indomptable Angélique* a été tourné presque entièrement en Italie, principalement en Sardaigne, alors qu'*Angélique et le Sultan* a été tourné en Tunisie. Un élément permettant de lier les deux parties étaient les scènes du marché aux esclaves dans *Indomptable Angélique*, filmées dans la ville de Sidi Bou Said (Tunisie).

⁵¹⁰ Почему фильмы об Анжелике вызвали в СССР бурю негодования и волну обожания. (Anonyme, 30 décembre 2019). <https://vitas1917.livejournal.com/1169457.html>. Consulté le 30 juillet 2021. Cf. Rezanov, G. (22 septembre 2008). *Ани Голон: «Моя «Анжелика» наконец в России выйдет целиком»*. Pravda.ru. <https://www.pravda.ru/culture/284250-ann/>. Consulté le 30 avril 2021.

⁵¹¹ Moiseeva, O. (2018). *Почему фильмы про Анжелику вызвали шок у советских зрителей* <https://teleprogramma.pro/cinema-stop/390609/>

Dans la plupart des films de la série, on a procédé à des coupes courtes de 10–15 minutes, concernant les passages montrant des femmes nues, mais ces coupes n’ont pas beaucoup influencé la durée totale des films. Ce qui est intéressant c’est que plus que des femmes nues, les films montraient aussi des scènes de lit. Les spectateurs se sont demandé où étaient les yeux des censeurs⁵¹². Mais il était aussi clair que les femmes nues sur l’écran ont joué un grand rôle dans la commercialisation des films parmi les spectateurs masculins, en attirant de la publiqu.

2.3.2. La représentation de la sexualité et des relations hommes-femmes

Pour mieux comprendre les principes de censure de la sexualité, il faut connaître les traditions du cinéma révolutionnaire. Dans le remontage des films étrangers, on a essayé de reconstruire ces principes. Selon le critique de cinéma Naum Klejman⁵¹³, le cinéma révolutionnaire nie complètement la féminité : l’érotisme, comme quelque chose d’inherent à l’homme, a été socialement interprété comme un conflit entre l’amour et le devoir⁵¹⁴. L’amour sans érotisme s’est transformé en devoir envers la famille et le corps humain sans érotisme s’est traduit en anatomie. « L’homme soviétique n’était qu’une tête dans laquelle étaient insérées des idées et des mains qui savaient construire » comme l’a exprimé le chercheur Naum Klejman⁵¹⁵. Ahto Vesmes explique : « On ne devait pas montrer des films occidentaux tels quels aux gens, car l’*homo sovieticus* était constitué différemment. Les femmes n’avaient pas de poitrine et les hommes pas de pénis »⁵¹⁶. Nier la qualité de la femme en tant qu’objet sexuel ne signifiait pas qu’elle soit devenue un sujet sexuel. Il s’agissait simplement d’une déobjectification sexuelle sans autonomisation ni émancipation de la femme.

⁵¹² Communication personnelle d’Ahto Vesmes. Une remarque : c’est précisément dans ces années-là, après l’apparition de la série de films Angélique sur les écrans soviétiques, que les filles ont été massivement appelées Angélique, ou d’autres prénoms dérivés. L’une des raisons principales à ce phénomène était l’effet de la séduisante marquise à cheveux roux sur l’esprit du public féminin. Beaucoup de femmes voulaient ressembler un peu à l’héroïne, en demandant des coiffures dans le style de Michèle Mercier, des perruques rouges et même de la chirurgie esthétique (un nouveau modèle de soutien-gorge était appelé Angélique).

⁵¹³ Naum Klejman (né en 1937 à Chişinău) est un historien du cinéma russe, publiciste et conservateur. Pendant les années 1970 et 1980, il visitait régulièrement l’Estonie soviétique pour faire des présentations sur les différents réalisateurs, phénomènes et mouvements cinématographiques. Il est spécialiste de Sergueï Eisenstein. En 1989, Klejman a fondé la Cinémathèque de Moscou Musej Kino.

⁵¹⁴ Klejman, N. (2001). *Другая история советского кино*.

<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/706/>

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*



Figure 13. Scène de la visite du chirurgien esthétique, coupée, *Le Miroir à deux faces* (André Cayatte, 1958)



Figure 14. La scène de lit de Jean-Louis Trintignant et Anouk Aimée, *Un homme et une femme* (Claude Lelouch, 1966)

Il y avait alors une certaine hypocrisie et de l’ambiguïté dans le traitement de la féminité et de la sexualité. La nudité a été officiellement interdite sur l’écran, mais on montrait de temps en temps du corps féminin nu. Ainsi, le viol⁵¹⁷, les fesses et de la poitrine féminines était taboue, mais la nudité masculine était très souvent représentée (au cinéma russe moderne, les fesses masculines ont presque complètement disparu de l’écran). L’erotisme n’était pas systématiquement censuré avant les années 1980. Entre 1983 et 1987, le Goskino a eu des exigences plus sévères sur l’erotisme, le censurant dans presque tous les films⁵¹⁸. Par exemple le film polonais *Sexmission* (*Seksmisja*, Juliusz Machulski, 1984), interdit aux moins de 16 ans, ait été inclus dans le circuit de distribution soviétique fin 1986, dans une version censurée appelée *Новые амазонки* (« nouvelles amazones »), qui laisse intactes presque toutes les scènes érotiques à l’exception de la fin de la scène dans l’ascenseur).

Il existait une règle non-écrite : si des parties du corps étaient projetées sept fois dans le film, trois ou quatre scènes devaient être coupées, le reste était laissé. Si la scène érotique était longue (comme dans *Un homme et une femme* de Claude Lelouch – quatre minutes), elle était raccourcie de moitié. Si le film montrait des seins nus à quelques reprises, la décision dépendait de la discrétion du studio de doublage et la décision finale pourrait varier selon la dominante⁵¹⁹. *Emmanuelle* (1974), film érotique français réalisé par Just Jaeckin, était en quelque sorte le pionnier dans les années 1970 d’un certain nombre de films érotiques français des années 1970 et il a été bien sûr immédiatement interdit en URSS. Pour les Estoniens vivant dans l’espace culturel censuré de l’Union soviétique, le film a été diffusé à la télévision finlandaise la nuit de la Saint-Jean en 1987, créant une euphorie parmi les Estoniens. Dans le film estonien *Le Disco et la guerre nucléaire* (*Disko ja tuumasõda*, Jaak Kilmi, 2009), on peut voir des colonnes de voitures

⁵¹⁷ Le drame *Rocco et ses frères* (1960) de Luchino Visconti était un film trop violent même pour la censure italienne. En comparant le doublage soviétique sur Internet, on peut voir que l’on a coupé en URSS les scènes les plus violentes, environ 45 minutes, mais pas la scène du viol. Accessible sur https://m.vk.com/video-37492055_456245555.

⁵¹⁸ Les danses érotiques aussi ont souvent été censurées, par exemple selon Mark Soosaar dans le film *Zorba le Grec* (Michael Cacoyannis, 1964) avec Anthony Quinn, où la scène centrale – la danse érotique de Zorba avec Bouboulina – a été coupée.

⁵¹⁹ Commentaire à l’article de Kudrâvcev, S. (2018). Глубокий вырез: Какие сцены убирали в СССР из зарубежных фильмов.

<https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/comment/2112810/>

venant du sud de l'Estonie et même d'Arménie arriver à Tallinn juste avant la diffusion de ce film érotique culte à la télévision finlandaise le 24 juin 1987. Comme les Estoniens comprenaient bien le finnois, comprendre les sous-titres n'était pas un problème pour eux.

Les spectateurs masculins allaient dans les cinémas parce qu'ils savaient qu'exceptionnellement, le corps nu y était montré (par exemple le film *Un Homme et une femme* de Claude Lelouch, 1966, a créé de la grande impression parmi les spectateurs estoniens – on pouvait voir Anouk Aimée et Jean-Louis Trintignant au lit). Michel Foucault a souligné l'effet stimulant de la censure de la sexualité dans l'Europe du XVIII^e siècle, affirmant que la censure devenait le « mécanisme d'incitation croissante » pour les sujets charnels et produisait un boom de la sexualité en général. L'aspiration au savoir a constitué une science de la sexualité⁵²⁰. Le pouvoir qui nous régit n'est pas essentiellement répressif, mais a plutôt une fonction stimulante.

La censure du *Conformiste* de Bertolucci a inquiété de nombreux cinéastes soviétiques. On craignait que le film de Fellini *Amarcord* (1973), sorti en 1981, ne soit destiné à subir le même sort. « Ayant appris que le film [de Fellini] avait été acheté, les cinéastes ont écrit une lettre au président du Goskino, Filipp Ermaš⁵²¹, pour lui demander d'apporter plus de soin à son travail et, par conséquent, *Amarcord* a peu souffert de la censure », explique Sergej Kudrâvcev. Cependant, deux plans d'*Amarcord* ont tout de même été remontés (selon Naum Klejman, trois scènes ont été coupées), l'un d'eux a été complètement effacé du film et le public s'est retrouvé complètement perdu. Dans la version originale de l'épisode, le personnage principal de Titta entre dans un magasin de tabac où travaille une vendeuse à grosse poitrine en l'exposant devant un jeune homme. Dans la version soviétique, Titta entre simplement dans la boutique et ressort immédiatement, le regard déconcerté. L'autre scène victime de la censure est celle où les jeunes protagonistes sont assis dans une voiture et se masturbent en même temps, la voiture commençant à se balancer. Les cinéastes occidentaux ont entendu parler des coupes soviétiques dans *Amarcord*, et en ont été scandalisés.

La nudité à l'écran, qu'elle soit érotique ou non, est un indice de l'évolution de la société. Dans les années 1980 en URSS, la société soviétique n'était pas encore suffisamment mûre pour laisser les films érotiques à l'écran. En Estonie soviétique, on débattait du thème des relations sexuelles entre hommes et femmes dans le cinéma et l'art, les intellectuels étaient ouverts et accueillaien ces thématiques⁵²². Cependant, un examen des films étrangers, y compris français, montre que c'est justement en réaction à ces développements que la censure soviétique a commencé à montrer les dents.

La nudité féminine et érotique de la *Nouvelle Vague* ne risquait pas d'arriver sur les écrans, bien que ces films aient été réalisés sous la surveillance du Comité de censure français, qui encore en 1964 avait imposé à Jean-Luc Godard le retrait d'un plan inoffensif montrant une culotte glissant le long des jambes d'une femme.

Le développement de la société soviétique était plus lent en comparaison avec l'Europe occidentale où l'évolution des représentations de la femme a transformé la société, surtout pendant les années 1960, et exercé une grande influence sur le cinéma

⁵²⁰ Foucault, M. (1978). *Histoire de la sexualité*. Tôme 1. *La volonté du Savoir*. Paris, Coll. « Bibliothèque des histoires ». Gallimard, pp. 21–23.

⁵²¹ De 1972 à 1986.

⁵²² Par exemple le film de Mark Soosaar : Soosaar, M. (Réalisateur). (1977). *Maised ihad: Eduard Wiiralti lugu* [Documentaire]. Eesti Telefilm.

français. En URSS, des personnages de femmes plus complexes et individualistes sont arrivés à l'écran dans les années 1950, mais ont été sévèrement censurés. Par exemple, on a interdit pour une période de vingt ans le film *L'histoire d'Asya Klyachina, qui aimait mais ne s'est jamais mariée* (*История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж*, Andrei Konchalovsky, 1967), sorti en 1987, qui montre une femme forte qui décide d'élever son enfant seule. Ainsi les films étrangers ne devaient pas contredire ce discours sur la femme soviétique et devaient fortifier et reconstruire les discours déjà existants. Cependant, ce discours n'était pas homogène. Par exemple en Asie centrale, on produisait des films montrant beaucoup de violence envers les femmes, ce qui n'était pas acceptable pour les spectateurs estoniens qui devaient les regarder sans censure⁵²³.

La majorité des films français des années 1930 à 1950, diffusés sur premier écran soviétique, « représentaient des familles patriarcales et bourgeoises où le mariage légalisait l'entrée des femmes dans la société plus qu'il n'officialisait une situation amoureuse réelle ou présumée »⁵²⁴. En revanche, la *Nouvelle Vague* quasi-inconnu en URSS montrait que l'un des aspects originaux du mouvement est avant tout une nouvelle image de la relation sexuelle et de la vie conjugale, montré sous une autre perspective. Par exemple, plusieurs titres de films de la *Nouvelle Vague* suggèrent que cette thématique est importante et surtout bilatérale : hommes et femmes sont égaux. Tout comme le titre du film de Jean-Luc Godard comme *Masculin / Féminin* (1966), et *La Vie conjugale* (1964), un film d'André Cayatte où le 1^{er} volet du diptyque s'appelle *Jean-Marc* et le 2^e volet *Françoise*. L'axe de domination masculine a aussi été brisé par le film *Un Homme et une femme* de Claude Lelouch (1966) – les partenaires sont égaux, tous les deux veufs. La *Nouvelle Vague* a évité de reproduire des mythes dominants sur les patriarches et les femmes éternellement féminines. Ce qui est remarquable dans les films avec Jean Gabin, très appréciés en URSS, c'est la représentation très patriarcale des relations hommes-femmes⁵²⁵. Dans la majorité de ces films, on a montré la domination de l'homme-patriarche exerçant une profession libérale (avocat, homme d'affaires etc.) ou incarnant un criminel charmant (meurtrier, chef de gang), position qui légitime sa relation ambiguë de répulsion/attraction avec une jeune femme⁵²⁶. Les spectateurs de l'URSS ont vu Jean Gabin au cinéma pour la première fois sous Staline en février 1951, avec la sortie du drame de René Clément *Au-delà des grilles* (1949). Ensuite le Français n'est réapparu sur les écrans soviétiques qu'en 1959, dans le film *Les Grandes familles* (Denys de La Patellière, 1958). Denys de La Patellière, qui oppose la *Nouvelle Vague* aux histoires classiques et cohérentes, a fait de Gabin l'homme dominant patriarcal. Dans le film *Les Grandes familles* (1958), Gabin joue un multimillionnaire qui, pour ses ambitions, sacrifie son fils. Les films du tandem Patellière-Gabin ont généré de grosses

⁵²³ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 15.

⁵²⁴ Gimello-Mesplomb, F. (2001). *Sex and women images in the French New Wave cinema : an example of non-domination ?* http://fgimello.free.fr/documents/CB%20_US_.pdf

⁵²⁵ Le *prokat* soviétique aurait pu montrer les films avec Gabin une décennie ou plus auparavant, au moment où ils sont sortis. Par exemple *Le Quai des brumes* (1938) de Marcel Carné, l'un des films classiques dans lesquels il a joué, n'est sorti en URSS qu'en 1972. Heureusement, les Estoniens l'ont vu en 1939 – un film pour les gens qui pensent, comme dit l'annonce du film. « Sadam udus ». Peaosis Jean Gabin ja Michele Morgan. (Anonyme, 7 septembre 1939). *Film ja Elu : Huvitav shurnaalleht*(27), p. 8.

⁵²⁶ Gimello-Mesplomb, F. (2001). *Sex and women images in the French New Wave cinema : an example of non-domination ?* http://fgimello.free.fr/documents/CB%20_US_.pdf, p. 3.

recettes, provoquant l'indignation de Godard et Truffaut⁵²⁷. *Le Tonnerre de Dieu* (1965) raconte comment le héros, Léandre Brassac, interprété par Jean Gabin, ramène à la maison une prostituée, interprétée par Michèle Mercier.

Un nombre étonnant de films français des années 1950 abordaient directement le thème de la prostitution : « Ce sont des films mettant en scène des « salopes maléfiques » qui causent d'ailleurs volontairement ou involontairement le malheur des hommes, ou des films dans lesquels la femme est toujours punie de mort, la plupart du temps pour avoir tenté de construire sa vie de façon autonome »⁵²⁸. La prostitution dans films français a été censurée en URSS dans les scènes considérées comme vulgaires. Généralement les scènes de visites de bordels et les scènes avec les proxénètes étaient coupées. Quand le souteneur était mentionné, comme par exemple dans les films *Le Conformiste* et *Un Homme et une femme*, la traduction russe utilisait le mot *мошенник* (« fraudeur »), *коммерсант* (« homme d'affaires »), *грязный делец* (« sale homme d'affaires »)⁵²⁹. Il existe pourtant un calque du français en russe (*сутенёр*) et en estonien (*sutenöör*). Mais il y en avait des exceptions : en été 1957 s'est déroulé à Moscou le VI^e Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, où a également été présenté le film *Les Nuits de Cabiria* (1957) de Federico Fellini, qui avait reçu de nombreux prix internationaux, dont deux prix du Festival de Cannes et des Oscars. L'histoire de la prostituée souriante et naïve interprétée par Giulietta Masina a fait sensation et le film au plus gros succès du festival a été par le *prokat* soviétique.

Lorsque pour les autres thèmes comme les vices de la société etc. on peut noter une évolution dans les temps et dans la façon comment ils ont été adressés pendant l'adaptation, alors la représentation de la sexualité et des relations entre hommes et femmes a été abordée avec les mêmes méthodes dans les films très différents. Les scènes au lit, les corps de femmes nues, les baisers innocents etc. ont été systématiquement éliminés des films pendant environ 70 ans, entre 1922 et 1991. Les références explicites à la sexualité dans les dialogues ont été soit coupées soit censurées par différentes techniques d'adaptation linguistique. Parfois, la censure a créé de l'incohérence dans le récit, lorsque l'ambiguïté dans les rôles homme-femme et de la sexualité était le thème principal. Par exemple dans *Cléopâtre* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) avec Elizabeth Taylor, les coupes renforçaient la domination masculine dans les films. Cette stratégie était « utile » pour les films où cet élément était déjà inscrit dans le scénario, mais dès que le film insistait sur les ambiguïtés, les coupes avaient pour effet de contredire la logique psychologique des personnages et le film devenait moins compréhensible. Cependant, les coupes pourraient servir le but principal de réduire de la durée du film et les thèmes sexuels offraient du bon matériel. Selon la chercheuse française en histoire du cinéma Catherine Gaston-Mathé, « [c]e cinéma tente de séduire le spectateur moyen hypothétique, limitant considérablement la liberté d'expression et conduisant au conservatisme. Conduisant à diminuer les conflits potentiels, il crée et renforce le conformisme social et politique. Expriment ce qui peut diviser, il néglige les sujets

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Burch, N., & Sellier, G. (1993). "Règlements de comptes", in *Le cinéma français de la Quatrième République*. Cinémathèque française. Musée du Cinéma, p. 23.

⁵²⁹ Feuilles de remontage des films *Le Conformiste*, Volk, E. (Réalisateur du doublage) (1970). *Конформист / Le Conformiste* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond], Studio Gorki, et *Un Homme et une femme*, Alekseev, E. (Réalisateur du doublage) (1967). *Мужчина и женщина / Un Homme et une femme* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. Studio Mosfilm.

controversés et produit un portrait altéré des réalités⁵³⁰. On pourrait ajouter que cela s'applique aussi pour les adaptations soviétiques en ce qui concerne la représentation de la sexualité et des relations entre hommes et femmes.

2.3.3. Dominante de la compréhension du discours

La dominante de la compréhension du discours tente de rendre le discours critique du film compréhensible pour les spectateurs soviétiques qui doivent placer le film dans leur système de « lecture » critique. Les films occidentaux doivent correspondre aux attentes des spectateurs et stimuler l'horizon d'attentes : l'adaptation devrait suivre d'une manière implicite la tradition filmique, « rester circonscrits dans la séquence soviétique »⁵³¹. L'accent n'est pas sur le succès commercial. La critique dans les films doit être cohérente et logique tout restant en accord avec les représentations socio-culturelles intérieures et extérieures de l'URSS. Cette dominante est surtout utilisée dans l'alignement du point de vue critique ou ironique du film original avec la représentation critique soviétique.

Alors qu'il n'y avait pas d'obligation de montrer des films critiquant le communisme et le socialisme, il était éducatif de montrer des films critiquant la société capitaliste et des films antifascistes. Ces films, créés au sein de la communauté critiquée, ont souvent subi de lourdes modifications pour changer le point de vue afin de correspondre à la critique venant de l'extérieur, la société capitaliste. Il fallait internaliser la critique et l'ironie, les faire siennes, pour ne pas risquer que les scènes soient interprétées par les spectateurs soviétiques comme un éloge de la société critiquée. C'est dans cette logique d'alignement des discours que sont entrés plusieurs films critiques, comme par exemple une trilogie anglo-américaine de Lindsay Anderson *Le Meilleur des mondes possibles* (*O Lucky Man!*, 1973), une allégorie sur la vie dans une société capitaliste qui a été réduit à 45 minutes, laissant le film complètement dénué de structure et de sens. Dans le film *Le Conformiste* de Bernardo Bertolucci, plusieurs thèmes ne concordaient pas avec le discours officiel et ont dû être adaptés, ce qui sera analysé plus en détail.

Les films du néo-réalisme italien et de la *Nouvelle Vague* française diffusés en URSS étaient souvent des films antifascistes, comme le seul film de Robert Bresson diffusé en URSS, *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (1956)⁵³². Lorsque les films représentent le discours conforme au discours antifasciste soviétique, il ne faut pas les remonter. Dans les films de Roberto Rossellini comme *Le général della Rovere* (1959) et *Les Évadés de la nuit* (*Era notte a Roma*, 1960), le réalisateur revient sur des thèmes antifascistes qui sont cohérents avec la position officielle soviétique, et aucun de ces films n'a été censuré.

Díaz-Cintas souligne l'aspect transformative du doublage sous le régime totalitaire en Espagne⁵³³ :

⁵³⁰ Gaston-Mathé, C. (1996). La société française au regard de son cinéma (La société française à travers son cinéma). Caen: Corlet, p. 65.

⁵³¹ Damien, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations* [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, p. 644.

⁵³² Cameron, I. (dir.). (1969). *The Films of Robert Bresson*. Londres: Studio Vista, pp. 95–96.

⁵³³ Díaz-Cintas, J. (2018). Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing. *Perspectives*, 182–200. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2017.1420669>

La propagande franquiste a utilisé le cinéma national et international pour la construction et la transmission de son système unique de valeurs socio-politiques et pour la propagation de sa propre mythologie rance. En fin de compte, il a manipulé des films étrangers pour légitimer ses propres mythes en montrant à la population espagnole que des personnes dans d'autres coins du monde partageaient également ces mêmes valeurs.

L'adaptation soviétique pour légitimer ses propres mythes et représentations est devenue autoréférentielle avec la représentation soviétique de la société américaine, une sorte de simulacre. Selon Jean Baudrillard le simulacre est mis en corrélation avec la réalité : (1) une image qui copie la réalité, ayant un fort aspect d'iconicité, (2) une image qui remplace la réalité, et (3) une image et la réalité devenues indiscernables⁵³⁴. En revanche, dans l'adaptation, la « réalité » est aussi un simulacre, une représentation culturelle et socio-politique de l'Autre. L'adaptation soviétique des films critiques envers le capitalisme ou des films antifascistes devient autoréférentielle à cette représentation. L'intensification de la multiplication de concepts vides était symptomatique au remontage ayant comme dominante la compréhension discursive. De tels simulacres ont été construits dans la relation entre la représentation et son objet, qui était à son tour aussi une représentation. Or, il y avait une double structure assez complexe – par l'alignement des discours, un type d'iconicité filmique a été l'objectif d'adaptation.

Selon Susan Hayward, le discours fait également référence au processus social consistant à donner un sens à la réalité et à la reproduire, et donc à fixer des significations. En ce sens, les discours sont à la fois le produit et le constituant de la réalité, ils reflètent et renforcent à la fois l'idéologie et à cet égard ils reflètent les relations de pouvoir – ainsi il y a des discours dominants et des discours marginaux⁵³⁵. Par le remontage, les films étrangers ont servi à reproduire des significations et des discours déjà autorisés, mais, comme tous les films occidentaux avaient une double articulation entre discours autorisé et non-autorisé, le remontage et l'adaptation soviétiques ont éliminé tous les discours non autorisés en URSS. Pour renforcer l'interprétation correcte des films remontés, une attention particulière était apportée à la réception discursive « correcte » des films, les critiques professionnels et amateurs devant suivre la même interprétation.

Un exemple de l'alignement du sous-discours est l'alignement des thèmes religieux. Après la destruction des monastères et des églises dans les années 1920 et 1930, l'URSS avait développé une religion nationale particulière : le communisme comme seule source de spiritualité⁵³⁶. Sous l'égide de l'athéisme, la persécution des croyants était omniprésente en URSS. Le catholicisme et le protestantisme étaient considérés comme de la propagande religieuse occidentale et du capitalisme. Pour ces raisons étaient systématiquement éliminés dans les films occidentaux les éléments liturgiques, les objets faisant référence à la pratique d'une religion. Cette pratique a été systématique et a commencé déjà avec le remontage des trophées⁵³⁷. Dans le film trophée américain *L'Île des amours* (*New Moon*, Robert Z. Leonard, 1940), tous les plans avec un prêtre

⁵³⁴ Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée, pp. 121–126.

⁵³⁵ Hayward, S. (2002). *Cinema Studies* (2^{ème} éd.). *Routledge Key Guides*. London et New York: Taylor and Francis, p. 87.

⁵³⁶ Fedorov, A. (2016). Western Cinema in the Mirror of the Soviet Film Criticism. *International Journal of Media and Information Literacy*, 1(2), 75–107. <https://doi.org/10.13187/ijmil.2016.2.75>, p. 3.

⁵³⁷ Tanis K. A. (2019). *Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецензия Moscow* [Thèse de doctorat, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»], p. 133.

catholique et même une chanson au contenu religieux ont été supprimés (coupes d'environ 17 minutes). Le film de Federico Fellini, *La Strada* (1954), le dernier film de Fellini dans le genre renouvelé du néo-réalisme italien, sorti en URSS avec un retard de 12 ans, a également été sévèrement censuré. On a coupé au total 18 minutes, en supprimant entre autres une scène avec des bonnes sœurs sur une moto. De plus, pour une raison quelconque, les censeurs ont décidé de sortir le film sous un titre différent : *Ils parcouraient les chemins*, pour éviter la référence au voyage spirituel ou au vagabondage⁵³⁸.

Le record estonien absolu en nombre de spectateurs revient à la comédie musicale américaine *La Mélodie du bonheur* (*Sound of Music*, Robert Wise, 1965) – traduite en estonien par Ahto Vesmes –, que 880 000 spectateurs sont allés voir au cinéma *Kosmos* à Tallinn pendant un mois et demi⁵³⁹. Les chansons de Julie Andrews et Christopher Plummer ont été conservées, mais toutes les scènes avec les nonnes et même les images montrant le clocher de l'église ont été supprimées – environ 30 minutes⁵⁴⁰. La censure était également impitoyable envers toute forme de spiritualité et d'ésotérisme, contre les magiciens, sorcières, démons et autres personnages de fées qui pouvaient être perçus par les autorités comme une incarnation du mysticisme de l'auteur⁵⁴¹. Les films fantastiques n'étaient pas diffusés et leur production en URSS était fortement restreinte, même si la société soviétique en était vivement intéressée.

Cependant, il y avait des ambiguïtés du discours officielle sur la religion : par exemple, la *Nouvelle Vague* a souvent été accusée par les critiques français de chercher un dieu en dehors de la pratique religieuse traditionnelle, en créant de nouvelles idoles⁵⁴². Cela n'a pas suffi en URSS pour présenter des films de la *Nouvelle Vague* dans le circuit de distribution soviétique. La facette progressiste de la religion a cependant plu aux yeux des critiques soviétiques, par exemple dans des œuvres du néo-réalisme. Les films du patriarche de ce mouvement, Roberto Rossellini, étaient appréciés en URSS. Dans son célèbre film *Rome, ville ouverte* (1945), l'aspect social du drame unissant une femme, un communiste et un prêtre catholique conférait à cette œuvre un caractère progressiste.⁵⁴³ En prime, la résistance antifasciste en Italie était clairement mise en évidence.

⁵³⁸ Kudrâvcev, S. (2018). *Глубокий вырез: Какие сцены убрали в СССР из зарубежных фильмов*. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/>.

⁵³⁹ Pärn, K. (10 février 1996). Retro: Ahto Vesmes on sama tuntud kui filmistaar. *Eesti Päevaleht*. <https://epl.delfi.ee/arvamus/retro-ahto-vesmes-on-sama-tuntud-kui-filmistaar?id=50723520>

⁵⁴⁰ Viivik, A. (27 novembre 2005). ENSV kino: Varsti ekraanil! «Zorro». *Õhtuleht*. <https://elu.ohuleht.ee/184260/ensv-kino-varsti-ekraanil-zorro>

⁵⁴¹ Le mot *stiliaga* – inventé à l'origine en 1949 – désignait les jeunes qui adoptaient les modes de vie occidentaux. Fedorov, A. (2016). Western Cinema in the Mirror of the Soviet Film Criticism. *International Journal of Media and Information Literacy*, 1(2). <https://doi.org/10.13187/ijmil.2016.2.75>, p. 3.

⁵⁴² Ayfre, A. (1969). *Cinéma et mystère*. Paris: Éditions du Cerf, p. 5.

⁵⁴³ Razlogov, K. E. (1984). *Кинопроцесс в современном буржуазном обществе. (Критический анализ взаимодействия киноискусства и политического и религиозного сознания)* [Thèse de doctorat, Всероссийская академия внешней торговли]. <https://www.dissercat.com/content/kinoprotsess-v-sovremennom-burzhuznom-obshchestve-kriticheskii-analiz-vzaimodeistviya-kinoi>, p. 158.

2.3.4. Dominante de la recontextualisation

Des nouvelles significations ont été créées (le célèbre effet Koulechov) par les coupes ou par la restructuration à travers l'assemblage, produisant un changement du focus de la trame narrative originale. Par exemple par le remontage des plans finaux du film, on a transformé la fin heureuse en fin malheureuse ou en coupant une partie essentielle du récit du film, on est parvenu à une reconstruction du récit pouvant aller jusqu'à la déformation du genre du film.

Dans le film de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud* (1958), la réalisatrice du doublage Lûdmila Čupiro⁵⁴⁴ a coupé pendant le remontage, entre autres scènes, une scène très importante pour l'intégrité du sujet. Pour comprendre comment la coupe a transformé le film, il faut premièrement décrire les événements, la partie coupée est entre les crochets. Dans le film, il y a deux lignes d'activité qui se mêlent⁵⁴⁵ : Julien Tavernier est amoureux de Florence Carala, la femme de son patron. Florence et Julien envisagent de se débarrasser du mari et ils ont conçu à cet effet un plan de meurtre que Tavernier exécute. Entretemps, Véronique qui travaille chez le fleuriste près du bâtiment où le meurtre est commis, vient de recevoir la visite de son ami criminel Louis qui vole la voiture de Tavernier. Véronique et Louis s'enfuient ensemble, [*Véronique est ravie du cabriolet et saute dans la voiture en criant du bonheur.*] Ils passent la nuit dans une auberge. Là, Louis veut voler une autre voiture appartenant à un couple d'allemands, et il essaie sans succès de s'enfuir avec la Mercedes-Benz de Monsieur Bencker. Ce dernier surgit, amusé. [*Louis prend pour une arme à feu ce qui n'est qu'un tube à cigare. Paniqué, Louis abat les deux Allemands avec le revolver de Julien.*] On peut entendre le coup de revolver sur l'escalier de la maison de Véronique à Paris où les jeunes se cachent [le spectateur soviétique ne sait pas si quelqu'un a été tué et par qui, il sait seulement qu'il y avait le coup de revolver]. Convaincue que le crime leur sera attribué, cette dernière persuade Louis de se suicider avec elle en absorbant un puissant somnifère. Les corps des Bencker et de Carala sont découverts, la police perquisitionne. Dans la version coupée, le meurtre commis par Louis n'est pas montré et le reste du film n'est pas compréhensible au niveau psychologique. Pourquoi le jeune couple veut se suicider ? La logique de la narration est détruite et le spectateur doit reconstruire l'histoire. Le remontage de Lûdmila Čupiro ne veut pas donner aux jeunes soviétiques un mauvais exemple de comment Véronique et Louis se comportent uniquement pour avoir une belle voiture.

En ce qui concerne *Ascenseur pour l'échafaud*, il y avait aussi une modification du genre du film noire vers le film policier. Diffusé en 1981, on pouvait entendre du jazz modal composé par Miles Davis, une musique interdite en URSS depuis une décennie. À la fin des années 1940, le jazz a été qualifié de mouvement ennemi, comme les États-Unis d'Amérique. Un dicton de Moscou disait : « Aujourd'hui vous jouez du saxophone, demain vous trahirez votre patrie ». Les saxophones ont été retirés des orchestres et les tonalités de jazz dans la musique pouvaient entraîner des sanctions sévères. Le jazz est devenu clandestin. En 1956, l'interdiction idéologique est devenue moins stricte et on a pu de nouveau entendre du saxophone. Les autorités avaient gardé une grande méfiance

⁵⁴⁴ Čupiro, L. (Réalisatrice du doublage) (1980). *Лифт на эшафот / Ascenseur pour l'échafaud* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond], Studio Lenfil'm.

⁵⁴⁵ Le synopsis partiellement retiré du site de Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ascenseur_pour_l%27%C3%A9chafaud

à l'égard du jazz comme de la musique occidentale, et chaque pas dans cette direction était compliqué pour les musiciens. Le discours officiel sur le jazz américain entre les années 1940 et 1970 était ambiguë : le jazz a été continuellement loué pour ses racines dans le génie créateur des esclaves et des travailleurs et condamné comme un pseudo-art bourgeois qui a perdu tout lien avec le réalisme de la culture populaire⁵⁴⁶. Lorsque le fanatique de jazz Louis Malle a cherché un compositeur pour son film, il a eu un coup de chance car Miles Davis était justement à Paris pour trois semaines. Au début, Davis hésitait à enregistrer une musique de film sans ses musiciens de studio habituels, mais deux projections du film de Malle l'ont convaincu. En une seule nuit, entre dix heures du soir et cinq heures du matin, Davis a enregistré la bande originale du film, partiellement improvisée⁵⁴⁷, dans un studio des Champs-Élysées⁵⁴⁸. Vraisemblablement, *Ascenseur pour l'échafaud* a été projeté dans l'intention de dissimuler le genre du film noir et la nature angoissée et fataliste, présenté simplement comme un film policier français. Le jazz était interdit, les personnages de femme fatale étaient mal vus sur les écrans soviétiques, le film noir et le film d'auteur n'étaient pas populaires en URSS, tous ces aspects pesaient contre la diffusion de ce film. L'une des raisons pour le *Goskino* de diffuser ce film était la bonne réputation des films policiers français, ce qui permettait de prévoir une bonne vente de billets.

Dans un entretien, Vladimir Dmitriev, expert en cinéma soviétique et russe, explique que les réalisateurs de doublage ont même essayé de changer la fin de films, surtout si elle était heureuse⁵⁴⁹. Les fonctionnaires soviétiques du *Goskino* avaient une préférence pour les fins malheureuses, pour donner des leçons aux spectateurs⁵⁵⁰. Le *happy end* hollywoodien symbolisait la victoire de l'idéologie bourgeoise, qui ne pouvait être permise. Par conséquent, les réalisateurs soviétiques prenaient un fragment du milieu du film pour le transférer à la fin⁵⁵¹. Par exemple, dans la vraie fin, les héros se rencontrent et restent ensemble, ou bien seront sauvés au dernier moment, ce qui est techniquement facile à couper pour rendre la fin malheureuse. Dans une version censurée, on montrait facilement une héroïne qui abandonne son amoureux pour toujours. Si le personnage principal mourait à la fin du film, il n'était pas nécessaire de changer la fin, comme par exemple dans le film français *Le Professionnel* (Georges Lautner, 1981).

La trilogie française *Les Ripoux* (1984) de Claude Zidi, film à grand succès qui a fait 26,7 millions d'entrées dans les salles soviétiques, a reçu une nouvelle fin malheureuse sous l'équipe de doublage d'Isaj Gurov du studio *Gorki*. Le « film dont la cocasserie et l'aisance à traiter du problème délicat de la corruption policière allaient directement au cœur »⁵⁵² a été diffusé en deux parties et raccourci d'environ 15 minutes. La première partie a subi une censure sévère, la deuxième partie n'a pas été remontée parce que cela

⁵⁴⁶ Yurchak, A. (2005). *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation*. Information series. Princeton: Princeton University Press, p. 165.

⁵⁴⁷ Le compositeur avait écrit une grille d'accord et un thème.

⁵⁴⁸ Malle, L., French, P., & Schreyer, P. (1998). Louis Malle über Louis Malle. Alexander Verlag, pp. 30–42.

⁵⁴⁹ Dmitriev, V. Y. (2002). Кремлевские пираты. *Коммерсантъ Власть*(40), 74.

⁵⁵⁰ La fin malheureuse était aussi une tendance depuis les années 1910. Cf. Tsivian, Y. (1996). The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s. *Film History*, 8(3), 327–343. <http://www.jstor.org/stable/3815312>, p. 329.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² Pierre, S. (3 janvier 1985). Les films de la terre. *Le Monde*.

https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/01/03/les-films-de-la-terre_2761422_1819218.html.

ne servait plus à rien⁵⁵³. Les censeurs ne se sont pas contentés de couper plusieurs scènes comme par exemple une scène au restaurant, ils ont aussi coupé les deux dernières minutes du film, ce qui donne l'impression que le film se termine dans la solitude du personnage principal et le sentiment de trahison, le contraire de ce qui se passe vraiment dans la fin heureuse du film. Curieusement, selon les spectateurs, le film y a même gagné quelque chose, il a acquis un sens profond, atypique pour une comédie aussi frivole. Au moins pour ce qui est du contenu interne, une telle altération par la censure ne modifie pas fortement le film. On ne peut pas en dire autant de l'intrigue du deuxième film, qui le plus souvent ne suit pas logiquement le premier et ne respecte pas la fin originale. Le récit est incohérent et change le genre du film, le faisant ressembler à une parodie, ou un mélodrame.

Pour le film soviéto-suédois *Interfille* (*Интердевочка*, Pëtr Todorovskij, 1989), une double fin a été écrite. L'infirmière Tatiana travaille comme prostituée dans un hôtel pour les étrangers à Léninegrad. Lorsqu'un client suédois lui propose le mariage, elle l'accepte et se rend avec lui à vivre à Stockholm. Là, elle échoue à cause des différences entre la société soviétique habituelle et la nouvelle société capitaliste. Des images impressionnantes et une belle musique ont fait de cette comédie tragique le dernier film à succès avant l'effondrement de l'Union soviétique. Deux fins alternatives étaient prévues : une fin heureuse pour les partenaires suédois (qui ont fait faillite et n'ont jamais montré le film en Suède) et une fin malheureuse pour le *prokat* soviétique, avec la mort de l'héroïne et le suicide de sa mère. L'équipe de production et le réalisateur ont choisi la double possibilité pour des raisons idéologiques et selon la région de diffusion. Pour garantir le succès dans les pays capitalistes, on optait pour une solution psychologiquement plutôt légère et optimiste. Il est également évident que l'on ne pouvait pas montrer une telle fin tragique dans l'Occident créer un effet trop artificiel et moraliste. La recontextualisation du final, ce dernier étant en général la partie du film sémiotiquement la plus chargée, a donné une évaluation à toute la narration. Selon l'inclination de la société soviétique de traiter des émigrants par l'oubli et la critique, les choix du personnage principal ont été légers et regrettables. Le leitmotiv du film *По диким степям Забайкалья* (« Par les steppes sauvages de la Transbaïkalie »), qui traite du mal du pays, donne la clé pour comprendre dans quel désespoir était la mère de Tatiana et son désir de la voir revenir dans son pays natal. Il y avait une morale et une forte dominante didactique.

2.3.5. Dominante didactique et socio-pédagogique

La dominante socio-pédagogique a motivé de coupes didactiques et prophylactiques des plans contenant des thèmes tabous dans la société comme la consommation d'alcool ou de drogues, les situations dangereuses à éviter, jeux de hasard⁵⁵⁴ et le style de vie occidentale en général etc. Ce genre de micro-coupes n'a pas généralement nui à la trame narrative du film.

⁵⁵³ Le directeur du doublage était Youri Alaverdov, la traduction littéraire a été réalisée par Maria Mihelevič, la correctrice était Larissa Železnova.

⁵⁵⁴ *Bob le flambeur* (1956) de Jean-Pierre Melville n'a jamais été montré en URSS, comme l'ensemble de ses autres films. Le personnage principal, Bob, est un ancien truand ayant une addiction aux jeux de hasard. Ce genre de films de gangsters était généralement interdit sur les écrans soviétiques.

Quand on a tourné le film du concert d'Yves Montand chantant à Moscou en 1956, le narrateur soviétique du film *Поём Ив Монтан* (Sergueï Ioutkevitch, 1957) a commenté la chanson de Montand *Le fanatique de jazz* en ces termes : « c'est la personne qui, en entendant une pièce classique, dit que c'est très intéressant, puis s'endort, ce que nous appelons un *stiliaga* »⁵⁵⁵. Les narrateurs de voix hors-champs ont souvent usé de la possibilité « d'expliquer » les choses. L'idéalisation du style de vie occidental et des phénomènes de la société bourgeoise, comme les nouvelles tendances musicales, étaient aussi tabous. Le *stiliaga* a été interprété comme une menace pour l'idéologie de l'État. Les *stiliagi* étaient principalement issus de milieux privilégiés qui leur permettaient d'être économiquement « parasites », c'est-à-dire sans travail rémunéré, et il y avait même des lois contre le parasitisme.

Dans une scène du film *Les Ripoux* (Claude Zidi, 1986), on voit les personnages principaux consommer de la drogue avant de se rendre « au travail ». Cette scène a été coupée dans la distribution officielle⁵⁵⁶. Dans le même film, d'autres scènes montrent de la drogue : René Boisrond (Philippe Noiret), le personnage principal, au lieu de donner au commissaire un médicament pour le rhume, lui donne de la drogue, dont il finit par devenir dépendant. Comme la consommation de drogues était strictement interdite en URSS, montrer des films qui parlaient de problèmes liés à l'alcoolisme était aussi interdit. Cependant, les drogues étaient utilisées en URSS, surtout dans le mouvement hippie, très actif à Léninegrad mais aussi en Estonie et interdit après 1968, comme toutes les manifestations de la contre-culture des jeunes.

Le cognac et le champagne français ont disparu des films après la loi de 1986 interdisant la vente de l'alcool sous Mikhaïl Gorbatchev. Dans le film soviétique *Le Bras de diamant* (*Бриллиантовая рука*, Leonid Gaïdaï, 1968), une phrase célèbre a été coupée : « les médecins conseillent du cognac » – juste après la décision « anti-alcool » du Comité central en mai 1986. La scène de voyage en train à Toulouse dans le film *Fortunat* (Alex Joffé, 1960), un film avec sur un ivrogne de bon cœur, où le garçon et Fortunat boivent du vin rouge directement à la bouteille, conservée dans la version soviétique de 1962, sera retirée du film à la fin des années 1980⁵⁵⁷.

2.3.6. Dominante révolutionnaire et idéologique

Les thèmes de la révolution et de la guerre ainsi que les sujets liés au nationalisme ont souvent été adaptés de manière rigide et dogmatique. Il fallait représenter un seul type de violence, lorsque c'était absolument nécessaire. Selon Sergej Kudrâvcev, on a autorisé certaines scènes violentes pour ne pas dévaloriser des films révolutionnaires dont le focus était sur la représentation de la violence des fascistes⁵⁵⁸. La norme du film militaire-patriotique de l'ère soviétique, où la représentation de la violence et des atrocités des envahisseurs nazis et des gardes blancs était l'un des principaux moyens

⁵⁵⁵ Mikkonen, S., Scott-Smith, G., & Parkkinen, J. (dirs.) (2019). Entangled East and West: Cultural diplomacy and artistic interaction during the Cold War. *Rethinking the Cold War*(4), 2567–5311. Walter de Gruyter, pp. 255–257.

⁵⁵⁶ En URSS, les limites d'âge ont été appliquées pour plusieurs films, signifiant que les mineurs devaient être accompagnés d'un adulte.

⁵⁵⁷ Le doublage soviétique est disponible pour la comparaison sur le site Internet : <https://www.youtube.com/watch?v=NJ7aK0HYwIg>

⁵⁵⁸ Kudrâvcev, S. (s. d.). [Blog]. <https://kinanet.livejournal.com>

d'expression artistique, ne devait être ni modifiée ni dévoyée. Le film *Fascisme ordinaire* (*Обыкновенный фашизм*, 1965), tourné au studio *Mosfilm* par Mikhaïl Romm, utilise des plans documentaires des films trophées capturés dans les archives de films et de photos de l'Allemagne nazie⁵⁵⁹. Le but du film était de peindre une image réaliste des atrocités des fascistes, mais on pourrait y voir aussi une critique des activités des communistes et de l'armée rouge⁵⁶⁰. Normalement, les scènes d'atrocités de l'armée rouge dans les films étrangers devaient être coupés, mais un acte de violence est toujours un acte de violence. La représentation de la violence dans la mémoire collective des spectateurs (si un tel phénomène existe) concernant de la Seconde Guerre mondiale était trop fraîche. Le film finlandais *Soldat inconnu* (*Tuntematon sotilas*, 1985, Rauni Mollberg) est un film de guerre basé sur le roman éponyme de Väinö Linna. Distribué en Estonie en 1986, le film a été coupé en deux parties, et la deuxième partie n'a jamais été montrée en raison de multiples scènes sur les atrocités commises par l'armée rouge⁵⁶¹, un sujet tabou⁵⁶².

En général, les scènes violentes n'étaient pas considérées comme nécessaires dans un film⁵⁶³. Au fil des années, les réalisateurs de doublages ont commencé à éliminer les scènes violentes et brutales, mais également des combats absolument comiques dans des films indiens.

Le drame politique *Il pleut sur Santiago* (Helvio Soto, 1976), est un film français coproduit avec la Bulgarie qui a été impitoyablement censuré⁵⁶⁴. Ce film traite des élections présidentielles et la lutte politique de l'homme d'État chilien Salvador Allende qui tente en 1973 le coup d'État socialiste sans effusion de sang. Deux ans après sa sortie, le film a été doublé au studio *Gorki* par Elena Lunina et traduit en estonien par Uno Liivaku. La durée originale de 120 minutes était trop longue, mais on ne voulait pas diviser le film en deux parties. Décision a donc été prise de couper 40 minutes du film. Selon Denis Gorelov, laisser les 120 minutes de film se dérouler sans coupes aurait signifié aussi compromettre les normes de la durée du film. Avec les coupes, le film a perdu en cohérence et gagné en laconisme : de l'ensemble de l'intrigue, peu est resté⁵⁶⁵. Gorelov a aussi listé les éléments retirés du film :

- Les slogans « Chili sans Allende ! » pour soutenir sa candidature.

⁵⁵⁹ Šilov, N. (2018). *Нелегальные фотооткрытки из фондов Музея-заповедника "Кижы" и советский кинопрокат в послевоенные годы (1945–1952 гг.)*.

<https://kizhi.karelia.ru/library/nelegalnyie-fotootryitki/1868.html>, p. 23.

⁵⁶⁰ Sumpf, A. (2015). *Révolutions russes au cinéma : Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*. Armand Colin.

⁵⁶¹ Entretien avec Tiit Merisalu, 20 février 2020.

⁵⁶² Dans le film *R.A.S.* (Yves Boisset, 1973), qui montrait les atrocités de la guerre d'Algérie, la censure n'a pas touché aux scènes de violences infligées par les soldats français, ce genre de violence des colonisateurs ne pouvait pas être dissimulée.

⁵⁶³ Or, il s'agit aussi de la dominante commerciale, les plans contenant de la violence étaient faciles à couper. Le film d'action comique *Cartouche* de Philippe de Broca (avec le jeune Belmondo) est sorti 16 ans plus tard en URSS, en 1977, écourté de 27 minutes – principalement des scènes de torture et d'interrogatoires très violentes. Le film a cependant eu du succès.

⁵⁶⁴ Korsakov, D., & Zavgorodnââ, D. (2019). *Иностраннные фильмы в СССР сильно сокращали. Но не из-за эротики!* <https://kp.ua/culture/635682-denys-horelov-ynostrannye-fylmy-v-sssr-sylno-sokraschaly-no-ne-uz-za-erotyky>

⁵⁶⁵ Gorelov, D. (2019). *Оттуда: «В Сантьяго идет дождь»*, Трентиньян в Чили.

<https://seance.ru/articles/ottuda-v-santyago-idet-dozhd/>

- L'enthousiasme de la classe moyenne à propos du bombardement du palais, avec de la samba, du champagne et des cris « Les marxistes sont finis ! ».
- La mémoire douloureuse associée au mot « Jakarta » – une allusion au massacre sauvage des communistes en Indonésie en 1965. Selon Gorelov, le peuple soviétique n'aimait pas se souvenir et les parties qui retracent ce massacre ont été élaguées.
- Des plaintes concernant le manque de viande (le manque de viande en URSS était criant, mais cela ne pourrait pas constituer une raison pour renverser le gouvernement d'unité nationale).
- Le nom du producteur Jacques Charlier, premier époux de Brigitte Bardot, et de son partenaire dans le seul film où Brigitte Bardot apparaît en URSS, *Babette s'en va-t-en guerre* (Christian-Jaque, 1959, diffusé en 1960). La raison était les vues politiques de Jacques Charlier.
- Les répliques comme « Les marxistes doivent partir, mais s'ils ne sortent pas volontairement, ils doivent être tués », « Depuis leur arrivée au pouvoir, les Rouges opposent certains Chiliens à d'autres Chiliens », « Les difficultés du socialisme, savamment déguisées pour les besoins de l'intelligentsia de Paris ».
- Les blagues qui transforment la *trizna* en farce⁵⁶⁶ : – *Encore une fois Allende, pourquoi ne l'épouses-tu pas ? – Il dit que je suis moche. – Eh, quel imbécile.*

Il existait une autre explication pour ces coupes censoriales. L'URSS soutenait le gouvernement d'Allende sur les plans économique, politique et militaire et ne voulait pas souligner la possibilité d'un succès de la révolution anticommuniste, ce qui s'est passé dans le film. Les répliques anticommunistes ont été modifiées pour dissimuler le sentiment général des habitants. Allende, même en tant que socialiste, avait quelques vues fondamentalement différentes de celles des dirigeants soviétiques, qui pensaient qu'il fallait employer une certaine violence⁵⁶⁷. Allende a demandé l'aide financière de l'URSS pour les dernières élections, mais à sa grande déception, il n'a reçu qu'une contribution dérisoire. Les relations ont été denses, les décisionnaires de l'URSS avec Iouri Andropov en tête ne croyaient pas aux prospectifs de victoire politique d'Allende qui s'est suicidé à la perte des élections.

2.3.7. Dominante de la cohérence narrative

Les spectateurs soviétiques étaient habitués à voir les films en version « concentrée », sans information « secondaire », en devenaient encore « meilleurs » aux yeux des spectateurs. De nombreuses scènes « sans signification sémantique » étaient supprimées. Tous les plans représentant un silence pensif, des discussions ennuyeuses ou des cheveux flottant au vent finissaient à être coupés. Dans les films français, par exemple, la voiture occupait une place importante : lorsque le héros Alain Delon avait besoin d'aller quelque part, on le

⁵⁶⁶ La Trizna (Tryzna en ukrainien) était une fête funéraire de l'ancienne religion slave, organisée pour les membres distingués de la société avant leur incinération.

⁵⁶⁷ Leonov, N. (22 septembre 1999). Soviet intelligence in Latin America during the Cold War. *Centro De Estudios Publicos (Chile)*.

https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183724/rev73.leonov-lect_ing.pdf.

voyait en détail marcher jusqu'à la voiture, ouvrir la portière et faire un long trajet sur l'autoroute, en vue aérienne. Tout cela était très facile à couper⁵⁶⁸.

Beaucoup de choses ne dépendaient pas du tout des hauts fonctionnaires, mais des équipes de remontage [des règles de la censure] eux-mêmes, qui prenaient volontiers les ciseaux [...]. Les subordonnés aimaient « corriger » le film selon leurs propres idées. Il suffisait que quelqu'un, en voyant une voiture rouler sur l'autoroute, déclare capricieusement : « Ils conduisent pendant trop longtemps ! » – et les plans disparaissaient⁵⁶⁹.

Dans *L'Éclipse* de Michelangelo Antonioni, on a coupé environ 20 minutes, y compris la scène primordiale du vol aérien sur Rome en avion privé. L'avion a été un moyen d'inventer le paysage – *L'Éclipse* marquera ensuite l'importance de l'avion et du paysage vu du ciel comme voyage constitutif du cinéma antonionien⁵⁷⁰. Selon Sergej Kudrâvcev, cette fois la vision du monde d'Antonioni et l'intégrité de l'œuvre artistique ont été mis en cause⁵⁷¹.

Dans le film *Fortunat* (Alex Joffé, 1960) la chanson des enfants sur l'amitié a été coupée (*On s'aimerait bien tous les deux. Oui, tous les deux / Et quand on est si bien ensemble, et que l'amitié nous rassemble, devrait-on jamais ? Non ! / Devrait-on jamais ? Non ! Devrait-on jamais se quitter ?*), ainsi que les autres parties avec chansons et musique. Dans le film *Certains l'aiment chaud* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), on a supprimé les discussions « ennuyeuses » sur les affaires. Avec 208 misérables copies, 43,9 millions de personnes ont vu cette comédie en URSS, ce qui montre la popularité des films américains.

2.4. Transcréation discursive, forcée et collective

La censure particulière des films étrangers par le remontage a été une pratique courante depuis les années 1920 et surtout à l'arrivée des films trophées à la fin des années 1940. Cependant, à quatre ou cinq exceptions près, il est difficile d'identifier des cas particulièrement scandaleux qui seraient associés à une très forte distorsion du film original et à des atteintes portées à l'intégrité du récit lui faisant perdre toute logique et crédibilité⁵⁷². Les films controversés et soi-disant indignes n'ont tout simplement pas été achetés, ou même s'ils avaient été achetés, ils n'ont pas été diffusés.

Adapter des discours idéologiquement et moralement sensibles faisait une partie intégrante dans les efforts de faciliter le transfert culturel cinématographique. Selon

⁵⁶⁸ Korsakov, D., & Zavgorodnââ, D. (2019). *Иностраннные фильмы в СССР сильно сокращали. Но не из-за эротики!* <https://kp.ua/culture/635682-denys-horelov-y-nostrannye-fylmy-v-sssr-sylno-sokraschaly-no-ne-yz-za-erotyky>.

⁵⁶⁹ Kudrâvcev, S. (s. d.). [Blog]. <https://kinanet.livejournal.com>

⁵⁷⁰ Droin, N. (2012). *Paysage et dépaysement dans l'œuvre de Michelangelo Antonioni : de "Blow Up" à "Identification d'une femme"* [Thèse de doctorat, Paris 10, Nanterre]. https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2012PA100175_diff.pdf, p. 63.

⁵⁷¹ Kudrâvcev, S. (s. d.). [Blog]. <https://kinanet.livejournal.com>

⁵⁷² Un cas scandaleux a eu lieu en 1968 avec le film de coproduction soviéto-hongroise *Rouges et Blancs* (*Csillagosok, katonák*, 1967) par Miklós Jancsó. Sur la durée initiale de 90 minutes, seules 30 minutes ont été conservées, à la suite d'une série de remontages et de coupes extensives. Communication personnelle avec Tiit Merisalu, le 20 février 2020.

Susan Hayward, les discours sont des productions sociales de sens de dimension politique, institutionnelle, culturelle, etc. Bien que le film soit principalement perçu comme un discours culturel, les discours sociaux et politiques sont toujours présents. Le discours cinématographique dominant reflète autant qu'il renforce l'idéologie dominante⁵⁷³. Le remontage et la traduction audiovisuelle étaient des domaines importants pour soutenir l'idéologie officielle – c'est-à-dire l'ensemble des discours autorisés – en Union soviétique.

Le résultat de la « bonne » adaptation idéologique était le métissage et la créolisation des films étrangers dans la culture soviétique. À l'aide du remontage et de la traduction, il fallait aplatir quelques idées pour faire ressortir les autres, en restant tout en corrélation avec le discours officielle culturelle qui était aussi en transformation constante. La dominante des grandes idées socialistes-marxistes est restée plus ou moins universelle, mais il y avait beaucoup de la confusion avec les sous-discours qui entraînent à travers des films étrangers dans la société soviétique, en résultant avec une pluralité des dominantes analysées ci-dessus. Uniquement l'opposition à tous que venait des pays capitalistes ne suffisait pas. Il ne fallait pas seulement vérifier les films pour la correcte représentation idéologique et historique qui reflète de la réalité, mais aussi reconstruire la réalité extérieure, et curieusement même dans l'Union soviétique. Cette dernière filtrait activement les nouvelles informations sortantes et entrantes, et les sujets tabous peuvent donc également être largement divisés en deux domaines différents : les sujets à connotation « négative » du point de vue soviétique sur la vie en URSS, qui ne pouvaient pas être exposés, et les sujets à connotation « positive » sur le monde occidental. Il s'agit en effet d'une division profonde entre ce que l'on considérait le Sien et que l'on considérait l'Autre.

Pour résumer, les adaptations soviétiques avaient comme trait commun la modification de la directivité du texte, ce qui a donné quasiment de nouveaux produits cinématographiques. Umberto Eco parle de la directivité du texte envers ses propres significations textuelles⁵⁷⁴. Selon Eco, l'auteur du texte a toujours sa propre stratégie dans la création du texte (et ainsi du film avec de différents niveaux visuels et verbaux) et ses propres intentions concernant la manière dont son texte doit être lu et interprété. Dans la lecture, il y a cinq différents niveaux : les codes et sous-codes culturelles et socio-politiques, structures discursives (langue dans laquelle le texte est écrit), structures narratives, structures actantielles (les rôles joués par les acteurs) et structures idéologiques, qui s'organisent dans les catégories des dominantes d'adaptation. Par exemple les structures idéologiques peuvent facilement être présupposées dans des phrases très simples comme *Viens, salaud !*⁵⁷⁵, parce qu'elle porte un jugement discursif du personnage. Dans le processus de montage, l'auteur ou le réalisateur a déjà une hypothèse sur l'interprétation du film en utilisant certaines images, des symboles, des mots et des expressions. Le répertoire du vocabulaire filmique utilisé détermine dans sa spécificité le spectateur et ses compétences d'interprétation. Le film a donc des structures internes sur la manière dont il faut l'interpréter selon le souhait du réalisateur. L'intention du réalisateur n'est pas identique avec l'interprétation des signes qui en sera faite, cette

⁵⁷³ Hayward, S. (2002). *Cinema Studies* (2^{ème} éd.). *Routledge Key Guides*. London et New York: Taylor and Francis, p. 88.

⁵⁷⁴ Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press, pp. 14–22.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

dernière est le résultat de multiples réalisations. Eco utilise le terme le Lecteur modèle. L'acte d'interprétation résulte de la collaboration et du dialogue entre le Lecteur modèle et l'auteur en prenant compte de la directivité du texte. Le remontage/doublage collectif engage plusieurs auteurs/lecteurs avec d'autres intentions/ interprétations qui entrent dans l'acte d'interprétation pendant l'adaptation. En ce qui concerne la structure idéologique du film, le dialogue entre l'auteur et les régisseurs de doublage soviétiques est un surcodage (*overcoding*) et dans ce processus des sous-codes idéologiques sont utilisés. Le décalage des codes (*code switching*) dans l'interprétation du film n'a rien à voir avec l'intention du réalisateur. Le résultat du doublage est un hybride résultant d'un travail collectif, de toute l'équipe de remontage et de doublage⁵⁷⁶, et le film sera destiné à nouveau Lecteur modèle. Pour Eco, le but essentiel de la lecture est que le Lecteur recrée les codes créés par l'auteur avec l'exactitude maximale. Cela a été attendu du spectateur soviétique qui devait interpréter des doublages illusoires de films français en tant que films créés en URSS sur la culture française.

L'acte d'interprétation collective qui résulte de la transcréation a été pratiqué à l'extrême dès les années 1920 et a pris racine par la suite partout dans le monde, n'étant pas une spécificité d'adaptation soviétique. Par exemple avec un film français produit en coopération avec la Belgique, la Suisse et la RFA, à l'origine sous le titre *Deux ans de vacances* (1974, 340 minutes), tourné en français en Roumanie et réalisé par Gilles Grangier et Sergiu Nicolaescu. Dans un entretien, Denis Gorelov explique que le film était une série en six épisodes pour la télévision. Tournée en Roumanie, cette mini-série télévisée a été réalisée d'après le roman de Jules Verne et raconte l'histoire d'adolescents jetés dans le monde et capturés par des pirates, qui vivent des aventures incroyables. Quatre ans plus tard, en 1978, le *prokat* soviétique l'a acheté pour un prix très modéré. Le titre du film a été complètement modifié – il y avait maintenant deux adaptations roumaines : *Пираты Тихого океана* (*Pirații din Pacific*, « *Les Pirates du Pacifique* », 1975) et *Insula comorilor* (1975)⁵⁷⁷. On a montré *Пираты Тихого океана* en remplaçant les noms des réalisateurs par celui de Nicolae Corjoes (Николае Коржос) – un réalisateur inconnu dont on ne retrouve aucune trace. En fait, c'est le monteur roumain qui avait enregistré le matériel et l'avait monté pour la distribution du film dans les pays socialistes⁵⁷⁸. Ces deux films réalisés en Roumanie, ont subi une post-synchronisation en roumain, proche des dialogues originaux français. Comme la production était internationale, avec des acteurs francophones, germanophones et roumains : chaque acteur parlait dans sa langue maternelle et ils n'ont pas synchronisé eux-mêmes. Les

⁵⁷⁶ La censure ne se faisait pas seulement dans le dos des réalisateurs, mais aussi avec leur accord. Par exemple, on a persuadé le réalisateur de la *Nouvelle Vague* polonaise Andrzej Wajda de retirer une série d'épisodes de son film *La Terre de la grande promesse* (*Ziemia obiecana*, 1975) avant la projection du film au Festival du film de Moscou, en lui promettant le premier prix, qui lui a effectivement été décerné. Frolov, G. (2013). *Цензура в советском кино: какие сцены вырезали и почему*. http://moysemya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3755:2013-10-31-20-03-36

⁵⁷⁷ Cf. les entrées sur les sites Internet <https://www.imdb.com/title/tt14583074/> et https://ro.wikipedia.org/wiki/Insula_comorilor. Les liens renvoient au film *Deux ans de vacances*. Il n'y a pas des données sur la diffusion de langue originale des adaptations, le Wikipédia allemand mentionne uniquement *keine* (s. *Sonstiges*) («autres langues »).

⁵⁷⁸ Korsakov, D., & Zavgorodnâ, D. (2019). *Иностранные фильмы в СССР сильно сокращали. Но не из-за эротики!* <https://kp.ua/culture/635682-denys-horelov-y-nostrannye-fylmy-v-sssr-sylnosokraschaly-no-ne-yz-za-erotyky>

deux films ont reçu une nouvelle musique de Temistocle Popa⁵⁷⁹. Le montage et la post-synchronisation étaient tellement développés à cette époque que l'on pouvait créer des œuvres entièrement nouvelles. Le film a généré un énorme profit financier en URSS. Gilles Grangier et Sergiu Nicolaescu ignoraient très probablement ce qu'était devenue leur série en URSS.

3. Étude de cas : *Le Conformiste* de Bernardo Bertolucci

En URSS, il était presque obligatoire de distribuer des films antifascistes. Le film de Bernardo Bertolucci *Le Conformiste* (1970) a été distribué dans les cinémas et les ciné-clubs de l'Union soviétique six ans après sa production en 1976. La version originale – un film en couleur de 111 minutes – a été diffusée pour la première fois au public soviétique pendant le Festival International de Moscou en juillet 1971, avec une traduction simultanée de l'italien vers le russe⁵⁸⁰, et remontée par Eduard Volk⁵⁸¹ pour le premier écran. Puis le film censuré et doublé a été distribué dans les cinémas officiels, dans une version en noir et blanc raccourcie de 25 minutes. Pendant la stagnation, les copies en noir et blanc ont été souvent utilisées en URSS en raison du manque de la pellicule en couleur⁵⁸². En Estonie, ce film fut présenté pour la première fois en version censurée avec doublage russe et sous-titres estoniens sur le premier écran du cinéma *Sõprus* à Tallinn et au cinéma *Komsomol* à Tartu à l'hiver 1976⁵⁸³. La version originale fut projetée deux jours plus tôt lors d'une séance organisée pour les employés du studio de cinéma *Tallinnfilm*. Il s'agissait d'une version noire et blanche, mais originale, non censurée, avec interprétation estonienne simultanée en direct⁵⁸⁴. Cette même version originale du film fut montrée au ciné-club du TPI une semaine plus tard, où les spectateurs ont voté pour le meilleur film de la saison⁵⁸⁵. En somme, on a diffusé presque simultanément en Estonie le même film en version fortement censurée et en version originale.

⁵⁷⁹ Apparemment la musique a été aussi une sorte d'adaptation, prise du film d'Elisabeta Bostan *Tinerețe fără bătrânețe*, pour lequel Popa avait créé la musique en 1969.

⁵⁸⁰ Vaike Kalda a organisé l'achat des billets permettant aux représentants estoniens du ciné-club de TPI de se rendre régulièrement au Festival de Moscou. C'est là qu'ils ont pu voir le film dans la version originale en couleur.

⁵⁸¹ Volk, E. (réalisateur du doublage) (1970). *Конформист / Le Conformiste* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. Gorki.

⁵⁸² Communication personnelle avec Kirill Razlogov. Aussi le premier film en couleur d'Akira Kurosawa *Runaway Train* a été montré en URSS en noir et blanc. Kudrâvcev, S. (2018). *Глубокий вырез: Каким ценам убрали в СССР из зарубежных фильмов*. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/>

⁵⁸³ *Le Conformiste* a été projeté en Estonie seulement pendant trois jours au cinéma *Komsomol*, à Tallinn, et à *Illusioon* à Tartu, les 8, 9 et 10 décembre 1976, selon les données de la revue *Kino*. En outre, le film était interdit aux enfants de moins de 16 ans. Cette courte période indique que le film n'a pas été populaire parmi les spectateurs estoniens.

⁵⁸⁴ Communication personnelle avec Mall Jõgi le 14 juin 2013.

⁵⁸⁵ Selon le journal universitaire du TPI *Tallinna Poliütehnik*, les autres films des réalisateurs italiens projetés pendant la même saison ont été ceux de E. Petri, P. P. Pasolini, M. Bellocchio, G. Jacopetti, M. Antonioni et F. Fellini (Ristlaan, R. (24 juillet 1977). TPI filmiklubi: filmiklubi möödunust ja tulevast. *Tallinna Poliütehnik*, 22, p. 2.).

Dans un article⁵⁸⁶ que j'ai publié sur le remontage du *Conformiste*, j'ai analysé principalement les techniques d'adaptation filmique du livre d'Alberto Moravia qui a eu une narration linéaire, en l'adaptant dans le film de Bernardo Bertolucci à une narration non-linéaire et de suite le remontage soviétique qui a recréé la trame narrative linéaire, présente dans le livre original. L'analyse dans cette partie reprend l'article, en plaçant le focus sur la transcréation de nouveaux récits dans une autre culture et un autre contexte socio-politique ce qui résultait avec le conflit majeur des dominantes d'adaptation.

On part de l'hypothèse que dans l'adaptation de ce film, la dominante de la compréhension discursive a été la dominante principale et elle est entrée dans le conflit avec la dominante de la cohérence narrative, étant un conflit emblématique dans les adaptations des films critiquant du capitalisme ou du fascisme. La diffusion du film *Le Conformiste* a eu lieu à l'apogée de la stagnation brejnévienne et ce film a très certainement été utilisé comme instrument pour renforcer l'idéologie dominante.

3.1. Le remontage soviétique

Basée sur le roman éponyme⁵⁸⁷ de l'écrivain communiste italien Alberto Moravia, « un ami mal compris », publié en Union soviétique sous le titre, la version censurée du film *Le Conformiste* a été transformée en un court-métrage complètement tordu, qui a profondément choqué le réalisateur Bernardo Bertolucci quand il a découvert plus tard ce qui s'était passé. Il n'était pas le seul, plusieurs cinéastes étrangers et soviétiques ont aussi été alarmés par ce genre de pratique.

Il y avait des gens parmi les spectateurs estoniens qui, après avoir vu les deux versions censurée et originale, n'ont pas compris qu'ils avaient regardé le même film. Et en effet, une comparaison approfondie de la version originale avec les listes de dialogue censurées, trouvées dans les archives cinématographiques du *Gosfilmofond* à Belye Stalby en octobre 2015, montre l'arsenal complet des techniques soviétiques de remontage et de manipulation verbale. De toute évidence, la raison principale de la diffusion du film était la thématique antifasciste, mais l'intrigue polyvalente et la complexité psychologique du film ont été idéologiquement adaptées au spectateur soviétique par le remontage brutal et la traduction discursive. Le résultat, cependant, était tellement différent qu'il s'agissait d'un film complètement nouveau aligné sur différentes circonstances socio-politiques^{588, 589}. *Le Conformiste* peut être vu comme un exemple extrême de la traduction audiovisuelle et du remontage soviétiques.

Les principaux événements du roman et des versions cinématographiques pourraient être résumés comme suit : le récit commence en 1938 à Rome. Le protagoniste Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant) a une prédisposition à la violence depuis son enfance. Il vient d'une famille problématique : sa mère est dépendante à la morphine et érotomane, tandis que son père est un ancien collaborateur de Mussolini maintenant enfermé dans un établissement psychiatrique. Clerici se perçoit comme différent des autres, il se distingue par son libéralisme sexuel, ses opinions athées et ses vues politiques radicales.

⁵⁸⁶ Hoffmann, T. (2019). Bernardo Bertolucci film "Konformist" Nõukogude Liidus: kuidas tsensuur loob uue teose? Dans *Acta Semiotica Estica XVI*, pp. 114–145.

⁵⁸⁷ La traduction du livre *Le Conformiste* a également été censurée en URSS, le livre en tant que lecture essentielle anti-fasciste est traduit en estonien très tard, en 1990 par Ülar Ploom.

⁵⁸⁸ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 16.

⁵⁸⁹ Communication personnelle de Peeter Torop, 2 mars 2019.

Cependant il a envie de vivre comme les autres. Il a été profondément touché par une expérience vécue dans son enfance en 1917, quand un jeune pédophile homosexuel qui s'appelait madame Butterfly ou Lino s'est approché de lui – Clerici, treize ans, pensait l'avoir tué avec un revolver pour se défendre, en réalité il l'avait seulement blessé. La police secrète fasciste italienne, l'OVRA (*Organo di Vigilanza dei Reati Antistatali*), propose à Clerici de coopérer avec l'organisation et de tuer son ancien professeur et mentor, le philosophe et leader de la résistance antifasciste Luca Quadri, qui vit en exil à Paris. Pour devenir « une personne normale », Clerici se marie avec Giulia (Stefania Sandrelli), une femme d'une petite famille bourgeoise, et ils partent en lune de miel à Paris où Clerici est censé tuer Quadri. Il tombe amoureux de la jeune femme du professeur, Anna (Dominique Sanda), qui à son tour développe une relation lesbienne avec Giulia, résultant en un triangle amoureux particulier. Après le meurtre de Quadri et de sa femme Anna, le couple retourne à Rome où ils vivent dans l'appartement de Giulia avec leur fille jusqu'à la chute de Mussolini en 1943.

Il faut résumer les scènes coupées pour mettre en évidence le remontage impitoyable. Quatre parties très importantes ont été purement et simplement coupées dans la version censurée : toutes les scènes liées à l'expérience homosexuelle de Clerici, les scènes érotiques entre Clerici et Giulia et les scènes lesbiennes entre sa femme Giulia et Anna, les scènes dans la voiture où Clerici se rend en Savoie, où se trouve le lieu du meurtre de son professeur et de sa femme Anna (plusieurs petites scènes coupées où il se rappelle le passé et analyse ses motivations) et la fin du film en 1943 quand Clerici reconnaît dans les rues de Rome le pédophile Lino qu'il pensait avoir tué en 1917. Enfin, plusieurs coupes mineures ont été faites pour l'adaptation discursive du doublage.

La coupe visuelle la plus importante concerne les plans n^{os} 147–205 de la version originale, montrant les événements qui, en 1917, avaient traumatisé le protagoniste. Les scènes homosexuelles étaient généralement coupées dans les films étrangers⁵⁹⁰ et il n'est pas étonnant que cette fois aussi de longues scènes aient été supprimées. Le problème était qu'il s'agissait d'un film psychanalytique, que ce trauma avait commencé à hanter le protagoniste qui s'en était rappelé plusieurs fois. Le récit et la logique du personnage principal étaient profondément influencés par ce trauma. Avant de se marier avec Giulia, Clerici devait se confesser. La scène du confessionnal dans l'église a été coupée en entier, avec les détails intimes de l'attitude de Clerici envers la religion, le mariage, les relations avec les femmes. Clerici était plutôt cynique, athée et le montrait pendant la confession. Cette longue scène aurait en principe pu rester dans le film, la raison principale pour la couper était qu'elle faisait référence aux parties déjà coupées – l'expérience homosexuelle dans l'enfance de Clerici et le meurtre présumé du pédophile Lino. Voici un extrait d'une scène coupée :

Le plan n° 181. Chambre de Lino, au pied du lit, Lino caresse et embrasse les genoux de l'enfant qui se lève brusquement, le Mauser à la main.

Voix de Lino : Tire, tire, qu'est-ce que tu attends, tue-la, la belle Butterfly !

La deuxième coupe importante concerne toutes les scènes érotiques et lesbiennes entre Clerici et Giulia et entre Anna et Giulia :

⁵⁹⁰ *Le Magnifique* (1973) de Philippe de Broca a subi des coupes ponctuelles : on a supprimé une scène de violences sanglantes et un plan impliquant des personnages homosexuels.

Les plans n^{os} 259–261. Giulia se lève, s’assoit près de Clerici, qui a enlevé sa veste. Elle se blottit contre Marcello, elle est contre lui, Marcello la serre contre lui.

Giulia : Et moi qui l’appelais « mon oncle »... Il a déboutonné ma chemisette...

(C’est ce que fait Marcello, serré derrière elle. Pendant qu’elle raconte, il lui attrape les seins. Il remonte les mains le long de ses cuisses. Il la caresse.

Giulia : Il m’a fait tout ce qu’il a voulu.

Clerici défait son vêtement, descend les bretelles de sa combinaison, découvre ses seins. Elle se couche sur lui. Reflets des arches d’un tunnel défilant sur la vitre du train. Par la fenêtre, la lumière jaune se change en lumière bleu nuit d’un paysage irréel. On ne voit plus que les pieds chaussés de Giulia. Les chaussures tombent.

Les plans n^{os} 390–402. La porte est entrouverte sur la chambre. Anna, assise au pied du lit, vient de terminer de peindre en rouge les ongles de pied de Giulia, dont on ne voit que les jambes nues. Anna les caresse rêveusement, le flacon de vernis à ongles posé par terre. Anna continue ses caresses, embrasse Giulia entre ses jambes. La main de Giulia arrête celle d’Anna qui caresse ses cuisses. Anna fait un petit bruit comique, cherchant sa complicité.

Le récit du film original est construit sur la sexualité des personnages principaux. Par le remontage soviétique, on a essayé de changer le genre du film : le film psychologique est devenu un film politique antifasciste avec pour seul thème principal : comment devient-on fasciste et se conforme-t-on au régime fasciste ? Dans le remontage soviétique des films politiques qui critiquaient le régime fasciste, la problématique était souvent de parvenir à marquer la différence entre la représentation du régime fasciste et le régime staliniste, tous les deux régimes totalitaires similaires. Critiquer le régime communiste n’était pas concevable, il fallait donc faire attention au moment du remontage. Heureusement, Clerici change d’opinions politiques : après la chute de Mussolini il renonce à ses vues fascistes. Le remontage du film se concentre sur cette idée du conformisme et essaye de le présenter comme l’idée principale, tandis que la fin du film original était psychologiquement beaucoup plus compliquée que ne le montre la version censurée.

L’épilogue du film situé en 1943 est donc brutalement remonté. On a coupé une longue conversation entre le pédophile Lino et un garçon qu’il avait essayé de séduire en lui proposant de la nourriture. Ce dialogue aurait pu en soi être laissé dans la version soviétique, mais le contenu en aurait été fortement ironique compte tenu de la pénurie de nourriture en URSS en 1970 (on ne pouvait pas acheter de viande ni de farine dans plusieurs parties de l’URSS) :

Lino : Et pour manger ?

Le garçon : Ce que je trouve, du chat, je me débrouille.

Lino : Il paraît que le chat a le même goût que le lapin. Dommage qu’on se soit pas rencontrés hier. Figure-toi qu’à la maison, il y avait un gâteau à la crème.

Le garçon : De la crème, de la vraie crème ?

[...] Le garçon : Des œufs frais ! Du pain !

[...] Le garçon : Des pommes de terre ! Des pommes de terre au four !

[...] Le garçon : Une omelette !

Lino : Même de la confiture !

[...] Lino : Tu dois en avoir assez de manger du chat...

Le garçon : J’en ai trop mangé. C’est difficile à trouver.

[...] Le garçon : Il y a encore des rats !

Lino : Quand il n’y a plus de chat, il y a plus de rats.

Lino : Moi j’ai une belle paire de chaussures en daim et un kimono oriental, comme celui de madame Butterfly. Tu sais qui c’est, madame Butterfly ?

La version soviétique reprend la fin de la conversation et lui substitue quelques répliques de remplacement (Lino : *Duce reviendra, je te le dis*). La vraie fin dans la version remontée commence lorsque Marcello s’arrête dans la rue, soudain troublé par la voix de Lino. Il la reconnaît. Ce qui suit dans le doublage russe est une accusation incompréhensible lancée par Marcello, enragé contre Lino, personnage qui apparaît pour la première fois dans la version censurée ! Par la traduction discursive, on a essayé de créer une nouvelle fin sans aucune logique du point de vue de la psychologie des personnages. Clerici pose des questions à Lino pour savoir d’où vient sa cicatrice et ce qu’il faisait le 25 mars 1917, le jour où il a tiré Lino après ses tentatives d’approche homosexuelles. Dans le remontage, on a remplacé cette date par la date du meurtre du professeur Luca Quadri et de sa femme Anna en 1938 en Savoie. Le fait que Clerici accuse Lino d’avoir assassiné ces deux personnes figure aussi dans la version originale et le remontage soviétique reprend cette accusation comme le seul repère psychologique de Clerici. Dans le film original, le personnage est toutefois plus complexe : Clerici a commis le meurtre de son professeur et de sa femme pour se punir du premier meurtre qu’il pensait avoir commis dans son enfance. Voici l’accusation de Clerici :

<i>Texte en français</i>	<i>Doublage russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Marcello (hors champ gauche) : Assassin ! Assassin ! (Marcello apparaît sur les marches. Il hurle en direction des témoins de la scène hors champ gauche.) Il a assassiné un homme ! Un exilé politique ! Le 15 octobre 1938 ! Le professeur Quadri ! Et sa femme ! Anna Quadri !... C’est un pédéraste !</i>	<i>Негодяй! Убийца... убийца... он убил человека! Политического эмигранта! Это было под Парижем в 1938 году, он убил профессора Квадри, Луку Квадри! Он убил его жену... Анну Квадри. Он убийца, фашист....</i>	<i>Vaurien ! Assassin... Assassin... Il a tué un homme ! Un exilé politique ! C’était près de Paris en 1938, il a tué le professeur Quadri, Luca Quadri ! Il a tué sa femme... Anna Quadri. C’est un tueur, un fasciste...</i>

Comme le langage visuel de Bertolucci utilise souvent des plans qui ne montrent pas le visage des acteurs énonçant les répliques, mais les réactions des gens qui écoutent, donc ce que l’on appelle aussi les voix hors-champs, modifier des dialogues dans le doublage était assez facile.

Pour illustrer l’envergure des coupes, voici deux figures qui comparent les scènes du film original avec les scènes coupées et remontées de la version soviétique⁵⁹¹ :

⁵⁹¹ Hoffmann, T. (2019). Bernardo Bertolucci film “Konformist” Nõukogude Liidus: kuidas tsensuur loob uue teose? Dans *Acta Semiotica Estica XVI*, pp. 114–145, p. 124.

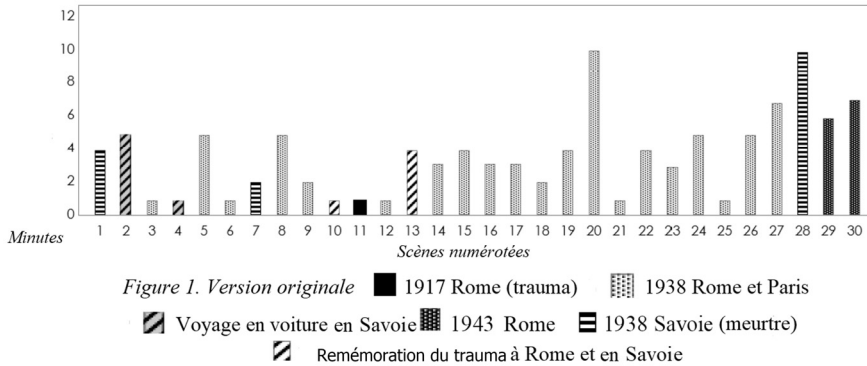


Figure 1. Version originale ■ 1917 Rome (trauma) ● 1938 Rome et Paris
 ▨ Voyage en voiture en Savoie ▩ 1943 Rome ▤ 1938 Savoie (meurtre)
 ▧ Remémoration du trauma à Rome et en Savoie

Schéma 3.Version originale du *Conformiste*.

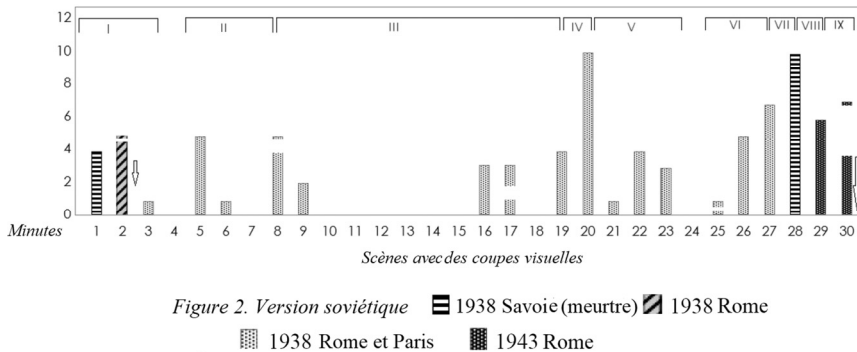


Figure 2. Version soviétique ▤ 1938 Savoie (meurtre) ▨ 1938 Rome
 ● 1938 Rome et Paris ▩ 1943 Rome

Schéma 4.Version soviétique du *Conformiste*.

La première figure montre les scènes numérotées de la version originale avec leur durée en minutes. La version soviétique dans la deuxième figure montre la façon dont le film a été coupé en neuf parties de dix minutes, ce qui faisait au total environ 25 minutes de coupes visuelles. Sur un total de 30 séquences, le réalisateur de doublages soviétique Eduard Volk a laissé dans la version censurée 21 scènes, supprimant neuf scènes en entier et en coupant les autres plans partiellement. Les scènes numérotées sans colonne signifient que la scène entière a été coupée, les colonnes qui ont une coupe au milieu représentent des scènes avec des « mini-coupures », dont j’ai mentionné les exemples les plus importants.

La conclusion à laquelle je suis parvenue est que, par suite des coupes visuelles, le film censuré se caractérise par un récit linéaire, tandis que le film original avait une structure temporelle très complexe et non linéaire (le film commence par la fin, par les souvenirs du passé, et il y aura des souvenirs dans les souvenirs du personnage principal). Cette complexité, due au montage ingénieux de Kim Arcalli, donnait au film sa profondeur psychologique. Celle-ci s’est complètement perdue dans le film censuré. Le film a changé de genre et est devenu essentiellement politique, ce qui n’était pas dans l’intention de l’auteur. Il s’agissait donc d’un nouveau récit, d’une transcréation adaptée au discours politique sur le fascisme en URSS.

En général en URSS, les décisions techniques concernant le remontage soviétique relevaient de la discrétion du studio de doublage et du réalisateur de doublage, mais il y

avait aussi le service du remontage officiel, près *Goskino* à Moscou. Les instructions sur les coupes et la durée du film étaient données à l'écrit et l'équipe de doublage sous la direction d'Eduard Volk⁵⁹² les a interprétées. Le but de cette recherche est de se concentrer sur la censure du *Conformiste* qui illustre toutes les techniques utilisées dans la censure audiovisuelle pendant la fin des années 1970.

3.2. Traduction forcée et mini-coupes dans les dialogues

Pour qualifier la relation et la métacommunication des éléments ou des niveaux de texte en traduction, Anton Popovič a utilisé les termes *editio purificata* et *editio castrata*, dans lesquels la relation entre le texte (ici le film original) et le métatexte (le film censuré) et le texte et ses parties sont contradictoires – la traduction n'est pas en accord avec certains éléments de la poétique de l'auteur. Un tel désaccord peut être repéré dans la traduction même si les invariants de l'original sont conservés. La traduction du *Conformiste* peut être considérée comme un exemple extrême des pratiques soviétiques en matière de traduction cinématographique. Sa version censurée comme *editio castrata* est un exemple de la façon dont le prototexte est complètement détruit⁵⁹³ et il ne reste presque rien de l'histoire originale.

La comparaison de la version française originale du film avec la version russe censurée révèle un grand nombre de coupes dans les dialogues et des changements de sens dans la traduction russe.

Les chansons et les poèmes n'ont pas été systématiquement traduits dans *Le Conformiste*. L'une des scènes principales, qui se déroule dans un studio de radio italien, présente la chanson de Cesare Andrea Bixio *Chi è più felice di me* (en français « qui est plus heureux que moi »). Cette chanson a été laissée dans le film, mais non traduite en russe, suivant la pratique courante – les spectateurs pouvaient ainsi écouter des chansons en langue originale en URSS ! En revanche les spectateurs soviétiques n'ont pas pu entendre dans le film les versions italiennes de *l'Internationale* et la chanson de la résistance italienne *Bandiera Rossa*, peut-être parce que ces chansons étaient chantées par une femme aveugle et ses trois enfants mendiants.... La petite chanson italienne dont les paroles étaient *Les femmes ne nous aiment plus / Depuis que nous portons la chemise noire* n'a pas non plus été traduite, et plusieurs autres petites chansons ont été simplement coupées. De même, le poème de Guillaume Apollinaire *Marizibill* (du recueil *Alcools*, 1913), cité par Anna, n'a pas été traduit en raison de ses connotations antisémitiques sensibles, pas à classer avec les références anodines mais superflues que l'adaptateur élague.

⁵⁹² Eduard Volk (1907–1991) travaillait au studio *Gorki*, fut un réalisateur de doublage très prolifique, il a doublé 107 films entre 1959 et 1986. J'ai examiné d'autres doublages réalisés par Eduard Volk et il m'a semblé qu'il était spécialisé dans les films au contenu politique et les films américains « sensibles ». La traduction russe du deuxième doublage du drame américain *L'Incendie de Chicago* (*In Old Chicago*, 1938, Henry King) a été adaptée d'une manière discursive, le film *Indomptable Angélique* (Bernard Borderie, 1967) était lui aussi un « chef-d'œuvre » de remontage. La censure par les coupes visuelles était évidente dans les films suivants adaptés par Eduard Volk : *Le Miroir à deux faces* (André Cayatte, 1958), *Fortunat* (Alex Joffé, 1960), *Main basse sur la ville* (Francesco Rosi, 1963) et *Zanna Bianca* (Lucio Fulci, 1973), tous des films français ou coproductions françaises. La liste des films censurés par Eduard Volk est sans doute plus longue

⁵⁹³ Popovič, A. (1976). Aspects of metatext. *Canadian Review of Comparative Literature*, 3(3), 225–235, p. 229.

Elle se mettait sur la paille
 Pour un maquereau roux et rose
 C'était un juif. Il sentait l'ail
 Et l'avait venant de Formose
 Tirée d'un bordel de Changai.

On n'a pas traduit la référence à l'allégorie de la caverne dans le *Livre VII* de *La République* de Platon. On n'a pas traduit la citation en latin du poème de l'empereur Hadrien *Animula, vagula, blandula, hospes comesque corporis*. Une adaptation très créative a été faite de la prière en latin *Ave Maria* que Clerici fait répéter à sa fille avant de se coucher.

Cette approche selon laquelle les informations « non pertinentes » n'étaient pas traduites en russe était relativement répandue dans la traduction de films en Union soviétique. Ce n'était pas dû à la censure, mais plutôt au fait que les références culturelles telles que les chansons, les citations, etc. étaient considérées comme secondaires et trop difficiles à adapter, et la « concentration » des films étrangers par cette stratégie était très répandue.

3.2.1. Les références à la sexualité

Dans la présente partie j'énumérerai les traductions manquantes du film, en comparant les dialogues en français et les dialogues russes trouvés sur les feuilles de montage. Je retraduirai les dialogues russes en français pour montrer où sont les points de divergence.

La traduction de plusieurs dialogues idéologiquement inappropriés devait être adaptée ou le texte source purement et simplement supprimé dans la traduction. Si la synchronisation labiale ne permettait pas de couper verbalement, une microcoupure visuelle devait aussi être faite. Dès le début du film, le doublage russe a été modifié de manière forcée. Dans une des premières scènes au studio de radio italien, Italo Montanari, l'ami aveugle fasciste de Clerici, lui demande ce qu'il trouve à sa fiancée Giulia et Clerici répond qu'il aime son corps et ses gros seins. Un tel dialogue appartenait au discours non autorisé, aux sujets tabous, et a donc été coupé. Parfois on a utilisé aussi l'adaptation comme dans l'exemple suivant :

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Et la petite bonne avec les gros seins ?</i>	<i>Говорят у неё молоденькая служанка...</i>	<i>Ils disent qu'il a une jeune femme de chambre...</i>

Le dialogue entre Giulia et Clerici, dans l'appartement où la femme s'offre directement à Clerici avant leur mariage, a également été modifié.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Même tout de suite... Par terre... sur le tapis... tu veux...</i>	<i>Разве мужчины умеют любить... так, как мы.</i>	<i>Est-ce que les hommes savent aimer comme nous, les femmes ?</i>

Comme déjà mentionné, les scènes érotiques entre Clerici et Giulia ont été coupées, notamment parce que Giulia y parle de ses premières expériences sexuelles.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
Marcello : Je t'ai épousée parce que je t'aimais, pas parce que tu étais vierge.	Я женился на тебе, потому что полюбил. Остальное не важно.	Je t'ai épousé parce que je suis tombé amoureux de toi. Rien d'autre ne compte.

Quand Anna demande à Giulia si elle a eu des relations pré-nuptiales avec Clerici, la traduction russe a été fabriquée et est émotionnellement peu plausible, ne tenant pas compte de l'expression de l'actrice :

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
Anna : ...je suis curieuse. Avant de l'épouser, (se rapprochant, dans un petit rire.) tu couchais déjà ?	Скажи откровенно...Ты давно с ним знакома?	Sois honnête avec moi... Depuis combien de temps le connais-tu ?

Même après le mariage entre Giulia et Clerici, les références sexuelles ont été modifiées.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
Giulia à Cleirici : Je suis triste, tu sais. Depuis que nous sommes à Paris, nous n'avons pas encore fait l'amour.	Мне почему-то грустно...с тех пор, как мы в Париже, ты меня ни разу не поцеловал.	Pour une raison quelconque, je suis triste... depuis que nous sommes à Paris, tu ne m'as jamais embrassé.

Ci-dessous quelques exemples de références au sexe, à la nudité etc. qui ont été modifiées à plusieurs reprises dans les dialogues. Voici les modifications et coupes des répliques de la mère de Clerici, érotomane et dépendante à la morphine, que lui procure son amant et chauffeur.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
Marcello à sa mère : Couvre-toi s'il te plaît. Je n'aime pas te voir à moitié nue.		Coupé
La mère de Marcello (sans bouger) : Ah, voilà mon moraliste de fils qui arrive ! (Il s'assoit sur le lit, lui couvre les jambes, ôte ses gants.) Tu sais, j'ai fait un rêve. Tu entrais par cette porte, tu t'asseyais sur mon lit et tu me donnais un baiser.		Coupé
La mère de Marcello : Mes amants ? Un seul... et il a plus de charme que cette dinde que tu as prise pour fiancée !	Любовниках? Он у меня один... и уверяю тебя, он меня очень любит...	Des amoureux ? J'en ai un... et je t'assure, il m'aime beaucoup...
Marcello : Il lui procure un peu de morphine et il l'exploite autant qu'il veut.		Coupé

Les répliques d'Anna ont souvent été modifiées, parce qu'Anna fait souvent des références directes aux plaisirs érotiques.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
Giulia : Elle m'a dit que dans la villa il y a des lits énormes qui font du bruit. (Elle rit fort.)	Там кругом непроходимые леса...представляешь, какая жуть... (смеётся)	Il y a des forêts impénétrables tout autour... peux-tu t'imaginer l'horreur... (Rit).

<i>Anna dit... qu'on peut faire l'amour dans la neige ! Qu'on peut décider... de sortir dans le bois tout nu si on a envie !</i>	<i>Ну что ты молчишь, Марчелло? Ха-ха-ха! Ой! Что я придумала...я буду кататься на лыжах в купальном костюме...ха-ха-ха... представляешь, что будет с Профессором, когда он меня увидит.</i>	<i>Pourquoi tu te tais, Marcello ? Ha ha ha ! Aie ! Je me suis dit... que j'allais skier en maillot de bain ... ha ha ha ! Tu imagines la tête du professeur quand il me verra.</i>
<i>Anna : Il a raison, excuse-moi. Il est à Paris seulement... pour s'amuser avec sa femme. À propos, Giulia vous a parlé de mes projets ? Nous avons une très belle chambre d'amis.</i>	<i>Оставь его, они приехали, чтобы весело провести медовый месяц...Джулия, ты сказала о нашем приглашении?</i>	<i>Laissez-le tranquille, ils sont venus profiter de leur lune de miel... Giulia, lui avez-vous parlé de notre invitation ?</i>
<i>Giulia : Avec des lits immenses !</i>	<i>Конечно...ха-ха...</i>	<i>Bien sûr... haha...</i>

3.2.2. Traduction idéologique

Parfois il était également nécessaire d'ajouter des explications – un texte supplémentaire idéologique était ajouté à la traduction du texte original qui aurait pu facilement être traduit en tant que tel sans ajout. Il s'agissait d'une voix étrangère ajoutée, une sorte de commentaire discursif (voir aussi le sous-chapitre *La voix du narrateur*). L'un des ajouts les plus significatifs figure dans la traduction idéologiquement adaptée d'un extrait glorifiant l'amitié entre nationalisme et fascisme, écrit par l'ami aveugle de Clerici, Italo Montanari, lui aussi fasciste, qui le lit en braille dans son ouvrage *Mystique d'une alliance*.

L'Italie et l'Allemagne... Forteresses de deux civilisations. À travers les siècles, chacune de leurs rencontres... impose un tournant au cours de l'histoire. Aujourd'hui, alors que, grâce aux vertus de leurs chefs, les deux peuples retrouvent en eux-mêmes des vertus profondes, voici que dans ces retrouvailles, ils retrouvent aussi des ressemblances réciproques et oubliées, ce que Goebbels appelle l'aspect prussien de Benito Mussolini et ce qui, selon nous, est l'aspect latin de Hitler. L'Italie et l'Allemagne – porteuses de deux grandes révolutions antiparlementaires et antidémocratiques, [...] d'éliminer l'idéal révolutionnaire et la foi fasciste et les propagandes mensongères... mais l'action corrosive et l'incrédulité est destinée à être renversée par l'élan irrésistible des événements...

La récréation russe :

Италия и Германия...Бастиионы цивилизации... В течение многих столетий... сближение между ними являло поворот в истории. Сегодня, благодаря своим выдающимся вождям, наши народы обретают огромные духовные силы. Новое сближение поможет нам вспомнить о позабытых чертах национального сходства. Ось Берлин-Рим это шаг не только политический, но и исторический...Близок час, когда будут приняты очень важные решения. Мы не можем больше ждать. Европа должна выбрать: или новый порядок...или хаос и разложение.

La retraduction en français se lit comme suit :

L'Italie et l'Allemagne... Les bastions de la civilisation. Pendant de nombreux siècles... le rapprochement entre eux a marqué le tournant dans l'histoire. Aujourd'hui, grâce à leurs leaders exceptionnels, nos peuples acquièrent une force spirituelle extraordinaire. Un nouveau rapprochement nous aidera à nous souvenir des caractéristiques oubliées des similitudes nationalistes. L'axe Berlin-Rome n'est pas seulement une étape politique, mais aussi historique... Le moment est proche où des décisions très importantes seront prises. Nous ne pouvons plus attendre. L'Europe doit choisir : soit un nouvel ordre... soit le chaos et la décadence.

La traduction sur les feuilles de montage de cette partie a été modifiée et adaptée plusieurs fois, portant des marques du censeur. L'adaptation russe a souligné « des similitudes nationalistes » entre l'Italie et l'Allemagne, la phrase « ce que Goebbels appelle l'aspect prussien de Benito Mussolini et ce qui, selon nous, est l'aspect latin de Hitler » a reçu une courte explication en russe : « L'axe Berlin-Rome n'est pas seulement une étape politique, mais aussi historique ». L'ajout d'explications était une stratégie très courante de la traduction audiovisuelle soviétique. La fin de l'extrait – les trois dernières phrases de la version russe – n'est plus qualifiable comme une traduction, mais comme une recreation contextuelle discursive, parce que la version russe n'avait même pas essayé de garder un taux minimum d'équivalence avec le texte source (qui est en fait en italien, donc il s'agit de traduire de l'italien et vers le français et vers le russe).

La version russe est restée centrée autour de la répétition d'expressions de la doctrine marxiste-léniniste relatives à la révolution et à la lutte contre le fascisme. Afin d'assurer la cohérence idéologique de la traduction, les mots « fasciste » et « fascisme », parfois assortis d'adjectifs comme dans l'expression « fasciste convaincu », ont été ajoutés tout au long du doublage du film. Voici un exemple de traduction, où les ajouts russes sont marqués en gras.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Anna à Clerici : Tu veux vraiment que je te le dise ? Parce que tu es un fasciste ! Un espion ! Tu sais comment ils t'appellent ici ? Le mouchard !</i>	<i>Потому, что ты фашист... Фашист ... Почему ты приехал? Что тебе нужно? Фашист!</i>	<i>Parce que tu es fasciste... Fasciste... Pourquoi es-tu venu ? De quoi as-tu besoin ? Fasciste !</i>

Dans une scène, Clerici cite son père qui avait rencontré Hitler. La version russe ajoute des commentaires idéologiquement marqués.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Il y a une dizaine d'années, mon père était à Munich. Il m'a raconté que souvent, le soir, après le théâtre, il allait avec des amis dans une brasserie. Il y avait un déséquilibré, plutôt drôle, qui parlait de politique. C'était devenu une attraction. Ils lui payaient à boire, ils l'excitaient. Et lui, il montait sur une table. Il faisait des discours de fou furieux. C'était Hitler</i>	<i>Мой отец... десять лет назад, был в Мюнхене... и рассказывал, что вечером после театра... он заходил в одну пивную. Его, убеждённого фашиста, заинтересовал... один постоянный посетитель... которого все угощали. Он быстро пьянел, вскакивал на стол... и, энергично размахивая руками, произносил речи о будущем Германии. Это был Гитлер.</i>	<i>Mon père... il y a dix ans, était à Munich... et m'a dit que le soir après le théâtre... il est allé dans une brasserie. Lui, un fasciste convaincu, s'intéressait à un visiteur régulier... à qui tout le monde s'est adressé. Il s'est rapidement saoulé, a sauté sur la table... et, agitant énergiquement les bras, a prononcé des discours sur l'avenir de l'Allemagne. C'était Hitler.</i>

Il y avait aussi une technique d'insertion de cadres explicatifs dans les adaptations pour renforcer de discours antifasciste. Par exemple dans le film français *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966, diffusé en URSS la première fois en 1971), on a utilisé cette technique, en manipulant les titres d'introduction originaux et en remplaçant le texte original avec le texte du discours idéologique comme suit⁵⁹⁴ :

- Version française originale : Un bombardier de la Royal Air Force – Escadrille 261-survole l'Allemagne en mission de nuit. Nom de code de l'opération « TEA FOR TWO »
- Version estonienne : Briti sõjalise lennuväe pommitaja lendas öösi vaenlase territooriumi õhuruumi kohal sõjaülesandega hävitada tähtis sõjaline objekt.
- Version française en retraduction : Un bombardier de l'armée aérienne britannique a survolé l'espace aérien de l'**ennemi** dans la nuit avec pour mission de détruire un objet **militaire** important.

Il est évident que le discours de la Guerre Froide était très présent même en 1971. On a coupé la référence au code secret des personnages et le *leitmotiv* du film – le nom de la mélodie de la chanson anglaise *Tea for two*.

Les coupes avec la dominante idéologique nuisent au récit et à la cohérence de la trame narrative (voir l'analyse de cas I. 3) parce que cette dominante est liée avec l'idée principale de l'œuvre artistique. Mais on devrait remédier ce grand défaut avec l'adaptation supplémentaire, nécessaire pour rendre le récit logique et cohérente.

Selon le sous-titreur Uno Liivaku, pendant l'époque soviétique, on traduisait en russe très librement, idéologiquement et arbitrairement. Par exemple, dans les textes d'idéologie capitaliste, les mots *démocratie* et *socialisme* signifient autre chose que dans le contexte marxiste. Par conséquent, ces termes devaient également être adaptés par des modifications linguistiques en estonien. Les termes équivalents étaient donc la *démocratie capitaliste*, la *non-démocratie*, la « *démocratie* » et dans un autre cas, le *socialisme selon les idéologues capitalistes*, le *socialisme social-démocrate*, le « *socialisme* ». Selon Liivaku, la plupart du temps, les différences de contexte politique n'étaient pas expliquées par des notes de bas de page du traducteur ou de l'éditeur⁵⁹⁵. De même, dans le doublage, l'une des principales stratégies qui a accompagné la dominante discursive était ce genre d'ajouts explicatifs idéologiques dans le doublage, pour rendre le récit plus compréhensible.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Manganiello : Depuis 1923 ! Turquie, France, Afrique.</i>	<i>С двадцать третьего года. Турция, Франция, Африка, Испания ...</i>	<i>Depuis 1923. Turquie, France, Afrique, Espagne...</i>
<i>Manganiello : Jamais je ne m'arrête, Monsieur ! Tout pour la Famille, tout pour la Patrie !</i>	<i>Покой мы обретаем только после смерти, доктор.</i>	<i>Nous ne trouvons la paix qu'après la mort, docteur.</i>
<i>Marcello (se raidissant) : La Patrie avant la Famille !</i>	<i>Только после смерти?!</i>	<i>Seulement après la mort ?!</i>

⁵⁹⁴ Le film aux sous-titres estoniens trouvé dans le *Kinomuuseum*. Kalitievskij, G. (Réalisateur du doublage) (1989 [1971]). *Большая прогулка / La Grande Vadrouille* [Feuilles de remontage, *Gosfilmofond*]. Studio Sožmul'tfil'm. (Série *Госкино СССР представляет*).

⁵⁹⁵ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus.

En ce qui concerne le champ sémantique des mots « famille » et « patrie », dans le texte source il connotent le fascisme, mais le discours idéologique soviétique avait utilisé de mêmes idéologèmes. Il fallait remplacer avec une traduction culturelle : « trouver la paix après la mort » connotait le fanatisme en général sans faire la référence au contexte soviétique.

Les répliques suivantes sont celles du colonel de l'OVRA pendant l'entretien avec Clerici pour déterminer s'il fera un collaborateur convenable.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Le Colonel : Fonctionnaire de l'État, bonne culture classique, perspectives de carrière... Avec la recommandation du camarade Montanari, un matin, vous vous présentez au ministère. Vous arrivez dans mon bureau avec votre tête de brave garçon et vous me faites une proposition précise.</i>	<i>Требования к нашим сотрудникам резко возросли... Принесите нам рекомендации. На нашего министра, я думаю, вы произведёте весьма... благоприятное впечатление...</i>	<i>Les exigences pour nos collaborateurs ont fortement augmenté... Apportez-nous quelques recommandations. Je pense que vous ferez tout à fait... une impression favorable à notre ministre...</i>
<i>Le Colonel : Vous êtes-vous jamais demandé, Clerici, pourquoi les gens demandent de collaborer avec nous ?</i>		<i>Toute la réplique coupée.</i>
<i>Le Colonel : Quand je lui ai exposé votre plan, il a tout de suite dit : « Superbe ! » Approcher Quadri, lui inspirer confiance, entrer dans l'organisation et chercher à comprendre qui sont ses correspondants ici en Italie.</i>	<i>Министр одобрил Ваш план проникновения в антифашистскую организацию. Нужно сблизиться с Квадри, узнать, с кем он связан, и не только во Франции, но и в Италии ...</i>	<i>Le ministre a approuvé votre plan d'infiltration de l'organisation antifasciste. Il faut se rapprocher de Quadri, savoir avec qui il est connecté, et pas seulement en France, mais aussi en Italie.</i>
<i>Quadri : Merci... Si vous étiez celui que vous prétendez être, vous auriez accepté de porter la lettre. Et vous l'auriez utilisée contre nos camarades de Rome. Mais, regardez, c'est une feuille blanche. Un petit truc pour vous mettre à l'épreuve.</i>	<i>Ну что ж...Если бы Вы были убеждённым чернорубашечником, то взяли бы письмо, чтобы использовать его против наших товарищей. Вот, смотрите... Здесь нет ни строчки...просто мне хотелось Вас испытать.</i>	<i>Eh bien... Si vous étiez une chemise noire convaincue, vous prendriez la lettre pour l'utiliser contre nos camarades. Ici, regardez... Il n'y a pas une seule ligne... Je voulais simplement vous tester.</i>

À la fin du film, Clerici accuse son ami Italo Montanari d'être fasciste.

<i>Marcello : Tu as quelque chose qui est resté accroché...</i>	<i>Сейчас же сними фашистский значок.</i>	<i>Enlève immédiatement l'insigne fasciste.</i>
<i>Marcello C'est Italo Montanari ! Fasciste !</i>	<i>Вот еще фашист...видный фашист, смотрите...</i>	<i>Il y a encore un fasciste, un fasciste majeur !</i>

Ici, les modifications idéologiques ont la dominante de la compréhension du discours. Le film devait correspondre et suivre d'une manière implicite le discours soviétique

antifasciste, « rester circonscrits dans la séquence soviétique »⁵⁹⁶. Le focus était pour faire comprendre un film complexe et ambigu critiquant le fascisme qui est gentil et qui est méchant selon les termes soviétiques. La critique dans le film devait être cohérente et logique tout en accord avec les représentations socio-culturelles intérieures et extérieures de l'Italie fasciste. Cette dominante était souvent utilisée dans l'alignement du point de vue critique ou ironique du film original avec la représentation critique soviétique.

3.2.3. Autres modifications

Dans de nombreux dialogues, le sens a été déformé, voire inversé par l'adaptation. La police secrète fasciste italienne propose à Clerici de coopérer et de tuer le professeur Luca Quadri. Dans la traduction russe, c'est le contraire : Clerici lui-même propose de tuer Quadri. Dans le film original, Clerici n'avait pas obtenu son diplôme universitaire, mais l'appeler « camarade » n'aurait pas été convenable dans le contexte soviétique. Toutes les références à son diplôme universitaire ont été effacées, pour pouvoir le nommer « docteur » en russe. Il y avait d'autres nuances assez inexactes dans la traduction, par exemple son père avait la syphilis, transformée en schizophrénie en russe.

Dans le film, l'actrice Dominique Sanda interprétait trois rôles différents, une première fois la prostituée à Vintimille, où Clerici l'embrasse spontanément. Cette scène a été coupée dans la version soviétique, mais par la suite une autre scène fait un rappel des événements de Vintimille.

Scènes n° 249–250. Plan épaules sur une prostituée russe, une balafre sur la joue, le béret noir des fascistes sur la tête. La prostituée est assise sur un divan circulaire, les cuisses et les épaules nues. Manganiello est près d'elle. Marcello est debout à gauche en plan moyen, son chapeau entre les mains. Le « bain turc » est au fond du plan, derrière une balustrade.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Clerici : Mais arrêtez de me parler français ! J'ai rencontré une femme qui avait vos yeux. Où ? À Vintimille. Une ressemblance vraiment impressionnante.</i>		<i>Référence effacée.</i>
<i>Anna : Merci ! Et elle embrassait bien ?</i>	<i>Хм... благодарю. Красивая?</i>	<i>Hmm... Hmm... merci. Est-elle jolie ?</i>
<i>Clerici : C'était comme si je vous avais embrassée.</i>	<i>Я же сказал, похожа на Вас.</i>	<i>Je te l'ai dit, elle te ressemble.</i>

Anna et Clerici tombent amoureux, encore une scène coupée, parce qu'Anna montre sa poitrine nue. La relation amoureuse interpersonnelle est éliminée dans le doublage, Anna a peur pour son mari et Clerici est déterminée de « rendre visite au professeur ».

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Anna : Marcello, prends-moi dans tes bras. (Il se retourne, la</i>	<i>Оставь его в покое...я тебя прошу, не причиняй нам зла,</i>	<i>Laissez-le tranquille... Je t'en prie, ne nous fais pas de mal,</i>

⁵⁹⁶ Damien, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations* [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, p. 644.

<i>prend dans ses bras.) Marcello, j'ai peur. Marcello, ne nous fais pas de mal. Jure-le, jure-le, je t'en prie...</i>	<i>Марчелло, зачем ты приехал, зачем?</i>	<i>Marcello, pourquoi est-tu venu, pourquoi ?</i>
<i>Marcello : Je ne sais pas...</i>	<i>У меня свадебное путешествие... Заодно решил навестить Профессора.</i>	<i>Je suis en voyage de nocces... j'ai décidé par la même occasion de rendre visite au professeur.</i>

Dans la réplique suivante, Manganiello, partenaire de Clerici, fait allusion au fait que l'amour entre Clerici et Anna pourrait empêcher Clerici de devenir un assassin. Dans la traduction russe, on souligne que Clerici veut absolument assassiner Anna et son mari et qu'Anna en avait le pressentiment. On essaye de créer un prototype extratextuel de l'assassin, en éliminant les ambiguïtés inhérentes du caractère initial de Clerici.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Manganiello à Clerici : Non, rien, monsieur... Je disais que l'amour, parfois, peut aussi faire des miracles.</i>	<i>Я...да нет... ничего... говорят... женщины предчувствуют... когда любимому человеку грозит беда... Они!</i>	<i>Je... oui, non... rien... disent-ils... les femmes pressentent... quand un être cher est en danger... Elles !</i>

L'exemple suivant illustre une autre stratégie très répandue dans la traduction soviétique : le changement ou la coupe des noms russes dans les films étrangers.

<i>Version française</i>	<i>Version russe</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
<i>Marcello : Quadri, oui... un de mes vieux professeurs à l'université... nous l'appelions Smerdiakov.</i>	<i>Этот Квадри...профессор университета...человек довольно интересный. На его лекциях аудитория всегда была переполнена...</i>	<i>Ce Quadri... est professeur d'université... c'est une personne assez intéressante. Quand il faisait cours, les salles étaient toujours pleines...</i>

Un antifasciste ne pourrait pas s'appeler comme Smerdiakov⁵⁹⁷ (la racine du nom est le verbe *смердеть*, qui signifie « puer »), la recontextualisation est utilisée pour rendre le personnage plus digne.

J'ai aussi constaté qu'à plusieurs endroits, des parties de dialogue ont été ajoutées. Il s'agit de répliques secondaires, sans importance du point de vue du récit. Par exemple, quand Giulia et Clerici rendent visite aux Quadris, des invités s'assoient aussi dans la salle de réception. Le doublage russe a produit un dialogue qui n'existe pas dans le film original. Par exemple, les invités parlent du procédé d'imprimerie et un homme dit : *Trente mille exemplaires, mon cher, ce n'est pas une blague... Et je sais où trouver du papier.*

Le film a subi une transformation fondamentale et est devenu une transcréation discursive. Sans doute fallait-il montrer l'adaptation filmique du célèbre roman d'Alberto Moravia, mais l'abondance des dominantes utilisées simultanément a créé un conflit majeur entre elles. Pour résoudre ce conflit après les coupes, il n'y avait plus de

⁵⁹⁷ Pavel Smerdiakov est un des personnages du roman de Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, domestique et cuisinier.

possibilité de rendre le film compréhensible en compensant par le doublage ou le matériel physique du film, parce que trop de scènes avaient été coupées.

- Décontextualisation : avec les coupes, le trauma psychologique du personnage principal a été éliminé, un nouveau prototype extratextuel est créé.
- Recontextualisation : des nouvelles significations ont été créées à la suite des coupes et de la nouvelle juxtaposition linéaire. Au lieu de répondre à la question initiale de Bertolucci : comment devient-on fasciste ?, l'adaptation a constaté : quel salaud ! Le changement de l'ordre des plans qui était censé produire un changement du focus de la trame narrative par la coupe de la partie centrale du film avec la scène homosexuelle entre le chauffeur et Clerici, entre autres plans, en vue de transformer l'idée générale du film.
- Compréhension du discours : au lieu de répondre à la question initiale de Bertolucci : comment devient-on fasciste ? l'adaptation a constaté : quel salaud !
- Socio-pédagogique : coupes didactiques et prophylactiques des plans contenant des thèmes tabous dans la société comme par exemple l'homosexualité.
- Idéologique : le thème de la guerre ainsi que les sujets liés au nationalisme sont soulignés dans les dialogues d'une manière systématique et dogmatique.
- Cohérence de la trame narrative : il s'agit d'ajouter des informations textuelles pour renforcer des traits des personnages en créant des prototypes, et compenser la narration qui est devenue elliptique après les coupes. Rien ne pouvait rendre psychologiquement cohérente la fin du film qui faisait référence à la partie coupée, il semble que Clerici soit vraiment devenu fou en voyant une personne étrangère dans la rue (le chauffeur Lino).

Ces transformations apportent une confusion totale dans la compréhension du film : on ne peut pas comprendre la psychologie des personnages et les interpréter dans le contexte de leurs énoncés. Il fallait compenser l'incompréhensibilité par une réception contextualisante.

3.3. Réception forcée

En ce qui concerne les films politiques occidentaux, y compris les films de guerre, les critiques soviétiques ont souvent reconstruit un nouveau discours en s'écartant du message initial du film et de l'intention du réalisateur. Créer un nouveau discours conforme à l'idéologie communiste était la seule façon officielle d'interpréter des films au contenu politiquement sensible et de les intégrer dans le paysage cinématographique soviétique. Un cas exemplaire est celui de la réception soviétique du *Conformiste*. Il faut aussi noter qu'il existait deux types de critique de cinéma, selon le public visé : critique professionnelle pour les spécialistes de cinéma dans les revues spécialisées, et critique pour le grand public dans la presse quotidienne ou hebdomadaire, écrite par des critiques de cinéma plus ou moins amateurs. Ce qui distinguait les deux niveaux était la prise en compte ou non du remontage : la critique professionnelle analysait des films originaux dans leur contexte socio-politique et cinématographique et la critique pour les masses étudiait des films remontés, donc certains thèmes qui avaient été coupés des films n'étaient pas analysés.

3.3.1. Le champ discursif du mot « conformiste » en Estonie

Il existe une confusion totale dans l'effort de transférer ce mot dans le contexte de l'Estonie. On ne trouve pas des synonymes ni des expressions en estonien qui puissent transmettre le même l'idée que *Goskino* veut exprimer. Les mots « conformiste » et « conformisme » (en estonien *konformist* et *konformism*) commencent à apparaître dans le jargon idéologique en Estonie dès 1973, en même temps de la diffusion du film. En 1972, la revue estonienne *Kino* mentionne le nouveau film de Bertolucci avec Jean-Louis Trintignant en vedette. Selon la revue, le réalisateur communiste Bertolucci, avec son film *Le Conformiste*, met « en garde contre le danger actuel du néofascisme, qui est tout à fait réel en Italie »⁵⁹⁸. Mais le lien avec le conformisme n'est pas clair. En 1973, un article analyse le mot « conformiste » en l'expliquant à travers le mot péjoratif estonien *tõusik* qui connote surtout une personne qui est devenu riche ou qui a grimpé sur l'échelle sociale sans l'avoir mérité, alors une sorte de capitaliste, est également utilisé comme synonyme partielle (mais aussi en connotant l'infériorité mental, intellectuel et moral dans des expressions péjoratives comme *vaimutõusliklus*, *väiketõuslikluse lopsakas võrse*, etc.) et ses manifestations négatives sont discutées dans le contexte du gain personnelle, y compris le gain financière⁵⁹⁹.

En 1975, une analyse des personnages interprétés par Alain Delon est parue dans la revue *Kino*⁶⁰⁰. L'article est écrit avec un pathos extrême. Selon cet article, Delon se révèle être un conformiste souvent en conflit avec la société, mais il ne la nie pas. « Le héros de Delon, qu'il soit un gangster ou autre, est un conformiste. Il est un produit de la société bourgeoise, et il est intéressé à maintenir cette société. Il n'est pas un rebelle, dans un climat de crise morale général, il ne s'occupe que de gain personnel comme un poisson dans l'eau. S'il n'est pas content de cette société, c'est en ce qui concerne sa place personnelle sur l'échelle sociale. Inspiré par la possibilité de faire carrière, il agit plus énergiquement, même en tuant. » On dit également que Jean-Louis Trintignant a été cinq fois moins payé, et on conteste le cachet élevé de Delon.

En 1976, la revue *Kino* a publié l'unique critique négative approfondie du film *Le Conformiste*⁶⁰¹. L'article estonien n'avait pas d'auteur, comme tous les autres écrits publiés dans les magazines *Ekraan* et *Kino*. Il s'agissait de traductions de documents envoyés par le *Goskino* où manquait également la mention des auteurs – cet article était un travail collectif. Tout d'abord, l'article redéfinit le mot *konformiste* de l'autre point de vue péjoratif (mais en estonien les mots *kohaneja* et *muganduja* n'ont pas de cette connotation). L'article affirme que c'est un grand film qui est devenu une sorte de classique du film politique occidental. Le personnage principal est Clerici, un anti-héros extrêmement négatif. Il veut vivre comme tout le monde, se fondre dans le régime actuel : il n'a pas de convictions, pas d'idées, mais la faculté de s'adapter aux personnes au pouvoir. Il rejoint la police politique et part pour Paris avec sa femme belle et stupide. Il doit assassiner son ancien professeur, l'antifasciste Quadri. Certes, il ne fait que regarder par la fenêtre comment les voyous fascistes assassinent dans le bois, au couteau, l'homme dont il était l'élève préféré et qui lui a enseigné... la philosophie. Aucun muscle

⁵⁹⁸ Konformist. (Anonyme, 1972). *Kino*(34), p. 6.

⁵⁹⁹ Tõnson, H. (octobre 26 1973). Pirnid, telefon ja kolmnurgad. *Sirp ja Vasar*, 43, p. 10.

⁶⁰⁰ Alain Delon. (Anonyme, 1975). *Kino*(19), pp. 9–11.

⁶⁰¹ Selon cet article, le film est tourné d'après « le roman d'Alberto Moravini » – transcription fautive de la version russe. Même l'année de production du film n'est pas correcte : l'article indique 1969. Konformist. (Anonyme, 1976). *Kino*(21), p. 8.

facial ne trahit ses sentiments, ou plutôt, il ne ressent rien quand les balles des mêmes meurtriers assassinent la femme du professeur que Clerici semble avoir aimée. Clerici est comme un poisson dans l'eau, mais le 25 juillet 1943, la dictature fasciste est écrasée. C'est un nouveau temps d'ajustement pour Marcello, un père aimant et un citoyen respecté, une occasion favorable de trahir ses anciens amis et son frère d'armes. On pense que Clerici survivra aussi à cette époque et se fondra parfaitement dans la nouvelle ère.

Le « conformiste » est dans le discours estonien un concept très ambiguë qui peut normalement connoter le capitaliste et même le fasciste qui se conforme à la situation politique, mais dans le film, il y est également une personne « normal » qui accepte le régime politique actuel. On n'a pas mentionné des concepts ambigus comme « la normalité », importante pour Bertolucci aussi dans le contexte de l'homosexualité, en le remplaçant avec le conformisme politique. La différence entre les conformistes et les Soviétiques qui se conforment à la situation idéologique et politique en URSS n'est pas tellement mis en valeur, il est clair qu'accepter le régime politique est une condition nécessaire pour vivre dans la société soviétique. La ressemblance entre deux discours totalitaires est évidente et il faut que les critiques professionnels se mettent au travail.

3.3.2. La réception occidentale et soviétique

René Marx a rassemblé des critiques occidentales, parues dans la presse en France, en Italie et aux États-Unis à l'époque⁶⁰², révélant que les critiques ont apprécié surtout les aspects esthétiques et stylistiques réussis du *Conformiste*⁶⁰³, louant sa composition, son caractère innovant, admirant sa perfection formelle⁶⁰⁴, esthétique et philosophique. Plusieurs critiques ont mis en évidence les multiples niveaux psychologiques du film. La stylistique du film cache une profondeur de pensée et la représentation de la décadence fasciste finit par laisser au spectateur un peu le cœur brisé⁶⁰⁵. Certaines critiques françaises ont souligné le génie du film⁶⁰⁶, Duflot a estimé que le film témoignait d'une nostalgie pour la disparition de la société pré-national-socialiste. On a également clairement constaté que le film était ouvert à l'interprétation et qu'il engageait les spectateurs dans la recherche de réponses⁶⁰⁷. Les critiques italiens ont souligné la sensualité et la sexualité du film⁶⁰⁸, qui n'ont jamais été mentionnées par les critiques soviétiques, ceux-ci soulignant toujours que Bertolucci était un cinéaste politique, ce que les Italiens admettaient également : le film représente une crise du régime politique au sens d'Antonio Gramsci : « phénomènes morbides qui imprègnent à la fois la société et l'indi-

⁶⁰² Marx, R. (2019). Revue de presse du *Conformiste*. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71.

⁶⁰³ André Bessenges, *France Catho*, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du *Conformiste*. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 68.

⁶⁰⁴ M. Molet, *Carrefour*, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du *Conformiste*. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 69.

⁶⁰⁵ Pauline Kael, *New Yorker*, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du *Conformiste*. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 71.

⁶⁰⁶ Jean Duflot, *Politique Hebdo*, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du *Conformiste*. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 69.

⁶⁰⁷ Jean-Louis Tallenay, *Télérama*, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du *Conformiste*. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 69.

⁶⁰⁸ Claudio Masenza, *Ciak*, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du *Conformiste*. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 70.

vidu »⁶⁰⁹. On a aussi souligné qu'il était absurde de voir dans ce film et ce personnage une simple condamnation ou une représentation de tel ou tel mouvement politique⁶¹⁰. On a constaté que le film invitait à réfléchir à la question *Comment devient-on fasciste ?* et la réponse de Bertolucci est qu'il suffit de l'influence de l'entourage⁶¹¹. Les critiques italiens ont également souligné que le film met en évidence la destruction de l'Occident⁶¹² et chante sur les ruines de l'aristocratie détruite⁶¹³.

Le synopsis soviétique officiel du film trouvé dans les feuilles de montage du doublage manifeste la quintessence des tous les autres résumés et critiques parus dans la presse soviétique sur ce film, qui ne sont que des paraphrases du synopsis officiel. Le synopsis ferme la porte à toutes les interprétations alternatives :

« Le jeune réalisateur italien Bernardo Bertolucci a réalisé le film *Le Conformiste* d'après le roman éponyme d'Alberto Moravia. Le héros, Marcello Clerici – fasciste des années 1930 –, cherche à rejoindre la droite et à se fondre dans le régime fasciste au nom de sa carrière et de son identification. Clerici se rend à Paris pour y rencontrer son ancien professeur, un professeur antifasciste, Quadri, et l'assassiner sur ordre de la police secrète dont il est devenu membre. Clerici, une personne superficielle et faible, se comporte lâchement avec le professeur et montre qu'il est capable de se servir d'une arme. Après la mort du professeur Quadri et de son épouse, le développement ultérieur de Clerici devient évident – *son caractère est conformiste*. Après le renversement du fascisme, il dénonce sans réfléchir ses anciens amis et s'unira probablement à tout nouveau régime quel qu'il soit. »

Le dossier des feuilles de montage contient neuf articles découpés dans la presse quotidienne soviétique. Les auteurs de ces textes étaient N. Kirillova, A. Kolganov, R. Komina, A. Lebedûk, A. Matveev, S. Rodygin, M. Semënov, L. Sitnikov, G. Šmakov. Dans ces neuf résumés figurent cinq thèmes principaux :

- La mise en perspective du contexte politique général en tant que confrontation à la société bourgeoise capitaliste et dans le cadre de la lutte de classe.
- La reconstruction du discours antifasciste spécifique de la peur et la haine à travers les phrases stéréotypées et les idéologèmes (les maximes sous-jacentes des énoncés dont le sujet circonscrit un champ de pertinence idéologique⁶¹⁴).
- La reconstruction de l'intention du film de Bertolucci, en le qualifiant de « politique » et « avertissant », les analyses portant un aspect didactique.
- Sans l'analyse de la spécificité et l'originalité, le film est plutôt stéréotypé et les personnages ne sont pas des individus avec leur propre psychologie, mais les prototypes.

⁶⁰⁹ Walter Veltron, *Dizionario sentimentale di film*, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du Conformiste. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 70.

⁶¹⁰ Rivarol, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du Conformiste. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 68.

⁶¹¹ Jean Louis Bory, *le Nouvel Observateur*, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du Conformiste. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 69.

⁶¹² Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, cité dans Marx, R. (2019). Revue de presse du Conformiste. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 70.

⁶¹³ Marx, R. (2019). Revue de presse du Conformiste. *L'Avant-Scène Cinéma* (663), 68–71, p. 71.

⁶¹⁴ Angenot, M. (1977). Présupposé, topos, idéologème. *Études françaises*, 13(1–2), 11. <https://doi.org/10.7202/036642ar>, p. 24.

- L'évaluation négative du personnage principal selon les normes de la morale communiste en tant que conformiste, lâche etc.

Toutes les critiques ont mis en évidence la lutte contre le fascisme⁶¹⁵ comme une des préoccupations politiques les plus importantes dans la guerre froide, et la menace qu'il présente pour la société. G. Šmakov⁶¹⁶ commence par signaler les méfaits persistants des néo-fascistes en Italie, qui continuent de tuer les « dirigeants progressistes du mouvement démocratique et syndical ». Il présente ces événements comme la principale raison pour laquelle le cinéma politique italien a adopté une position résolument antifasciste, les films de Bertolucci étant parmi ses meilleurs représentants (Bertolucci n'était pas montré sur le premier écran en URSS). L. Sitnikov⁶¹⁷ commence par la discussion d'un film politique en tant que genre de cinéma émergent. Il déclare que son développement est lié à la montée de la lutte des classes et aux luttes contre l'impérialisme, le racisme et le fascisme dans toutes leurs manifestations. S. Rodygin⁶¹⁸ commence par déclarer que, malgré le fait que plus de trente années se sont déjà écoulées depuis le décès des dirigeants nazis, un nombre considérable d'anciens membres du parti fasciste sont toujours sains et saufs. Ils ne se sentent pas du tout coupables des atrocités commises par les nazis contre l'humanité, et le message accusateur du film *Le Conformiste* s'adresse précisément à eux.

La contextualisation politique est suivie par la reconstruction du récit du film dans le cadre du discours idéologique sur le fascisme. Aucun critique soviétique n'a manqué de mentionner qu'il s'agissait d'un film politique et que l'intention de Bertolucci était de montrer la complaisance avec le fascisme. A. Lebedûk⁶¹⁹ souligne que le film *Le Conformiste* est censé montrer les dangers de telles tendances sous la dictature fasciste et qu'il conservera toute sa pertinence, puisque tant que le monde sera divisé par les luttes de classe, le renouveau du fascisme constituera une menace. G. Šmakov décrit Bertolucci comme un cinéaste politique idéologique utilisant les moyens traditionnels du cinéma (ce qui n'est pas du tout le cas, parce que Bertolucci a introduit des techniques cinématographiques très innovantes, comme l'ont aussi analysé M. Semënov et S. Rodygin). A. Matveev⁶²⁰ réfléchit tout d'abord aux racines du fascisme. Selon lui, cela tient au moule gris de la médiocrité, et les gens s'efforcent toujours de trouver les raisons de l'émergence de cette grisaille, y compris Bertolucci, dont les efforts sont étroitement liés à l'atmosphère de bouleversement social de son époque en Italie.

S. Rodygin est le seul auteur qui relativise le langage cinématographique de Bertolucci, en soulignant qu'il est important pour celui-ci d'explorer le personnage antagoniste

⁶¹⁵ Kolganov, A. (24 janvier 1977). Разоблачение конформиста. *Тихоокеанская звезда*.

⁶¹⁶ Membre de la société *Znanie (Le Savoir)* de l'édition *Восточно-Сибирь (Sibérie orientale)*, article non-daté. Šmakov, G. Конформист и его авторы. *Восточно-Сибирь*.

⁶¹⁷ Article *Recherche de vérité et de courage* de L. Sitnikov du journal *Вечерний Новосибирск (Le soir de Novosibirsk)* de la ville de Novosibirsk. Sitnikov, L. (11 janvier 1977). Поиски правды и мужества. *Вечерний Новосибирск*.

⁶¹⁸ S. Rodygin du journal *Смена (Changement)* de Léningrad. Rodygin, S. (27 novembre 1976). Конформист. *Смена*.

⁶¹⁹ A. Lebedûk du journal *Псковская правда (La vérité de Pskov)* de la ville de Pskov. Lebedûk A. (16 novembre 1978). Конформист. *Псковская правда*.

⁶²⁰ Article *Bernardo Bertolucci accusé* d'A. Matveev du journal *На смену (traduction proche : remplacer, changer, transformer)* de la ville de Sverdlovsk (actuellement Iekaterinbourg). Matveev, A. (29 décembre 1976). Бернардо Бертолуччи обвиняет. *На Смену*.

principal sous différents aspects, notamment l'atmosphère politique du fascisme, le statut social, la religion, l'histoire, la philosophie et l'identité personnelle, ce que le réalisateur réalise au moyen de diverses techniques cinématographiques. Par exemple, la description des ruines du Colisée, des murs avec des phrases en latin, ou le meurtre de Quadri à la manière de « Jules César » font allusion aux liens entre la Rome antique et le régime de Mussolini ; il s'agit du triangle entre l'enseignant et le disciple et la trahison des principes philosophiques.

Tous les critiques faisaient la référence au caractère conformiste de Marcello Clerici, l'identifiant comme un anti-héros sans ambiguïtés psychologiques. A. Lebedûk commence par déterminer le sens de la notion de conformisme. Il la définit comme un phénomène sociopolitique complexe de la société bourgeoise, déclenchés par le système d'influence idéologique des classes exploiteuses sur les masses en général et pouvant se caractériser par l'opportunisme et l'acceptation passive de l'ordre existant. G. Šmakov décrit Marcello comme un lâche qui s'efforce de paraître excessivement important et qui est à la fois misérable, privé d'idéaux excepté pour le fascisme et redoutable, imparable dans sa trahison. Selon lui, le travail de l'acteur révèle le principe de Bertolucci « à l'inverse » – Clerici est un lâche, mais il a l'intention d'assassiner le professeur Quadri, il est profondément désemparé, mais essaie de paraître extrêmement important, il est à la fois misérable et redoutable. Il est misérable, car il n'est pas censé avoir d'autres idéaux que le fascisme. Et il est formidable parce que, depuis qu'il a été englouti dans sa trahison, il ne connaît plus aucune limite. A. Matveev décrit la vie de Marcello comme l'histoire de l'effondrement de l'identité humaine. Marcello a choisi le chemin de la fusion avec les masses. Cette ultime indifférence est la cause de son esprit appauvri et conduit à la mort de son âme. Selon lui, si les yeux de Marcello sont vides, le regard du réalisateur Bertolucci est cruel. Pas de compassion pour l'écume. Clerici, qui a pris le parti du fascisme, est motivé par le désir de laisser le vide intérieur dans le monde des sensations les plus simples et les plus grossières... Et ceci est toujours un signe de la nécrose spirituelle de l'âme humaine. M. Semënov souligne l'aspiration à être comme tout le monde au cœur de l'effort de Marcello : aspirant à être « normal » en Italie en 1938, il opte pour le fascisme sans partager les idéaux du fascisme, pour être un « bon chrétien » sans foi, pour rejoindre la police politique sans hésiter à commettre un meurtre. Selon Semënov, Clerici est un être misérable, déséquilibré, qui ne peut se sentir confiant que lorsqu'il agit « comme tous les autres ».

Cependant, il y également des analyses psychologiques. R. Komina⁶²¹ estime, dans son article d'une grande finesse psychologique, que la situation de choix fait de Clerici un complice du régime fasciste. En rejoignant la police secrète, il entre peu à peu dans l'ensemble monumental de l'appareil fasciste avec son atmosphère de pression psychologique constante, de séquences de « chocs silencieux » et de « folie rationnelle ». Le choix conscient de Clerici d'être comme tout le monde finit par évoluer jusqu'à un point de non-retour. Komina souligne que cette psychologie profonde d'une certaine couche des catalyseurs les plus efficaces du fascisme est bien exprimée par Giulia, l'épouse de Clerici, banale et intellectuellement primitive, qui justifie le meurtre commis en affirmant simplement que « cela devait être ainsi... ». S. Rodygin explique ensuite que non seulement Marcello, mais tous les autres personnages sont également sujets au conformisme : Giulia dans sa bêtise, Anna dans son amoralité et Quadri dans sa faible

⁶²¹ Article *Faut ce qu'il faut, comme ils disent...* de R. Komina du journal *Вечерняя Пермь* de la ville de Perm. Komina, P. (25 novembre 1976). «Так нужно» – скажут они. *Вечерняя Пермь*.

position antifasciste et son appartenance à la même classe bourgeoise et à la même culture que Clerici.

Seul un auteur – L. Sitnikov⁶²² – a discuté de l'importance du mythe de la caverne de Platon, qui n'est pas seulement le symbole parfait du cinéma, mais sous-tend également tous les modèles d'activités de Clerici – « prisonnier volontaire du royaume de l'ombre ». M. Semënov⁶²³ note que le film, plutôt que d'être simplement un film politique et policier, est un pamphlet politique pointu contre les canailles semblables à Clerici (selon Sitnikov, dans la rhétorique de Vladimir Maïakovski), fonctionnant comme les ombres sans visage de la police secrète fasciste.

Cependant, aussi le langage cinématographique de Bertolucci a été analysé. M. Semënov indique que Bertolucci a maîtrisé avec art les techniques de représentation, telles que les points de vue, le cadrage et l'éclairage, afin de transmettre l'atmosphère de répression totale et de reléguer les individus au rôle de rouages dans l'appareil étatique. Aussi selon L. Sitnikov, l'intention de Bertolucci est claire dès les premières scènes : les espaces vides, structures architecturales géométriques, mouvements mécaniques sont tous destinés à définir un nouvel ordre fasciste, fonctionnant comme un spectacle de marionnettes. N. Kirillova⁶²⁴ souligne que Bertolucci exploite tous les moyens possibles du langage cinématographique pour créer une atmosphère à la fois sombre, malsaine et pressante, mais en même temps bouffonne du fascisme italien des années 1930, qui semble déjà être voué à s'effondrer. Elle conclut que Bertolucci, analysant les origines spirituelles et sociales du conformisme, rend son verdict à la fois moral et politique contre celui-ci. Rodygin présume que Bertolucci lui aussi, étant proche des personnages de son film, est issu de la classe bourgeoise.

L. Sitnikov est le seul auteur qui va un peu plus loin que les autres, car apparemment le titre de cet article fait référence au film d'Antonioni, *Profession : reporter*, également abordé dans l'article. Il souligne que, si le film de Bertolucci montre la turpitude du conformisme, le film d'Antonioni évoque le moyen de s'en sortir.

Le critique professionnel Vladimir Baskakov a écrit sur *Le Conformiste*⁶²⁵ :

les atrocités et le pouvoir arbitraire des dirigeants fascistes ou la subordination des personnes ordinaires à la machine d'État sont présentées en termes d'étude de complexes subconscients qui influencent les individus dans une situation particulière. Par conséquent, souvent la raison des actions et de la conduite (meurtre, trahison, chantage) est le traumatisme mental, l'homosexualité, la schizophrénie, le masochisme. [...] Les tentatives de stigmatiser le fascisme dans le passé et le présent en tant que produit de la décomposition du système capitaliste sont constamment négligées.

⁶²² Par exemple, L. Sitnikov a aussi expliqué aux spectateurs soviétiques ce que signifiait la contemplation des objets de luxe dans les vitrines des magasins par Giulia et Anna pendant l'achat des robes de soirée – c'était la représentation de l'Occident capitaliste qui désirait des signes de la puissance. Les bourgeois ont besoin de signes extérieurs de statut pour confirmer leur position dans la société, qu'il s'agisse d'un manteau à la mode ou de l'icône d'un parti fasciste.

⁶²³ Article *De ce que le docteur conforme à...* de M. Semenov de l'édition *Molodoy kommunar (Le jeune communal)* de la ville de Tula. Semenov, M. (15 janvier 1977). На что соглашается доктор... Молодой Коммунар.

⁶²⁴ Professeur au collège de musique M. Glinka. Article non-daté. Kirillova, N. *Цель пазоблачения фашизма*.

⁶²⁵ La critique citée a aussi été écrite sur le film *Les Damnés* (1969, Visconti). Baskakov, V. Y. (1972). Кризис буржуазной идеологии и судьбы киноискусства. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(3), 75–106, p. 88.

Il est évident que la critique de Baskakov parle du film original, et non du remontage, parce qu'il mentionne l'effet du passé, l'homosexualité et des « complexes subconscients qui influencent les individus », des notions complètement absentes dans la réception soviétique.

3.4. Conclusion

La version russe censurée du *Conformiste* a été particulièrement improductif, parce qu'elle essayait de créer un nouveau récit linéaire, psychologiquement et idéologiquement nettoyé, pour remplacer le récit complexe à plusieurs niveaux entrelacé avec des souvenirs du passé et le flux du subconscient. Par le remontage et le doublage selon la logique de différentes dominantes simultanées, on a créé un conflit majeur dans la trame narrative. L'incohérence du récit a été partiellement compensé avec la modification du doublage, mais le résultat était la stéréotypisation du film avec les personnages-prototypes, tout en renforçant la représentation idéologique du fascisme. En modifiant le focus du récit, la directivité du texte, dans le sens d'Umberto Eco, a été réorienté et le nouvel film est né. En passant le film en noir et blanc, en coupant des scènes et en pratiquant une traduction forcée, on a tellement transformé *Le Conformiste* qu'il est devenu méconnaissable et hermétique. Selon les spectateurs Estoniens qui ont vu deux versions du film, il s'agissait d'un échec majeur de l'adaptation audiovisuelle soviétique⁶²⁶, une sorte de transcréation discursive incompréhensible. Cependant, il faut noter que la censure du *Conformiste* a été un cas extrême – *editio castrata*, qui ne représentait pas la pratique habituelle du remontage soviétique. Le film sert bien pour mettre en évidence toutes les techniques utilisées dans le remontage et le doublage soviétique, mais il n'y a pas d'autre film étranger qui ait été le sujet d'une telle expérimentation après 1976.

La censure a été pratiquée également dans la réception forcée du film. Elle est évidente dans la manière dogmatique de traiter du discours antifasciste. Les critiques ont fait apparaître des réinterprétations et des distorsions systématiques en interdisant toute pensée alternative, présente dans le film original. Tous ces métatextes qui entourent le film forment un champ sémantique qui met en évidence la façon dont de nouvelles significations ont été reconstruites dans la société cible pour réinterpréter le film et l'aligner avec le discours antifasciste préexistant. Les critiques montrent comment le remontage et le doublage soviétique ont créé un tout nouveau film, en remplaçant la complexité postmoderne par une interprétation marxiste-léniniste.

4. Comparaison avec le contexte historique et conclusions sur la I^{ère} partie

Une majorité de pays à cette époque pratiquait le remontage comme un élément essentiel de la production et de la distribution nationales des films pour se conformer aux différentes lois et aux standards nationaux qui régissaient le domaine cinématographique du point de vue du contenu, du genre, de la langue, etc. Les pratiques en URSS étaient

⁶²⁶ Selon Peeter Torop, Silvi Salupere, Tiit Merisalu, Mall Jõgi etc.

assez similaires à celles de l'Espagne de Franco, de l'Italie de Mussolini et de l'Allemagne d'Hitler et puis de la RDA. Cependant, chaque pays avait ses particularités.

La loi estonienne sur le cinéma de 1935, et sa modification de 1938 permettant la censure cinématographique, ne trouve pas d'analogue dans la législation soviétique. Néanmoins, en comparant les techniques de censure du Comité de cinéma avec l'inspecteur Artur Adson et celles des fonctionnaires soviétiques responsables de la diffusion des films étrangers⁶²⁷, on trouve des points communs. Premièrement, les deux instances ont interdit la diffusion de certains films. La politique en URSS faisait que les films étrangers « interdits » n'étaient simplement pas été achetés au *prokat*, et en Estonie, des films déjà achetés par les distributeurs, en attendant leur projection dans les salles de cinéma, n'ont pas reçu le permis de la diffusion et les distributeurs ont dû payer une amende par mètre de bobine de film. Les deux instances ont fait des coupes et rédigé des traductions. La différence réside dans le fait que les principes de remontage soviétiques n'ont jamais été réglementés, publiés, verbalisés, il s'agissait d'une pratique collective, intuitive, souvent non argumentée et non systématique. Artur Adson tenait soigneusement à jour le livret de contrôle⁶²⁸ de ses activités, en publiant aussi des articles dans la presse sur sa vision du cinéma artistique et l'on pouvait faire des réclamations sur ses décisions. La différence résidait dans la visibilité du processus, il est clair qu'un immense pays comme l'URSS ne pouvait pas atteindre cette visibilité plus facilement réalisable en Estonie. En outre, même si Adson travaillait dans un collège de six personnes, la censure cinématographique était à l'image de sa propre vision.

Il est difficile de formuler des règles générales en tant que dominantes qui dirigeaient le processus d'adaptation, parce qu'il y en avait de nombreuses. Dans les films, il existe une synergie entre le visuel et le verbal. Différencier la censure par remontage et la censure par doublage n'est pas très opérant, parce qu'à travers chaque modification visuelle et verbale, la structure de l'œuvre artistique peut changer de dominante, ce qui rend nécessaires d'autres modifications verbales ou visuelles pour préserver l'intégralité du récit. C'est pourquoi l'on considère dans cette thèse l'adaptation soviétique comme la traduction intersémiotique, beaucoup plus complexe que la traduction propre interlinguistique dans les termes de Roman Jakobson⁶²⁹. Compte tenu des coupes visuelles, le défi primordial du doublage était la compensation de la trame narrative selon le critère de la cohérence et de la logique de la trame narrative. Le doublage soviétique étant un art méticuleux pendant l'âge d'or des années 1960, il a eu recours à de multiples techniques en dehors des stratégies classiques de la traduction audiovisuelle (Tableau 4) et de la bonne synchronisation labiale, faciale et isochronique en faisant les petites coupes nécessaires. On peut noter un déclin de la qualité pendant la stagnation avec les *voice-over*, mais ce type de traduction est curieusement plus transparent, honnête et authentique que le parfait doublage illusoire.

Selon les périodes, une ou technique ou une autre a été plus importante, les adaptations étaient dynamiques et le mode de remontage et de doublage variait, en ayant différentes dominantes selon la tonalité et le récit du film, le genre, le style cinématographique personnel du réalisateur, etc. Par exemple, pendant les années 1920 et à

⁶²⁷ Surtout au Comité du Cinéma et au *Goskino* de l'URSS, mais la structure était très compliquée. Cf. Annexe 2.

⁶²⁸ Le livret de contrôle, ERA.14.2.224 (01.04.1935–25.03.1937).

⁶²⁹ Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. Dans Reuben A. Brower (dir.), *On translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University, Press, pp. 232–239.

l'époque des films trophées, les dominantes étaient l'expérimentation et l'éducation des réalisateurs soviétiques par l'étude de l'assemblage, afin de développer des théories et des techniques de montage, mais aussi le divertissement du peuple après la guerre et la collecte des finances pour parvenir à la création du réseau des cinémas en URSS. Mais la dominante socio-pédagogique comprenait aussi des coupes didactiques et prophylactiques des plans contredisant des normes morales et contenant des thèmes tabous dans la société comme la consommation d'alcool ou de drogues etc. Les dominantes commerciales étaient principalement de deux types : d'une part augmenter les revenus de la vente des billets de cinéma en choisissant des films à grand succès potentiel et en les divisant en deux parties, et d'autre part réduire la durée totale des films pour économiser de la pellicule lors de la réalisation des copies pour la distribution pansoviétique. La dominante idéologique a été toujours présente, latente ou active. Dans le processus du remontage soviétique il y avait les dominantes visuelles et textuelles suivantes, utilisées simultanément dans les combinaisons uniques pour chaque adaptation :

- **Décontextualisation** : outre les limites de diffusion (par exemple la désérialisation des séries de films) et le fait de montrer les films plusieurs décennies plus tard, qui sont des méthodes de décontextualisation, on a aussi eu recours à l'anonymisation des noms des réalisateurs, acteurs, personnages et pays et à la modification des titres et du genre (par exemple avec les films trophées). Cette dominante de dépaysement a aussi été utilisée dans la première République d'Estonie dans le cas de la censure du film *Sans laisser de traces* (*Verwehte Spuren*, Veit Harlan, 1938).
- **Recontextualisation** : une reconstruction du récit pouvait aller jusqu'à la déformation du genre du film. De nouvelles significations étaient créées (le célèbre effet Koulechov) par les coupes ou par la restructuration à travers l'assemblage, et parfois par l'insertion de textes (titres, images avec les textes) et de voix hors-champs du narrateur qui commentait l'action. Cette recontextualisation donnait lieu à une nouvelle juxtaposition des cadres ou à un changement de l'ordre des plans dans le but de produire un changement de focus dans la trame narrative, par exemple par le remontage de la partie finale du film en vue de transformer une fin heureuse en fin malheureuse ou en coupant une partie essentielle du récit du film. On pouvait également ajouter des informations textuelles pour renforcer les traits de certains personnages afin de créer des prototypes, et pour compenser une narration devenue elliptique.
- **Compréhension du discours** : les spectateurs soviétiques devaient pouvoir comprendre et « lire » des films étrangers correspondant à leurs attentes et « rester circonscrits dans la séquence soviétique »⁶³⁰. Les films devaient être cohérents et logiques en accord avec la réalité et les représentations socio-culturelles intérieures et extérieures de l'URSS. S'il le fallait, des commentaires discursifs étaient intégrés aux films.
- **Révolutionnaire et idéologique** : les thèmes de la révolution et de la guerre ainsi que les sujets liés au nationalisme ont été souvent adaptés de manière rigide et dogmatique. Les manipulations idéologiques des images et des énoncés ont rendu les scènes conformes au contexte socio-culturel en URSS.

⁶³⁰ Damien, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations* [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, p. 644.

Dans le doublage, on a parfois inséré des idéologèmes liés au fascisme ou effacé des énoncés anticomunistes.

- **Cohérence de la trame narrative** : lorsque certaines parties du récit du film original étaient considérées comme illogiques, déroutantes ou ennuyeuses, elles étaient coupées, ceci pour gagner en cohérence et améliorer le rythme du film. La compensation par le doublage de la trame narrative en ce qui concerne la cohérence et la compréhension générale était assez courante. On a extrapolé des dialogues en raison de la mauvaise qualité acoustique (les films de la *Nouvelle Vague*), ou ajouté de l'information pour rendre les dialogues plus compréhensibles. Dans d'autres cas, il fallait effacer des références linguistiques aux événements qui avaient été coupés au montage.

Il s'agissait d'une transcréation et d'une adaptation discursive des films dans le cadre de l'échange culturelle. Une fois les œuvres originales rendues acceptables par le remontage, les traductions étaient effectuées simultanément de manière à recréer une nouvelle réalité et l'intégrité idéologiquement compréhensible, cohérent et logiquement recontextualisé. Les dialogues sources étaient utilisés plutôt comme une source d'inspiration pour recréer des dialogues idéologiquement et culturellement pertinents dans la langue cible, aussi comme un lien entre des parties illogiques. Cette approche a été pratiquée en URSS avec les premiers films doublés (pas les films trophées, qui étaient sous-titrés). Le doublage des films étrangers est devenu dans les années 1950 le domaine le plus dynamique de l'industrie cinématographique soviétique, un phénomène d'envergure incroyable. Pendant environ 70 ans, les cinéastes soviétiques ont remonté des milliers de films étrangers pour leur donner une nouvelle raison d'être dans un pays multinational, multilingue et multiculturelle. Sans faire attention à leur intégrité artistique intentionnelle, cette pratique n'a pas été abusive et restait dans les limites modérées. Le remontage en tant que transcréation était pratiqué également dans la production soviétique, soit pour les « corriger » en fonction d'exigences idéologiques valables au moment de leur sortie, soit pour les adapter pour l'exportation – opérations qui pouvaient être effectuées par la représentation commerciale à l'étranger⁶³¹.

Deux aspects ont radicalement distingué les dominantes de la censure estonienne et soviétique. Premièrement, le style de censure de la première République d'Estonie privilégiait la neutralité politique alors que la censure soviétique optait pour la promotion d'une certaine idéologie marxiste-communiste et l'attitude anticapitaliste. L'Estonie étant dans une position politiquement vulnérable, elle ne voulait pas prendre le risque de déplaire aux pays puissants comme l'Allemagne, l'URSS et la France, en diffusant des films d'agitation politique. L'autre différence était l'attitude envers la question de l'intégrité artistique, cette dernière étant un concept plutôt philosophique et intuitif à cette époque. Par exemple, Artur Adson ne voulait pas faire de coupes qui pouvaient altérer l'intégrité musicale. Toutefois, même si les cas où l'intégrité de l'œuvre cinématographique a été complètement modifiée au détriment de l'œuvre originale ne sont pas si nombreux que ça en URSS, la coupe de scènes avec de la musique et des chansons était assez courante. Une certaine liberté artistique était laissée à la discrétion des studios de doublage et dépendait du style personnel des réalisateurs de doublage et de leur équipe, et les techniques de compensation de la trame narrative étaient utilisées.

⁶³¹ Albera, F. (2017). Le re-montage dans le cinéma soviétique. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*(34–36), 11–25, p. 12.

Cependant on peut observer que l'adaptation soviétique agissait contre la directivité du texte artistique cinématographique selon les termes d'Umberto Eco, un « péché » que la censure estonienne ne commettait pas.

Selon les témoignages des employés du *Glavkinoprokat* estonien embauchés depuis 1960, personne n'était chargé de censurer les sous-titres estoniens réalisés par cette institution. Cette constatation a son importance dans le contexte dans la censure stalinienne qui régnait en Estonie soviétique. Absolument tout texte écrit, même les billets de cinéma, dès lors qu'il contenait du texte et de l'image, passait à la loupe de la censure préalable jusqu'en 1959. Le fait qu'il n'y ait pas eu de censure des sous-titres n'est pas forcément un indicateur de conditions idéologiquement plus libérales en Estonie, ce qui est aussi vrai. Après la mort de Staline, Moscou a commencé à faire confiance aux républiques socialistes dans leur travail de traduction de films sans agir contre l'idéologie. Cela témoigne plutôt du fait que l'appareil de censure du cinéma avait atteint le nouveau stade de développement de la pré-censure, c'est-à-dire la perfection des adaptations des films étrangers servait officiellement de discours autorisé. La censure préalable des films était soigneusement effectuée de manière centralisée au *Goskino* et dans les studios de doublage. La même logique s'imposait pour les traductions de livres étrangers dont on avait publié des traductions russes « officielles », qui ont servi de base idéologiquement fidèle pour des traductions ultérieures dans les différentes langues de l'Union. La traduction indirecte était un moyen efficace d'organiser la censure, et la style de traduction littérale qui était pratiquée dans les années 1950 facilitait pour les agents de censure envoyés par Moscou en Estonie, parlant peu ou pas du tout l'estonien, d'effectuer le contrôle linguistique des textes avec un agent de censure local. Il s'agissait d'un double contrôle linguistique de la traduction des films révolutionnaires et propagandistes, même si les étapes de la censure étaient beaucoup plus nombreuses.

Bien qu'il existe des preuves que des sous-titres gravés aient été projetés également en Estonie en 1941 pendant l'occupation allemande⁶³², l'Estonie ne possédait pas sa propre technologie pour cela avant 1950. On peut supposer que la technologie pour pouvoir projeter des sous-titrés gravés a été importée par les Allemands puis détruite pendant la guerre. Les alloscopes et les diapositives étaient encore utilisés dans la distribution de films au milieu des années 1950⁶³³, en particulier pour la diffusion des films dits « trophées », sur lesquels avaient déjà été gravés des sous-titres anglais ou allemands. Le terme employé en russe, *trofejnoe kino*, recouvre aussi bien les saisies de biens (copies d'exploitation prises à des sociétés privées, salles ou studios) que des saisies d'archives (le fameux *Reichsfilmarchiv*)⁶³⁴. Beaucoup de films trophées allemands ont été doublés en *voice-over* russe, mais en Estonie on diffusait des trophées en voix originale. Avec la fin de l'époque des trophées, il n'y avait plus de la langue étrangère sur le premier écran, sauf en ce qui concerne les rares films musicaux. Pendant les années de 1939 à 1950, on n'a produit que très peu de traductions estoniennes. L'industrie de la traduction en général, traduction audiovisuelle comprise, était organisée de façon centralisée par les organes de Moscou et le processus prenait beaucoup de temp.

⁶³² Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, p. 37.

⁶³³ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu].

⁶³⁴ Pozner, V. (2012). Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale Dans A. Sumpf & V. Laniol (dirs.) *Saisies, spoliations, restitutions : Archives et bibliothèques au XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 147–163, p. 147. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/130257>

La contribution principale d'Olga Lauristin a été de développer la technologie du sous-titrage en Estonie à partir de 1950. Cette évolution garantissait désormais le sous-titrage de *tous* les films étrangers en estonien pour le/ ou destinés au premier écran. Bien que Lauristin ait soutenu la nécessité de la traduction aux fins de propagande communiste parmi les agriculteurs estoniens travaillant dans les kolkhozes, elle n'a pas contribué au développement de leurs compétences linguistiques en russe. Si l'on n'avait pas ajouté systématiquement des sous-titres estoniens aux films, on peut supposer que la maîtrise du russe aurait été meilleure. Si Lauristin n'avait pas spontanément sollicité le développement de possibilités techniques pour le sous-titrage estonien des films sur place, Moscou n'aurait pas aidé l'Estonie à cet égard et les films auraient été projetés à l'écran sans traduction ou doublés en estonien, ce qui n'aurait permis de sortir que quelques films par an. L'époque du sous-titrage systématique a commencé avec l'époque de déstalinisation. Le développement du sous-titrage en 1950 a permis de restaurer le niveau de la traduction audiovisuelle estonienne à peu près à la hauteur de celui de 1938, après une rupture qui avait duré environ dix à quinze ans. Cette évolution garantissait désormais le sous-titrage de *tous* les films étrangers en estonien. Les habitants de l'Estonie soviétiques aimaient le cinéma, il y avait beaucoup de cinémas et les données statistiques sur les nombres des entrées aux cinémas étaient toujours impeccables.

II. LE PREMIER ECRAN ET LES CINE-CLUBS : LES FILMS FRANÇAIS ET FILMS EN COPRODUCTION AVEC LA FRANCE

Comme décrit dans la première partie, l'industrie cinématographique soviétique a été presque détruite et laissé sans ressources après la fin de la Grande Guerre patriotique, le budget d'État étant déjà très maigre en raison de la restructuration du pays fragile⁶³⁵. Le manque de films soviétiques « idéologiquement corrects » produits sous le régime stalinienne et le manque des films étrangères diffusées dans le pays a contribué à un déficit budgétaire de l'industrie du cinéma, ont contribué au déficit budgétaire de l'industrie, qui a été en principe financée du revenu de la vente des billets⁶³⁶. La campagne de la cinéficatation (en russe *кинофикация*), lancée dans les années 1920, est devenu de nouveau une priorité après la guerre – un but était de construire dans la périphérie de l'Union Soviétique, surtout dans les territoires ruraux, un réseau des cinémas ambulants pour monter le nombre des spectateurs dans les salles de cinémas. Malgré le manque des ressources on a commencé à créer un réseau des cinémas ambulants ruraux également en Estonie juste après l'occupation en 1944⁶³⁷. Il faut aussi mentionner que malgré le fait qu'après 1940 la population des villes a toujours augmenté, en 1989 le pourcentage des Estoniens à la campagne a été 87,4 %⁶³⁸. L'histoire montre que couvrir l'Estonie avec les cinémas a été une excellente décision – l'Estonie devient la république socialiste soviétique en nombre d'entrées par habitant un des plus élevé dans l'URSS.

Dans cette partie j'analyse en termes des libertés deux pôles opposés : le premier écran et le troisième écran, avec le deuxième écran qui se place entre les deux. En mettant en lumière l'activité du Bureau du Film et les méthodes de sélection forcée du répertoire de films, il en ressort une analyse statistique du répertoire des films français sur le premier écran. Les relations diplomatiques entre l'URSS et la France sont devenues plus étroites et beaucoup de films français ont trouvé leur chemin sur les écrans soviétiques. Dans l'analyse des ciné-clubs estoniens soviétiques, on s'intéresse aux modes de traduction libre ainsi qu'à la réception et à la critique du cinéma étranger avec un accent sur la *Nouvelle Vague*.

⁶³⁵ Fomin, V. (2012). *Отчет о научно-исследовательской работе. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат*. Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова.

⁶³⁶ Belodubrovskaya, M. (2017). *Not according to plan : filmmaking under Stalin*. Cornell University Press.

⁶³⁷ Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus

⁶³⁸ Rõbakova, I. (dir.) (1990). *Eesti arvudes 1989. aastal : lühike statistika kogumik*. Tallinn, p. 10. <https://www.digar.ee/arhiiv/et/raamatud/115025>

1. Le premier écran en Estonie soviétique post-stalinienne

Dans la présente partie j'analyse le premier écran en Estonie soviétique. Après la mort de Staline, la scène cinématographique a été divisée en URSS en trois domaines ou trois écrans distincts. Cette division selon le niveau et la priorité de la diffusion des films est la suivante :

- 1^{er} écran : *Glavkinoprokat*, environ 170 000 films dans la collection, y compris les films trophées de l'après-guerre. Distribution des films dans les cinémas officiels en URSS et dans les républiques socialistes.
- 2^e écran : les petites salles de cinéma dans les lieux habités, y compris les cinémas ambulants, les festivals de films et les semaines du cinéma organisés dans les cinémas officiels, dans les ambassades en URSS et dans les républiques socialistes (y compris la production cinématographique de l'URSS montrée à l'étranger).
- 3^e écran : les ciné-clubs, les séances à huis clos pour des cinéastes dans les salles de musique, cafétérias, *datchas* et les locaux temporairement adaptés pour la projection des films.

En 1979, Lembit Remmelgas, relecteur principal du Bureau du Film, soulignait que le nombre de copies devait être pour l'Estonie de trois à quatre et qu'il pourrait y avoir moins de films parmi lesquels choisir et plus de copies de films⁶³⁹. Selon Ahto Vesmes, il n'y avait à l'époque de la première République qu'une copie de film pour les trois pays baltes. En 1944, il y en avait 16 copies. Au milieu des années 1980, il y en avait au totale 20 000 copies d'un film pour les pays baltes. Pour pouvoir montrer un film à tout le monde en Estonie, il fallait quatre à cinq copies – parce qu'il existait quatre routes principales pour faire circuler les copies⁶⁴⁰. Il fallait au moins trois copies pour couvrir la majorité de la région d'Estonie. Les copies étaient faites en URSS puis envoyées en Estonie, qui devait payer un prix symbolique pour les recevoir⁶⁴¹.

Parfois les copies arrivaient en Estonie avec un retard considérable, ce qui mettait les sous-titres dans une situation compliquée, car il fallait produire des sous-titres dans un délai très court. Vesmes a expliqué ce problème de retard comme suit⁶⁴² :

Auparavant, chaque studio de cinéma pouvait imprimer ou copier à partir de son propre négatif autant de copies positives que la république en avait besoin dans sa version nationale. Cependant, le résultat était une corruption de la copie négative, et lorsque ce négatif atteignait finalement l'usine de photocopieuses pour la copie en masse, des copies de très mauvaise qualité commençaient souvent à être diffusées dans le réseau des cinémas. Pour remédier à cela, une règle a été mise en place l'année dernière, selon laquelle seul un nombre limité de copies nécessaires au travail peuvent être fabriquées directement à partir du négatif. En conséquence, des copies des mêmes studios de cinéma ont été projetées pendant les festivals et ailleurs. Toutefois, toutes les copies attribuées au réseau des salles de cinéma ne seront disponibles que lorsque les usines de photocopieurs les auront fabriquées, ce qui signifie que le film sera doublé et inclus dans

⁶³⁹ Filmidublaaz? (Anonyme, 23 novembre 1979). *Sirp ja Vasar*, 47, p. 11.

⁶⁴⁰ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 14.

⁶⁴¹ Talvik, M. (13 mars 2005). *Ajaproov: Kino*. [Émission de télévision]. Eesti Televisioon.

<https://arhiiv.err.ee/vaata/ajaproov-kino>

⁶⁴² *Jupiter*, 17.02.1983, n° 219, pp. 1–2.

le répertoire de l'Union soviétique. Ce n'est qu'à ce moment-là, quand les films vont sortir, que des copies sont reçues, à la fois en estonien (généralement cinq copies) et en russe, une ou deux copies.

Le répertoire des cinémas était centralisé, comme dans toutes les Républiques soviétiques. La quantité, la sélection et la réception de tous les films, nationaux et étrangers, étaient déterminées au sein du Comité central du PCUS et par le *Goskino*. Les républiques soviétiques devaient agir dans les limites prévues, mais elles pouvaient aussi imposer de nouvelles restrictions au nombre de films et de copies. Dans le chapitre suivant j'étudierai les principes politiques de la sélection du répertoire du premier écran (quels films français et les films en coproduction ont été diffusés en URSS et en Estonie). J'analyserai la réception des films français par les critiques professionnels en URSS et en Estonie, à partir de l'exemple des films de la *Nouvelle Vague* française.

En 1970, il y eut une réorganisation du système de location de films de la RSS d'Estonie⁶⁴³. Le *kinoprokat* estonien a été réorganisé. La première chose qu'Ahto Vesmes a faite en devenant en 1970 directeur du *Glavkinoprokat* estonien fut de changer le nom de cette institution⁶⁴⁴. En 1971, elle a pris pour nouveau nom, utilisé jusqu'en 1988, *ENSV MN Riikliku Kinematograafia Komitee Filmilaenutuse ja Reklaami Valitsus* ou simplement *Filmilaenutuse ja Reklaami Valitsus*, ou bien encore la forme la plus courte en estonien *filmikontor* ou bien le Bureau du Film. Comme son organe satellite, on créa la Base de location de films – *Tallinna Filmilaenutuse Baas*, qui avait trois filiales à Tartu, Kohtla-Järve et la Base marine qui a loué des films pour les bateaux de pêche et la Marine de la RSS d'Estonie⁶⁴⁵.

Par la loi du Présidium du Soviet suprême de la RSS d'Estonie du 25 août 1978, le Comité national de la cinématographie du Conseil des ministres de la RSS d'Estonie (1963–1978) a été transformé en Comité national du cinéma de la RSS d'Estonie (en estonien courant *kinokomitee*). Un acte du Présidium du Soviet suprême de la RSS d'Estonie du 14 juillet 1988 a supprimé le Comité national du cinéma de la RSS d'Estonie⁶⁴⁶. Le Bureau du Film était placé sous le Comité du cinéma.

Ahto Vesmes a commencé son travail en 1963 sous Feliks Liivik (1921–2002), qui était directeur du Comité du Cinéma jusqu'en 1982 (par un acte du Présidium du Soviet suprême de la RSS d'Estonie du 23 mars 1982, Raimund Penu a été nommé président du Comité du cinéma d'État de la RSS d'Estonie). Feliks Liivik était en bonnes relations avec le Comité du cinéma à Moscou, qui ne s'intéressait pas à ce que faisait une petite république comme l'Estonie. Selon Ahto Vesmes, Moscou était content que les données statistiques de notre secteur du cinéma soient satisfaisantes, parce que beaucoup de gens allaient au cinéma⁶⁴⁷. Grâce à lui, beaucoup de films quasi-interdits ont été projetés en Estonie. Il convient également de noter que le Comité du cinéma, à savoir le ministère

⁶⁴³ Ordonnance n° 320-k de la RSS d'Estonie, 11 juin 1970 ; ordonnance n° 112 du président du Comité national de la cinématographie de la RSS d'Estonie, 16 juin 1970.

⁶⁴⁴ Depuis 1941, le nom de cette institution a été *Eesti NSV vabariiklik kontor „Glavkinoprokat”* selon l'article 120 du décret de 20 janvier 1941 *Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu määrus Kinofikatsiooni Valitsuse asutamise ja kinode ning filmikontorite natsionaliseerimise teostamise korra kohta*.

⁶⁴⁵ Ahto Vesmes : Talvik, M. (13 mars 2005). *Ajaproov: Kino*. [Émission de télévision]. Eesti Televisioon. <https://arhiiv.err.ee/vaata/ajaproov-kino>

⁶⁴⁶ Archive du Comité du Cinéma de la RSS d'Estonie : ERA.R.1946.

⁶⁴⁷ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 12.

de la Culture, avait également donné son feu vert aux ciné-clubs et que ses représentants Feliks Liivik et Isaak Serman considéraient qu'il n'y avait pas de problème idéologique. Feliks Liivik devait tout de même effectuer le contrôle idéologique.

Cependant il y avait toujours des *apparatchiks* loyaux au communisme et opposés aux pratiques libérales dans les cinémas, par exemple Leonid Lentsman (1912–1996), un Estonien né en Russie, ainsi que plusieurs employés politiques loyaux envers le régime soviétique. Lentsman a été secrétaire pour l'éducation idéologique au Comité central du Parti communiste estonien de 1951 à 1964, puis secrétaire du Comité central du Parti communiste estonien jusqu'à 1971⁶⁴⁸.

Le cinéma était un lieu très important pour les gens et les films projetés étaient soigneusement sélectionnés afin de proposer une combinaison optimale entre le divertissement et l'idéologie. Il existe une certaine controverse : le pouvoir soviétique a détruit de nombreux cinémas estoniens mais aussi construit de nombreux nouveaux cinémas ; ce qui a permis d'augmenter de façon considérable le nombre de cinémas avant la fin de l'époque soviétique. On a réussi à susciter l'intérêt des Estoniens pour le cinéma et via le cinéma, pour la culture occidentale. Une certaine affinité nostalgique pour les comédies françaises est toujours présente dans la génération post-soviétique.

Selon les données d'Elmar Nittim, le réalisateur estonien des actualités, il y avait pendant les années 1950, environ deux millions et demi d'entrées des cinémas du premier écran de Tallinn par an. En 1954, le nombre d'entrées s'est élevé à 3 965 000. Au premier semestre de l'année 1955, on a dénombré presque 2 468 000 entrées dans les cinémas de Tallinn, soit autant que pour l'ensemble de l'année 1950⁶⁴⁹. En 1973, la fréquentation totale en Estonie a atteint 23 millions d'entrées, ce qui fait environ 15,5 entrées par habitant⁶⁵⁰, l'Estonie faisant en 1973 0,6% de la population soviétique d'environ 250 millions. Le nombre le plus grand des entrées totales en URSS a été environ 4 milliards pendant le dégel⁶⁵¹ ce qui a fait aussi environ 16 entrées par habitant. Mais en Estonie, la fréquentation élevée des séances était toujours stable : aussi en 1982, environ 55 000 personnes par jour ont visité les cinémas en Estonie, ce qui faisait entre 18 et 21 millions d'entrées par an^{652, 653}.

La possibilité d'organiser des cinémas dans des clubs, des écoles, des centres culturels, des manoirs, des gares de chemin de fer, des fermes collectives et des grandes entreprises a augmenté le nombre de spectateurs. Chaque village avait au moins une salle de projection de cinéma avec des projections régulières. Au début des années 1940 et 1950, toutefois, des cinémas ambulants parcouraient l'Estonie avec leur propre générateur

⁶⁴⁸ Valk, H. (4 juillet 2014). Eestluse hingeloits ja pidude pidu. *Õhtuleht*.

<https://www.ohhtuleht.ee/586343/heinz-vaik-eestluse-hingeloits-ja-pidude-pidu>

⁶⁴⁹ Nittim, E. (30 septembre 1955). Vead, mida ei tohi korrata. *Sirp ja Vasar*, 39, p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19550930.1.5>

⁶⁵⁰ La population en Estonie a été pendant l'époque soviétique environ 1,5 million d'habitants, plus précisément, en 1989 il y avait 1 565 662 personnes, dont des Estoniens 61,5% et de Russes plus qu'un demi-million. D'ailleurs, l'Estonie avait une population relativement stable entre 1945 et 1990. Voir aussi Tiit, E.-M. (19 août 2020). *Millised rahvused elavad Eestis?*

<https://www.stat.ee/et/uudised/millised-rahvused-elavad-estis>

⁶⁵¹ Fomin, V. (2012). *Отчет о научно-исследовательской работе. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат*. Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова.

⁶⁵² Ahto Vesmes dans Tammik, K. (3 décembre 1982). Kohtumised. *Tallinna Polütehnik*, 35, p. 4.

⁶⁵³ Les données statistiques ont été assez similaire en 1983, voir l'Annexe 1 (l'ordonnance de Comité du Cinéma sur les résultats économiques en 1983).

électrique et leur mécanicien/projectionniste de cinéma. En 1990, la fréquentation des cinémas a baissé catastrophiquement. Les cinémas urbains étaient mieux adaptés aux nouvelles conditions de l'économie de marché, en fonctionnant comme des entreprises. Bientôt la majorité des cinémas furent fermés.

1.1. Les cinémas estoniens soviétiques

Selon Kadri Kanter, après la Seconde Guerre mondiale, des centaines de cinémas détruits en URSS ont été reconstruits par le règlement du *Sovnarkom* en 1946, qui prévoyait la construction de 62 grands cinémas avec un budget total de 30,9 millions de roubles ; un million de roubles ont été alloués à l'Estonie⁶⁵⁴. On a fait des efforts considérables pour couvrir l'Estonie avec un réseau de cinémas dans les villes, les centres des raïons (unité administrative, en estonien *rajoon*) et dans les villages des séances de cinéma au moins une à deux fois par mois⁶⁵⁵. Pour faire tout cela, le *Glavkinoprokat* a été obligé de compléter son fonds de films avec des films sous-titrés en estonien.

Après la mort de Staline, on a continué à construire de nouveaux cinémas du premier écran. L'« âge d'or » des années 1960 était digne de son nom : chaque mois, 22 à 24 films étaient projetés sur les écrans de cinéma estoniens, avec une moyenne de 21 séances par personne et par an. Les cinémas étaient très populaires et les salles pleines. À un certain moment, 12 cinémas fonctionnaient à temps plein à Tallinn⁶⁵⁶, les plus grands étaient *Sõprus*, *Edasi*, *Forum*, *Lembitu*, *Oktoober*, *Partisan*, *Pioneer*, *Pirita*, *Pelgurand*, ainsi que *Võit* à Nõmme. Dans la ville de Tartu, on a construit le cinéma *Komsomol*⁶⁵⁷, à Narva le cinéma *Punane Täht*, à Põltsamaa le cinéma *Edu*, ainsi que de nouveaux cinémas à Sillamäe et à Tõrva. Dans les années 1970, il y avait en Estonie plus de 300 cinémas officiels, ce qui était un nombre considérable⁶⁵⁸. Les nouveaux cinémas à Tallinn étaient *Helios*, *Kosmos*, *Rahu* et *Kaja*, *Kosmos* étant le cinéma le plus grand avec une grande salle, utilisée pour l'organisation des festivals et pendant ces derniers, des projections des films étrangers en voix original avec une traduction simultanée. À la fin de la RSS d'Estonie, en 1989, il y avait 673 cinémas et points officiels de projection de films⁶⁵⁹. Cela montre l'intensité de la cinéficatation qui s'est déroulée en Estonie soviétique après la fin de la Seconde Guerre mondiale et que ce processus d'énormes difficultés avait porté des fruits. L'Estonie était devenue complètement « cinéfiée ».

Cela montre également à quel point les noms des cinémas soviétiques, par comparaison avec les noms élégants et originaux des cinémas de l'Estonie indépendante, manquaient d'esprit et d'imagination. C'était une manifestation du phénomène courant

⁶⁵⁴ Plan des travaux principaux de la restauration des cinémas en URSS de 1946. *Sovnarkom* de l'URSS, règlement n° 36, 08.01.1946. Archives de l'État, ERA.R.1946.1.17, p. 19.

⁶⁵⁵ Voir *ibid.*

⁶⁵⁶ Entretien avec Ahto Vesmes dans Suviste, M. (10 octobre 2007). „Väga lilleline see elu just ei ole. Silmad on läbi. Süda ka jukerdab natuke.”. *Õhtuleht*. <https://www.oh tuleht.ee/249387/vaga-lilleline-see-elu-just-ei-ole-silmad-on-labi-suda-ka-jukerdab-natuke->

⁶⁵⁷ Tammer, E. (2004). *Nõukogude aeg ja inimene: Meie mälestused*. Tänapäev, p. 55.

⁶⁵⁸ D'autre part, Vesmes dit qu'il y avait même 400 cinémas. Talvik, M. (13 mars 2005). *Ajaproov: Kino*. Eesti Televisioon. <https://arhiiv.err.ee/vaata/ajaproov-kino>

⁶⁵⁹ *Ibid.*

en URSS consistant à renommer les lieux culturels⁶⁶⁰ comme les théâtres etc. avec des références révolutionnaires⁶⁶¹. Le changement des noms des cinémas a suivi la règle générale de la langue soviétique : une terminologie idéologique simple et brutale, répétée dans de nombreuses combinaisons – dans les noms de journaux, les noms de magasins, de bars, de restaurants, de kolkhozes, et même de personnes (la loi sur les noms interdisait de donner aux nouveau-nés des combinaisons de deux noms, qui évoquent l'origine bourgeoise). Tous ces noms comportaient une signification idéologique : *Võit* (« victoire »), *Jõud* (« pouvoir »), *V. I. Lenini nimeline* (« portant le nom de V. I. Lénine »), *Külvaja* (« semeur »), *S. Kirovi nimeline* (« portant le nom de S. Kirov »), *Ühendus* (« union »), *Bolševik*, *Edu* (« progrès »), *Pioneer* (« pionnier »), *Sõprus* (« amitié »), *Komsomol*, *Partisan*, *Rahu* (« paix »), *Punane Täht* (« étoile rouge »), etc. À Pärnu, le cinéma *Ate-Palace* a été renommé *Kiir* (« rayon »). À Tallinn, le cinéma *Helios* a été renommé *Oktoober*. Dans la plupart des villes qui n'avaient qu'un seul cinéma, celui-ci fut renommé *Oktoober*, ce fut le cas par exemple dans la ville de Haapsalu où a construit en 1957 le premier cinéma au format d'écran large en Estonie. À Tartu, le cinéma *Ateena* fut rebaptisé *Sahuut* (ce qui n'est pas le pire). *Diana* devint *Lembitu*, *Forum* devint *Narva*, *Orion* devint *Partisan*, *Skandia* devint *Pioneer*⁶⁶², *Victoria-Palace* devint *Võit*, etc. Même lorsque l'on choisissait des noms composés, ils étaient des combinaisons d'idéologèmes existants : *Võidu tee* (« chemin de la victoire »), *Rahva võit* (« victoire du peuple »), *Õiguse võit* (« victoire de la justice »), *Juuni võit* (« victoire de juin »), *Võidulipu. 9. mai kolhoos* (« Ferme collective du drapeau de la victoire du 9 mai »), *Karl Marxi nimeline* (« du nom de Karl Marx »), *Leninlik tee* (« chemin de Lénine »), *Nõukogude Partisan* (« partisan soviétique »), *Esimene Mai* (« Le 1^{er} mai »), *Kindel Tee* (« chemin sûr ») etc.⁶⁶³.

⁶⁶⁰ Tout ce qui pouvait être renommé a été renommé selon les mêmes principes et le même vocabulaire : imprimeries, maisons de montage, villes, rues, monuments, infrastructures logistiques telles que ports, gares de chemin de fer, navires, etc.

⁶⁶¹ Ces idéologèmes existaient aussi avant la Première Guerre mondiale. Les activités de traduction menées avant la Première Guerre mondiale ont naturellement conduit à traduire de nombreux termes politiques russes en estonien, comme « bolchevik », « menchevik », « double pouvoir » (en estonien *kaksikvõim*), « octobriste » (*oktoobrist*), « cadet » (*kadett*), « meeting » (*mitting*), « opportuniste », « pouvoir soviétique » (*nõukogude võim*), « lutte pour la paix » (*võitlus rahu est*), etc. (Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeлтormatuses eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 17).

⁶⁶² Le plus vieux cinéma en termes des années actives en Estonie (80 ans) et, avec la maison de cinéma *Kinomaja*, le seul cinéma pour les films d'auteur et films artistiques à Tallinn. Talvik, M. (13 mars 2005). *Ajaproov: Kino*. [Émission de télévision]. Eesti Televisioon. <https://arhiiv.err.ee/vaata/ajaproov-kino>

⁶⁶³ Ces nouveaux noms ont entraîné beaucoup de situations comiques : des journaux locaux comme *Tapa Kommunist* (le communiste de Tapa, qui peut aussi signifier « tue le communiste » à l'impératif), le drapeau de la *Družba* (amitié) éliminé pendant le festival du chant parce qu'il était transparent et que de l'autre côté on pouvait lire *abžurD* (« absurde »).



Figure 15. Les cinémas estoniens. *Grand Marina*, détruit en 1941, et *Gloria Palace* en haut, *Sõprus* en bas avec sa grande salle unique.

Ces indices discursifs montraient clairement, à travers la nomination par les idéologues, que les gens avaient commencé à vivre dans une nouvelle société. L'adaptation des noms servait à détruire la mémoire culturelle des Estoniens. Cela provoquait une rupture dans la continuité qui se produisait sur deux niveaux : l'identification des Estoniens en tant que nation devait être oubliée et le nouvel *homo sovieticus* devait être créé.

Après l'indépendance, on a observé le même phénomène mais en sens inverse : de nombreux noms à connotation soviétique ont été supprimés ou estoniés. Par exemple le journal *Sirp ja Vasar* (« la faucille et le marteau ») a été renommé *Sirp*. Ce journal hebdomadaire a été fondé à l'époque soviétique justement après l'occupation en mai 1940 et son nom était une citation verbale du drapeau soviétique comportant un marteau, une faucille d'or et une étoile rouge, c'est-à-dire une traduction idéologique intersémiotique. On a tenté avant d'arriver à *Sirp* d'autres titres comme *Kultuurileht* (« journal culturel ») et *Reede* (« vendredi »), qui n'ont pas eu de succès parmi les lecteurs.

1.2. La sélection forcée et la décontextualisation du répertoire

Le répertoire des films étrangers que les peuples soviétiques pouvaient regarder était limité et avait souvent un caractère plutôt aléatoire. Par « sélection forcée du répertoire » nous entendons que le répertoire des films projetés dans les cinémas de l'URSS était prédéterminé par le PCUS et les organes cinématographiques. Certainement, le répertoire n'était pas déterminé par les demandes du marché dans le sens contemporain. Cependant, en ce qui concerne le choix du répertoire, un but était d'attirer dans les cinémas le plus grand nombre des spectateurs possible, alors les préférences et l'horizon des attentes des masses étaient prises en compte.

Beaucoup de films de succès occidentaux n'atteignaient jamais le public soviétique ou arrivaient en URSS seulement des décennies plus tard, totalement décontextualisés. Il était pratiquement impossible de mettre les problèmes contemporains sociaux en URSS en contexte avec ceux dans les films étrangers. Surtout on ne montrait jamais de films critiquant directement le communisme, même pendant les fameuses séances à huis clos. Au *kinoprokat* soviétique, on montrait des films idéologiquement corrects, comme les films de guerre antifascistes, les comédies « innocentes », comédies musicales, drames et adaptations d'œuvres classiques, films d'aventures (mais très peu de westerns), films policiers et thrillers, entre autres. On préférait clairement montrer des films de pays satellites socialistes comme Cuba, l'Amérique Latine, l'Inde, du néo-réalisme italien. Les films des pays capitalistes étaient plus rares, à l'exception des films français et italiens.

L'attitude générale envers la production filmographique étrangère était que tous les films sont commerciaux par nature, à l'exception du cinéma d'auteur. Ironiquement, les films d'auteur n'étaient généralement pas projetés en URSS justement en raison de leur faible succès commercial. Les films des pays occidentaux dont l'achat était envisagé par le *kinoprokat* étaient d'abord soigneusement étudiés pour vérifier le respect (prospectif) de deux critères principaux : premièrement, les films projetés devaient réussir commercialement et atteindre les objectifs économiques du budget et du plan. Le deuxième aspect vital était qu'ils devaient exprimer des positions idéologiques qui soutenaient la vision du monde socialiste-communiste. Ces deux principes devaient s'équilibrer : les compromis sur le champ de bataille idéologique pouvaient être compensés par des profits financiers au box-office⁶⁶⁴.

La sélection forcée du répertoire avait des degrés différents : interdiction de distribution, décontextualisation temporelle pas la distribution décalée et, règles de distribution différentes par les républiques socialistes, par la durée totale de la période de diffusion, par le genre, le réalisateur, le pays de production, l'acteurs etc.

La composition du répertoire a changé au fil du temps. Les réalisateurs, les acteurs, les sujets, les genres, les pays de production etc. pouvaient à un moment donné devenir indésirables aux yeux du pouvoir, il n'était pas rare que même le montage le plus habile n'aide pas un film à atteindre les écrans. Il ne restait alors plus qu'à mettre de côté les films déjà remontés et doublés, dans l'attente de temps plus favorables ou bien de leur destruction complète. Ces films mis de côté – qu'ils soient soviétiques ou étrangers – étaient généralement appelés les « films d'étagère » (en estonien *riiulifilmid*). Un film pouvait être mis sur l'étagère pour n'importe quelle raison, sans explication raisonnée.

⁶⁶⁴ Šohova, A. (3 décembre 2007). Ошибки в сценарии. *Forbes*.

<https://www.forbes.ru/forbes/issue/2007-12/11261-oshibki-v-stsenarii>. Consulté le 19.02.2015.

Un exemple intéressant d'entrave non idéologique d'accès à l'écran est le destin du film *Anna Karamazoff* (1989), avec Jeanne Moreau dans le rôle principal. Projeté une seule fois au festival de Cannes en mai 1991, ce premier long métrage du réalisateur Rustam Hamdamov n'est jamais sorti sur les écrans de l'URSS et d'autres pays en raison du conflit entre le réalisateur et le producteur. La plupart des films d'étagère ont cependant trouvé leur chemin vers les écrans après la dissolution de l'URSS.

Diffuser des vieux films délibérément décontextualisés était une manifestation des mesures de censure adoptées contre la diffusion du contenu cinématographique considéré pour quelque raison comme dangereux. Ces mesures pouvaient aussi être prises contre le genre (les films politiques et de guerre, les films d'auteur), le réalisateur, les acteurs etc. ou pour entraver l'accès à une culture spécifique. Par exemple, tous les films trophées, les films occidentaux volés à l'Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale, discutés en détail dans le sous-chapitre 2.2.1 de la partie I, n'ont atteint l'écran soviétique qu'environ une dizaine d'années plus tard, parfois même vingt, comme ce fut le cas avec *Don Quichotte* de Georg Wilhelm Pabst (1933→1953⁶⁶⁵), 17 ans pour le film *Gibraltar* de Fëdor Ocep (1938→1955), tous les deux les films trophées.

Le délai avant la diffusion était remarquablement long même avec des films français populaires : il a fallu attendre 26 ans pour voir *Le Gentleman d'Epsom* de Gilles Grangier (1962→1984), 24 ans pour *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné (1945→1969), 23 ans pour *Climats* de Stelio Lorenzi (1962→1985), 21 ans pour *Jeux interdits* de René Clément (1952→1973), 20 ans pour *Le Bossu* d'André Hunebelle (1959→1979), 19 ans pour *Le Capitain* d'André Hunebelle (1960→1979), 15 ans pour *Cartouche* de Philippe de Broca (1962→1977), 14 ans pour *Les Grandes manœuvres* de René Clair (1955→1969), dix ans pour *Le Gendarme se marie* de Jean Girault (1968→1978), neuf ans pour *Comment réussir en amour* de Michel Boisrond (1962→1972), sept ans pour *La Tulipe noire* de Christian-Jaque (1963→1970), six ans pour *Le Gendarme à New York* de Jean Girault (1965→1972), cinq ans pour *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury (1966→1971). Le record a été de 33 ans pour *Le Quai des brumes* de Marcel Carné (1938→1972). Les délais étaient très longs surtout au début des années 1970. Statistiquement, en ce qui concerne le délai moyen des films français, il fallait attendre quatre ou cinq ans. Les délais pouvaient être longs aussi pour les films américains : *Cléopâtre* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) avec Elizabeth Taylor n'a atteint les écrans soviétiques qu'au milieu de la décennie suivante dans une version abrégée.

Pendant la *glasnost* (1986–1991)⁶⁶⁶, la censure du processus de la distribution a diminué et il y a eu une plus grande liberté d'information. Les délais dans la diffusion et le manque de films d'auteur avaient créé une demande parmi les spectateurs pour ce genre de films, les goûts du public ont commencé à changer, l'État était prêt à réagir. Sur le premier écran, on a projetait activement des films d'auteurs classiques, y compris des films français, par exemple 15 ans après sa sortie a été diffusé en URSS *Le Charme discret de la bourgeoisie* de Luis Buñuel (1972→1987), le film *8½* de Federico Fellini est sorti 25 ans plus tard (1963→1988), *Le désert rouge* de Michelangelo Antonioni 24 ans plus tard (1964→1988), 38 ans plus tard est sorti *Orphée* de Jean Cocteau

⁶⁶⁵ Le marquage « → » sépare l'année de production et l'année de diffusion en URSS.

⁶⁶⁶ Glasnost (en russe *гласность*, « publicité », « transparence », « sensibilisation générale ») était la politique de publicité Mikhaïl Gorbatchev à partir de 1986. Au lieu des politiques d'interdiction et d'austérité poursuivies par la censure dans des activités inconnues au public, on a davantage utilisé le contrôle du PCUS, parfois sous la forme de critiques ou de discussions publiques.

(1950→1988), 34 ans plus tard *French Cancan* de Jean Renoir (1955→1989), 25 ans plus tard *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca (1964→1989).

1.3. Les quotas du répertoire des cinémas estoniens

Le répertoire de chaque cinéma était établi par la direction du cinéma de district, qui s'intéressait principalement à la mise en œuvre du plan financier. Les catalogues de films soumettaient leurs demandes aux organisations de distribution de films, dans le cadre desquelles des commissions spéciales du répertoire⁶⁶⁷ travaillaient. Ces commissions étaient composées principalement de travailleurs du parti, c'est-à-dire de gens éloignés du cinéma. Ils analysaient tous les trimestres les projets de sortie de nouveaux longs métrages et formulaient des recommandations pour leur promotion, en tenant compte des conditions locales⁶⁶⁸.

Tous les films projetés en Estonie soviétique dans les cinémas estoniens passaient par la Commission de sélection des films étrangers du Comité du cinéma (en estonien *marsruutfilmide läbivaatamise komisjon*), avec Isaak Serman comme le président et Ahto Vesmes comme le vice-président, et avec le réalisateur de doublage à *Tallinnfilm*, Jevgeni Rosenthal, et le personnel du *prokat* estonien⁶⁶⁹. Selon Ahto Vesmes, les critères de sélection des films étaient assez souples. Chaque république pouvait décider indépendamment. En Estonie, la Commission de sélection décidait quels films choisir et combien de copies en prendre pour les faire circuler dans les cinémas du pays. La Commission des films itinérants examinait les films réalisés dans des studios soviétiques afin de décider quels films commander pour les Estoniens. Ahto Vesmes se souvient qu'ils ont commandé des films qui ne pouvaient pas atteindre les écrans dans le reste de l'URSS – comme *Le Miroir* (*Зеркало*, 1975) et *Andreï Roublev* (1966)⁶⁷⁰ d'Andreï Tarkovski, ce dernier étant un film quasi-interdit en URSS et diffusé uniquement en Estonie –, et *Automne* (*Осень*, 1974) d'Andreï Smirnov⁶⁷¹. L'Estonie a par exemple été obligée de diffuser un certain pourcentage de films des républiques socialistes fraternelles, mais le nombre des copies louées variaient selon la population. Selon Ahto Vesmes qui n'appréciait pas certains films d'Asie Centrale en raison de la représentation de la violence et de l'attitude néfaste envers les femmes, il devait néanmoins en choisir. Il a alors commandé uniquement une copie des films en question pour l'Estonie et a augmenté le part d'autres films géorgiens⁶⁷², la république avec qui l'Estonie avait des

⁶⁶⁷ Par exemple le Conseil de répertoire du cinéma de la RSS d'Estonie (*ENSV filmirepertuaari nõukogu*) dont le président était Ahto Vesmes.

⁶⁶⁸ Fomin, V. (2012). *Отчет о научно-исследовательской работе. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат*. Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. <https://pandia.ru/text/77/436/2961.php>, p. 1285.

⁶⁶⁹ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 14.

⁶⁷⁰ On peut douter dans cette affirmation, ce film a été sur l'étagère jusqu'en 1971 et puis diffusé en URSS. Andrej Tarkovskij (1932-1986), un réalisateur soviétique, avait de contacts étroits avec les cinéastes estoniens a visité l'Estonie plusieurs fois. Il a tourné *Stalker* (1979) deux fois à Tallinn et près de Jägala. Les films de Tarkovskij ont été à succès énorme en Estonie.

⁶⁷¹ Andreï Smirnov (né 1941), le réalisateur excommunié soviétique, était critiqué par de diverses autorités soviétiques. Certaines scènes d'Automne ont été tournées du style « trop ouvert » (les poésies du livre *На ранних поездах* de Boris Pasternak sont citées) et le film n'est sorti qu'au troisième écran en URSS, sauf en Estonie.

⁶⁷² Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 14.

relations très étroite. Or, Vesmes était un bon négociateur et acheté dans le répertoire estonien des films quasi-obligatoires des autres républiques soviétiques, pour pouvoir parvenir à la fin à commander aussi plus des copies d'autres films. Après on a diffusé des films selon l'intérêt des spectateurs, les films avec peu de public ont été retirés après quelques jours de projection, pour les remplacer avec de nouveaux films. En ce sens, Vesmes a pu influencer la dynamique de la diffusion.

Commander des films soviétiques n'étaient pas seulement importants en tant que prérequis de monter des films interdits, il fallait aussi garantir le nombre des spectateurs élevé pour ce films et Ahto Vesmes avait montré de bons résultats pour l'Estonie. Lorsqu'un rapport envoyé à Moscou a révélé que le pourcentage des spectateurs des films de l'Ouest était trop élevé, le Comité du Cinéma local a reçu un avertissement disciplinaire, et inversement, lorsque les spectateurs des films soviétiques ont composé au moins la moitié de l'ensemble des spectateurs, un prix a été décerné, s'est souvenu Ahto Vesmes⁶⁷³. Selon des témoins, il y avait une pratique divergeant de vendre des billets des films soviétiques pour les sessions des films étrangers⁶⁷⁴. Cela mêlait la statistique en général des spectateurs pour l'Estonie et en tant qu'hypothèse on pourrait admettre que les données statistiques sur les entrées étaient très nombreuses pour l'Estonie pendant des décennies partiellement en raison de la spécificité du répertoire sur le premier écran.

On n'a jamais officiellement fixé de quotas pour les films occidentaux, mais on peut remarquer une certaine tendance en analysant le nombre des films projetés dans les salles de cinéma. Selon Daniil Dondurej⁶⁷⁵, à l'époque soviétique, en moyenne 280 films⁶⁷⁶ sortaient par an, les proportions étaient très strictement respectées :

- 140 films de production soviétique (90 films de la RSFSR, 50 films d'autres républiques soviétiques).
- 140 films achetés à l'étranger (dont 70, ou la moitié, étaient obligatoirement des films des démocraties populaires⁶⁷⁷, les autres pays – France, Italie, USA, Inde, etc. – ne représentaient pas plus que les 70 films restants).

Ene Kask, la directrice du cinéma *Sõprus*, se souvient : « Il s'agissait d'un pourcentage : 25 % de films étrangers et 75 % de films nationaux. Le directeur du cinéma pouvait influencer le choix du répertoire. La décision dépendait de la qualité de la communication personnelle, de la personne responsable et du titre du film »⁶⁷⁸. Il faut quand

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷⁴ Communication personnelle avec Ahto Vesmes en 2016.

⁶⁷⁵ Entretien accordé en juin 2008 par Daniil Dondurej (1947–2017), critique de cinéma soviétique et russe, sociologue des médias, culturologue, rédacteur en chef de la revue *Iskusstvo Kino (Искусство кино)*. Cet entretien s'est répandu très vite sur Internet. Dondurej a fait une déclaration publique disant que cet entretien n'était pas destiné à être publié et être publié et faisait partie du débat scientifique dans un cercle clos de chercheurs.

⁶⁷⁶ C'était comme cela plutôt à la fin de l'époque soviétique.

⁶⁷⁷ *Страны народной демократии* désignait dans le lexique des sciences sociales soviétiques d'après-guerre un certain nombre d'États pro-soviétiques avec une forme spéciale d'organisation politique de la société qui s'est développée après la Seconde Guerre mondiale dans le contexte des soi-disant « révolutions démocratiques populaires ». Il comprenait des pays du bloc de l'Est et les pays socialistes comme la République démocratique allemande (RDA), la République démocratique du Viêt-Nam, le Corée du Nord, Cuba, la Chine, le Mozambique, le Nicaragua, le Laos, etc.

⁶⁷⁸ Talvik, M. (13 mars 2005). *Ajaproov: Kino*. [Émission de télévision]. Eesti Televisioon.

<https://arhiiv.err.ee/vaata/ajaproov-kino>

même tenir compte de ce que le choix initial était effectué à la place des cinémas individuels et qu'il s'agissait de petites décisions. Quelques cinémas pouvaient se spécialiser sur les films de *Fantômas*, par exemple, ou bien choisir plus de films d'un genre particulier (westerns). Selon le spécialiste du cinéma Kirill Razlogov, on ne diffusait strictement que six films hollywoodiens par an, au maximum sept films, s'il y avait un sommet important entre la direction de l'URSS et les États Unis⁶⁷⁹. Toute la production cinématographique étrangère ne devait pas créer une vraie concurrence pour la production soviétique et socialiste.

De même en Estonie soviétique, les quotas de distribution de films entre 1970 et la fin des années 1980 exigeaient que les films soviétiques et étrangers soient représentés à parts égales, mais sur ces films étrangers, 50 % devaient être produits dans des pays socialistes, tandis que les 50 % restants étaient partagés en fonction de quotas entre les pays capitalistes, les plus nombreux étant les films français et italiens, en grande partie à cause de leurs mouvements antifascistes et procommunistes⁶⁸⁰. Les films français ont par exemple bénéficié d'un quota de 7,5 % pendant le rapprochement diplomatique entre l'URSS et la France⁶⁸¹. Le répertoire des cinémas de Leningrad présentait une répartition similaire, qui laissait par exemple en 1962 une part d'environ 21 % aux films capitalistes.

Pour comparer ce quota à celui des œuvres littéraires, les statistiques de publication de livres sur la période 1945–1955 révèlent qu'en Estonie soviétique on pouvait publier des œuvres estoniennes – 41 %, et des traductions littéraires – 59 % (dont 42 % étaient des traductions de littérature soviétique, 10 % des traductions de littérature étrangère, 7 % de traductions de littérature des autres pays socialistes⁶⁸²). Dans les années 1960, la proportion des traductions depuis la langue russe était de 59,9 %, soit 28,9 % pour la littérature soviétique et 31 % pour toutes les autres publications ; dans les années 1970, ce chiffre était de 51 %, et la répartition correspondante 29 % et 22 % ; et dans les années 1980 de 45,4 %, répartis respectivement en 25 % et 20,4 %⁶⁸³.

Selon une autre source, environ 300 films sortaient chaque année en Estonie⁶⁸⁴, mais cela dépendait des années. Avant 1960, il y en avait beaucoup moins en raison de la *malokartin'e*. Petit à petit, chaque année, les chiffres des films des pays d'Europe occidentale et des États-Unis ont augmenté. Cela témoignait d'un intérêt croissant pour le cinéma occidental et américain et la fin des années 1980 a montré clairement que la lutte culturelle de la Guerre froide entre les idéologues soviétiques et l'Ouest était perdue pour l'URSS⁶⁸⁵.

En Estonie Soviétique, en ce qui concerne les cinémas, mais aussi les ciné-clubs, on trouvait des possibilités de s'affranchir de certaines règles. L'une des stratégies générales

⁶⁷⁹ Communication personnelle avec Kirill Razlogov, le 16 avril 2020.

⁶⁸⁰ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, pp. 14–15.

⁶⁸¹ La France représente environ 30 %. Par exemple, en Ukraine de l'est, ces chiffres pour les considérablement plus élevés (voir Sergei Zhuk : Buffet, C. (2017). *Cinema in the Cold War: Political Projections*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=vGFQDwAAQBAJ>, p. 70).

⁶⁸² Le pourcentage exact des traductions directes de langues originales n'est pas analysé parce que parfois on traduisait à partir des versions russes.

⁶⁸³ Möldre, A. (2005). *Kirjastustegevus ja raamatulevi Eestis aastail 1940–2000*. [Mémoire de master, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus, pp. 100, 180.

⁶⁸⁴ Talvik, M. (13 mars 2005). *Ajaproov: Kino*. [Émission de télévision]. Eesti Televisioon. <http://arhiiv.err.ee/vaata/191179>

⁶⁸⁵ Buffet, C. (2017). *Cinema in the Cold War: Political Projections*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=vGFQDwAAQBAJ>, p. 70.

utilisées à l'époque de la stagnation était la dissimilation dans l'assimilation⁶⁸⁶. L'articulation de l'Autre dans le processus de l'assimilation idéologique avait de multiples réalisations dans la vie culturelle. Selon Peeter Torop, pour publier des œuvres du discours non-autorisé, comme des livres de Youri Lotman, officiellement *persona non grata* dans l'Union Soviétique, on cherchait d'abord à publier les œuvres de Mikhaïl Bakhtine⁶⁸⁷. Mais comme celui-ci faisait aussi partie du discours non-autorisé, on publiait avant cela les traductions de deux autres livres appartenant au discours autorisé⁶⁸⁸. Une pratique similaire a été utilisée dans le périodique littéraire « *Loomingu* » *Raamatukogu*. Leurs méthodes de la dissimilation dans l'assimilation ont été encore plus élaborées : la précipitation avec les délais pour publier plus vite en raisons pratiques (un événement important qui s'approche etc.) et l'envoi au *Glavlit* seulement des petites parties des œuvres littéraires, chaque nouvelle partie encore plus « dissimilante », pour fatiguer et distraire l'attention des censeurs⁶⁸⁹. Le même phénomène s'observait dans le choix du répertoire dans le *kinoprokat* estonien, expliqué ci-dessus. La même stratégie a été utilisée dans le ciné-club de TPI : pour pouvoir projeter un film du discours non-autorisé, le chemin devait être pavé auparavant, en montrant par exemple des chefs-d'œuvre du cinéma soviétique.

1.4. La presse cinématographique et la critique de films soviétique et estonienne

En Estonie soviétique, les critiques de films dans les journaux et les revues de cinéma étant idéologiquement partiales et limitées en nombre⁶⁹⁰. En Estonie, l'étude de la réception des films s'articule autour des textes écrits par les critiques soviétiques, parce qu'en Estonie, la critique de film était presque manquante. Les articles dans la presse estonienne sont analysables en tant que les métatextes idéologiques mimétiques en y repérant les idéologèmes et les mots chargés de connotations politiques utilisés dans les articles russes. Un idéologème, un néologisme inventé par Julia Kristeva, désigne des expressions chargées des connotations idéologiques spécifiques pour un certain discours politique.

Il faut également noter que souvent la critique estonienne était souvent une traduction des articles parus dans la presse soviétique. En Estonie, presque tous les articles écrits sur les films dans les quotidiens et les magazines de cinéma *Kino* et *Ekraan* ne comportaient pas de nom d'auteur, puisque souvent ils n'avaient pas d'auteur unique. Selon les témoignages des anciens employés, il s'agissait d'un travail collectif de tout équipe du Bureau du Film : les réviseuses, rédactrices, le directeur, les traducteurs, tous ont participé. Certes, ils ne travaillaient pas comme critiques de cinéma. Les deux magazines utilisaient des expressions très similaires pour les mêmes films, mais il y avait

⁶⁸⁶ Torop, P. (24–26 mai 2012). *Dissimilation in Assimilation*. [Conférence]. Translating Power, Empowering Translation: Itineraries in Translation History. Université de Tallinn.

⁶⁸⁷ Mihail Bahtin (1985–1975) est un théoricien de l'école formaliste russe, considérée à l'époque stalinienne comme une insulte politique.

⁶⁸⁸ Torop, P. (2011). *Tõlge ja kultuur*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 143.

⁶⁸⁹ Hiedel, L. (2006). "Loomingu" Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastast 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204, pp. 197–198.

⁶⁹⁰ Meinert, N. (1988). Filmikunst eesti ning vene keelt kõnelevate vaatajate hinnanguis. *Teater. Muusika. Kino*(4), 16–36.

aussi des différences. Les auteurs des articles avait pris comme modèle le kit de textes sources qu'ils ont adaptées, en les comparant avec les magazines du cinéma des pays de bloc de l'Est. Les articles ont été un bricolage transcréatif de toutes les sources possibles.

En Estonie soviétique, en principe, le cinéma étranger était analysé beaucoup plus en détail dans les revues spécialisées que dans les revues, magazines et journaux de la presse non spécialisée, mais les critiques longues étaient très rares. On peut dire que la réception du cinéma en URSS était plus spécialisée qu'en Estonie, on a clairement écrit pour deux types de lecteurs : les spectateurs du premier écran et les cinéastes, cinéphiles etc. qui pourrait regarder de films sur le deuxième et troisième écran. Dès le début des années 1960, il existait en URSS un profond décalage entre ce que le grand public pouvait connaître du cinéma français avec le premier écran et ce que les critiques de cinéma professionnels écrivaient dans les revues professionnelles sur les films non diffusés. Selon la logique de la censure soviétique, qui reposait essentiellement sur une distinction des publics, il était beaucoup moins dangereux de laisser décrire ou analyser un film dans une revue que de le projeter, parce que le lectorat des revues cinématographiques spécialisées était limité et théoriquement mieux informé que le grand public.

La critique était à double face : les films qui n'avaient jamais été achetés en URSS, non diffusés pour des raisons idéologiques et politiques, étaient critiqués négativement, laissant les spectateurs face à un dilemme : croire les critiques ou non. La critique de cinéma était élitiste, puisque seules certaines personnes habilitées avaient accès aux films interdits. Comme le note le spécialiste de cinéma Lûbov' Arkus, « la critique a affirmé ses droits en tant que genre artistique »⁶⁹¹. Écrire des critiques de films était un travail prestigieux en URSS, parce que le statut professionnel de journaliste était reconnu par l'État⁶⁹². Seuls les critiques de cinéma soviétique sélectionnés, qui s'étaient projetés capables d'écrire sur les thèmes censurés, pouvaient écrire sur des films occidentaux qui n'étaient pas destinés à la distribution officielle soviétique (*prokat*), mais étaient projetés par exemple dans les festivals, comme le Festival international du film de Moscou⁶⁹³. Ces quelques critiques de cinéma soviétiques appartenaient à une élite bien particulière : en règle générale, ils étaient fonctionnaires du gouvernement et membres du Parti communiste, des « personnes moralement et idéologiquement stables »⁶⁹⁴. Le cinéma français a été étudié par des critiques comme Natalâ Nusinova, Kirill Razgolvov, Petr Bagrov, Oleg Kovalov, Sergej Kudrâvcev, Vladimir Baskakov, Aleksandr Braginskij, parmi d'autres. La réception des films a été elle aussi analysée par des chercheurs et critiques russes comme Neâ Markovna Zorkaâ, Nataliâ Kolesnikova, Maïa Tourovskaïa, Mikhaïl Romm, etc.

En Estonie soviétique, les émissions de la télévision centrale étaient la source d'information la plus importante sur les films pour la population russe. Au moment de

⁶⁹¹ Arkus, L. (2014). *Живой журнал* [Blog]. <https://seance.ru/articles/zhivoy-zhurnal/>

⁶⁹² Fedorov, A. (2016). Western Cinema in the Mirror of the Soviet Film Criticism. *International Journal of Media and Information Literacy*, 1(2), 75–107. <https://doi.org/10.13187/ijmil.2016.2.75>, p. 75.

⁶⁹³ Moscow International Film Festival. *History*. <http://40.moscowfilmfestival.ru/miff40/eng/page/?page=history>

⁶⁹⁴ Fedorov, A. (2016). Western Cinema in the Mirror of the Soviet Film Criticism. *International Journal of Media and Information Literacy*, 1(2), 75–107. <https://doi.org/10.13187/ijmil.2016.2.75>, p. 76.

l'étude sociologique de Nikolai Meinert en 1986⁶⁹⁵, juste avant la sortie de nouvelles émissions commerciales durant la perestroïka, 80 % des téléspectateurs russes en Estonie concentraient leur choix sur les programmes de la Télévision centrale⁶⁹⁶, la principale source d'information cinématographique étant l'émission *Panorama cinématographique*⁶⁹⁷. L'animatrice de l'émission Kseniâ Marinina présentait réalisateurs, tournages, production et diffusion de films soviétiques et étrangers, puis des extraits de film étaient projetés (en fait, le format était très similaire à l'émission *Jupiter* en Estonie, dont j'analyse dans la partie I, sous-chapitre 1.5). Des stars étrangères, comme Annie Girardot, Giulietta Masina et Federico Fellini ont participé à cette populaire émission de télévision soviétique.

La revue la plus populaire (après les journaux) était la revue *Sovetskij èkran*⁶⁹⁸ publiée sous la responsabilité du *Goskino*. Son tirage a atteint 190 000 exemplaires⁶⁹⁹, avec une parution bihebdomadaire. En Estonie, 36 % des russophones le lisaient souvent ou très souvent, les Estoniens très peu⁷⁰⁰. Annuellement, dans le numéro 10, la revue présentait aussi l'avis des spectateurs.

*Iskusstvo Kino*⁷⁰¹ était un mensuel idéologique censuré pour le public d'élite et les professionnels du cinéma. Devenu dans les années 1960 l'épicentre des principaux jeunes critiques de cinéma⁷⁰², avec Lev Anninskij, Neâ Zorkaâ, Vladimir Kardin, Stanislav Rassadin, Aleksandr Svobodin, Inna Solov'ëva, Maïa Tourovskaïa, Ūrij Hanûtin, Vera Šitova comme contributeurs réguliers⁷⁰³, il a permis aux spectateurs soviétiques de découvrir d'importantes nouveautés du cinéma occidental qui ne pouvaient pas être vues en URSS. Parmi les articles traduits, un aperçu important sur la *Nouvelle Vague* avec la publication d'un article de Raoul Coutard, directeur de la photographie et réalisateur français, et *La Colère* (1962) du fondateur du théâtre de l'absurde Eugène Ionesco, normalement interdit en URSS. Un exemple de la façon dont cette revue libérale s'est transformée en une revue censurée est le témoignage de Tiit Merisalu, qui avait accordé une interview au magazine dans laquelle il expliquait que dans le film *Metskannikesed* du réalisateur estonien Kaljo Kiisk, « les frères de la forêt »⁷⁰⁴ devraient être traités avec objectivité, parce qu'ils sont des représentants de

⁶⁹⁵ Meinert, N. (1988). Filmikunst eesti ning vene keelt kõnelevate vaatajate hinnanguis. *Teater. Muusika. Kino*(4), 16–36.

⁶⁹⁶ La télévision centrale soviétique (en russe : Центральное телевидение СССР, ЦТ СССР).

⁶⁹⁷ *Кинопанорама*. À partir de 1962. Jusqu'au début des années 1970, l'émission a été diffusée en direct. Réalisatrice Ksenia Marinina jusqu'en 1995. Sorokina, T. (6 août 2014). «Про доброе старое кино». : Документальный фильм о передаче «Кинопанорама». Первый канал. <https://www.1tv.ru/doc/pro-kino-i-teatr/pro-dobroe-staroe-kino>

⁶⁹⁸ *Sovetskij èkran* (*Советский экран*) est une revue soviétique puis russe, publiée de 1925 à 1998.

⁶⁹⁹ Mot-clé " Советский экран » dans la Grande Encyclopédie soviétique [archive], <http://bse.sci-lib.com/article103886.html> (consulté le 9 septembre 2015.)

⁷⁰⁰ Meinert, N. (1988). Filmikunst eesti ning vene keelt kõnelevate vaatajate hinnanguis. *Teater. Muusika. Kino*(4), 16–36.

⁷⁰¹ *Iskoustvo Kino* (en russe *Искусство кино*) est une revue soviétique publiée depuis 1931. En 1978, le tirage était d'environ 56 000 exemplaires. Les rédacteurs en chef de la revue étaient : E. D. Surkov (1969–1982), A. N. Medvedev (1982–1984), Yu. A. Čerepanov (1984–1986), K. A. Šerbakov (1987–1992).

⁷⁰² *Iskusstvo kino*. <https://kinoart.ru/about>. Site officiel. 22.11.2014.

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ En estonien *metsavennad*, les individus ou bien groupes des partisans qui se cachaient dans les forêts luttant contre le pouvoir soviétique.

l'histoire estonienne », mais ses propos ont été tellement déformés qu'il ne restait plus rien du message initial⁷⁰⁵.

Les seuls magazines de cinéma en estonien disponibles en Estonie soviétique étaient *Kino*⁷⁰⁶ (diffusé entre 1956 et 1981) et *Ekraan* (diffusé entre 1959 et 1990), le dernier étant plus volumineux que le premier. Le contenu étaient en même temps des traductions de documents promotionnels reçus du *Gosfilmofond*, du *Goskino* et des studios de doublage. *Ekraan* était très populaire parmi les Estoniens, 32 % le lisaient régulièrement ou très souvent⁷⁰⁷. Les articles publiés dans ces deux magazines n'avaient souvent pas d'auteur. Il s'agissait de traductions collectives du russe vers l'estonien de documents soviétiques qui eux-mêmes ne mentionnaient pas d'auteur. Cependant les noms des réviseurs et traducteurs étaient parfois indiqués (Marja Liidja, Hans Luik).

La revue estonienne analogue à *Iskusstvo kino* était *Teater. Muusika. Kino* (TMK)⁷⁰⁸. La faible popularité d'*Iskusstvo kino* parmi les russophones en Estonie ne permet pas de dire qu'*Iskusstvo kino* remplissait la même fonction pour le lectorat russe que *TMK* en Estonie (31 %). Parmi les autres périodiques, on peut aussi mentionner la revue publicitaire *Sputnik kinozritelâ*,⁷⁰⁹ pour les distributeurs de cinéma – les mensuels *Le Film soviétique*⁷¹⁰, *Projectionniste*⁷¹¹ et *Nouveaux Films*, pour les amateurs de dramaturgie – la revue *Scénarios*⁷¹².

En général, il y avait peu d'informations sur le cinéma étranger dans la presse quotidienne estonienne, mais beaucoup d'annonces et d'articles télégraphiques sans analyse étaient publiés dans les quotidiens comme *Õhtuleht* et *Edasi* et dans le magazine culturel hebdomadaire *Sirp ja Vasar*⁷¹³. Les réviseuses Kalli Karise et Helle-Mai Aaremäe (voir III. 1.5.1) ont écrit régulièrement des critiques de film à *Õhtuleht* sur la base des articles parus dans les magazines polonais *Film* et *Ekran* (Kalli Karise étant experte en polonais), aussi très apprécié par Ahto Vesmes qui les a utilisés pour formuler ses commentaires dans l'émission *Jupiter*.

Der Film Spiegel était une revue de cinéma de la RDA, publiée entre 1954 et 1991 à raison d'un numéro tous les 14 jours par la maison d'édition Henschel, à Berlin-Est. La revue comprenait des reportages sur de nouveaux films nationaux et internationaux, des critiques de films, des acteurs et des réalisateurs, des longs métrages et des lettres de téléspectateurs. C'était un bimensuel. D'après les images publiées par le *Film Spiegel*, on pouvait comprendre ce qui avait il devenait clair quelles parties avaient été coupées dans les films diffusés en URSS. Pour les critiques présentées dans l'émission *Jupiter*, les articles de *Film Spiegel* ont également été utilisés selon les entretiens avec Ahto Vesmes.

Plus tard, dans les années 1980, finlandais (*Kansan Uutiset*) étaient également parfois disponibles en Estonie soviétique. Les magazines tchécoslovaques *Diablofilm* et *Theatre*

⁷⁰⁵ Communication personnelle avec Tiit Merisalu le 20 février 2020.

⁷⁰⁶ Le tirage était 20 000 à 22 000 exemplaires.

⁷⁰⁷ Meinert, N. (1988). *Filmikunst eesti ning vene keelt kõnelevate vaatajate hinnanguis*. *Teater. Muusika. Kino*(4), 16–36.

⁷⁰⁸ En estonien souvent *TMK*, paru depuis 1970.

⁷⁰⁹ En russe « Спутник кинозрителя », revue mensuelle de films publicitaires publiée depuis 1965.

⁷¹⁰ Paru aussi en français, anglais et arabe.

⁷¹¹ En russe « Киномеханик ».

⁷¹² En russe « Киносценарии ».

⁷¹³ Commentaire à l'article de Kudrâvcev, S. (2018). *Глубокий вырез: Какие сцены убрали в СССР из зарубежных фильмов*.

<https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/comment/2111645/#comment-2111645>

et des magazines roumains et bulgares étaient également disponibles. En 1974, selon une annonce publiée au *Tallinna Poliütehnik*, il était apparemment possible de lire en Estonie la revue internationale de cinéma *Thin Solid Films*, mais le nom de la bibliothèque qui le proposait n'est pas précisé.

1.5. Ahto Vesmes et son émission de télévision *Jupiter*

Peu d'émissions de télévision estoniennes ont résisté aux épreuves du temps. Tel fut cependant le cas de *Jupiter*, émission animée par Valdo Pant et Ahto Vesmes et diffusée pendant plus de vingt ans, de 1970 à 1991 : au total, 435 émissions ont été réalisées. *Jupiter* présentait des films du *prokat* estonien qui allaient bientôt être projetés dans les cinémas. Aucune émission complète de *Jupiter* n'a été conservée. Aujourd'hui, il existe seulement quelques photos et un fragment de deux minutes de cette émission, consultable dans les archives de la télévision estonienne (ERR). *Jupiter* n'était pas une émission en direct et tout était enregistré à l'avance. Apparemment, il y avait une pénurie de pellicules et les émissions étaient enregistrées sur de vieilles pellicules qui étaient à leur tour utilisées pour les autres enregistrements.



Figure 16. Ahto Vesmes, 14 ans devant la même table, la photo à gauche par Vassili Samussenko.

Il existe toutefois des textes rédigés avant l'enregistrement par le présentateur de l'émission, Ahto Vesmes, et dactylographiés par sa femme, Aime Vesmes, avec des corrections manuscrites d'Ahto Vesmes. Sur 435 émissions, les textes de 333 émissions complètes animées par Vesmes sont conservés, ainsi que ceux de 53 émissions animées par Valdo Pant, le présentateur légendaire de la Télévision estonienne qui a précédé Vesmes ; 48 émissions de Vesmes sont manquantes. Parmi ces 333 émissions conservées, la majorité des textes comportaient 10 à 12 pages, parfois le nombre de pages pouvait aller jusqu'à 15, ce qui fait environ 3500 pages de textes sur la réception des films projetés en Estonie à l'époque soviétique. C'est sans doute la plus grande collection existante de critiques de films de l'Estonie soviétique, jusqu'à ce jour complètement inconnue du public. Ces manuscrits sont en train d'être numérisés pour être incorporés dans les Archives d'État,

sous la rubrique des archives personnelles des cinéastes et personnalités du cinéma estoniens⁷¹⁴.

Ahto Vesmes a commencé son travail de critique de cinéma à la radio en 1964 et l'a poursuivi jusqu'en 1976. Au début, il faisait trois minutes de l'émission *Actualités* (*Päevakaja*), et dix minutes chaque dimanche. Le prédécesseur de cette émission était *Un mois de cinéma* (*Kinokuu*), animée par Aivo Barbo. Il n'existe pas non plus d'enregistrements de ces émissions de radio sur les nouveaux films animés par Ahto Vesmes entre 1964 et 1976. Avant les années 1970, la télévision estonienne n'avait pas d'émission régulière consacrée au cinéma. *Jupiter* est devenue, à côté du quotidien *Õhtuleht* et des commentaires de films à la radio estonienne, malheureusement interrompus en 1976, la source d'information sur les films la plus ancienne et la plus régulière.

La première émission de *Jupiter* fut diffusée le 6 décembre 1970. Elle était à l'origine réalisée par Valdo Pant (1928–1976), un grand érudit du cinéma. Les 54 premières émissions de Valdo Pant furent diffusées au rythme d'une émission par mois. À partir d'octobre 1976, l'émission a commencé à être diffusée deux fois par mois. L'enregistrement de *Jupiter* avait lieu tous les jeudis. C'était une routine, rien d'extraordinaire ne se produisait, parce que chaque erreur pouvait être immédiatement corrigée sur place au cours de l'enregistrement.

Vesmes a souligné la sympathie émotionnelle et la sincérité extraordinaire de Valdo Pant pour tous les films qu'il a dû regarder pour préparer l'émission. Ils étaient assez nombreux : à l'époque, il y avait au moins sept ou huit, mais les plus souvent neuf ou dix films par émission. En 1970, dans sa première émission, Pant a pu parler du film américain *Le Train* (John Frankenheimer, 1964) avec Burt Lancaster et Jeanne Moreau en vedettes, du film français *Le temps de vivre* (Bernard Paul, 1969), du film finlandais *Ici, sous l'Étoile polaire*⁷¹⁵ (Edvin Laine, 1968), du film *Sieben Tage Frist* (Alfred Vohrer, 1969), puis du film américain *La Bataille des Thermopyles* (Rudolph Maté, 1962), et de film franco-roumain *Les Aventures de Tom Sawyer* (Mihai Iacob, Wolfgang Liebeneiner, 1968). Mais en 1976, la stagnation était trop forte et le répertoire s'est transformé, devenant plus stérile.

Après la mort de Valdo Pant en 1976, Ahto Vesmes a commencé à animer cette émission déjà très populaire. Vesmes, qui était un expert en cinéma grâce à son poste de responsable au *prokat* estonien, était devenu un invité très apprécié à *Jupiter*.

Chaque émission traitait d'abord de deux à quatre films de l'Union soviétique avec ses républiques soviétiques, des pays socialistes ou bien de l'Estonie, puis de deux ou trois films étrangers occidentaux. Le nombre de films traités variait d'une émission à l'autre, restant généralement entre cinq et six. Le rôle principal de Vesmes consistait à diffuser des nouvelles sur les films du monde extérieur par l'introduction et la promotion de films spécifiques. Il mentionnait souvent les lauréats de festivals, tous les anciens rôles des acteurs et les films des réalisateurs précédemment projetés en Estonie soviétique, et évaluait le jeu des acteurs, la compétence psychologique du réalisateur et la composition du récit. Il conseillait également d'aller au cinéma. Étant donné que c'est lui-même qui choisissait ces films, cela peut paraître étrange à première vue, mais Moscou a toujours fixé des limites au choix des films, qu'il était censé suivre. Ces limites

⁷¹⁴ La communication personnelle avec l'Archive de l'État en mars 2021.

⁷¹⁵ Adaptation du roman éponyme *Täällä Pohjantähden alla* de Väinö Linna, un des romans les plus importants du vingtième siècle dans la littérature finlandaise.

concernaient notamment la proportion entre la production soviétique et les films étrangers. Vesmes avait aussi l'art de fournir des informations factuelles intéressantes, à une époque où Internet n'existait pas et où la libre circulation des informations était complètement bloquée (les vastes connaissances de Vesmes restent un mystère). Par exemple, il savait que Jacques Tati avait été un fanatique de boxe, de tennis, d'équitation, de pêche et d'autres activités en dehors du football dans sa jeunesse. Il savait que Belmondo faisait ses cascades sans doublure.

La critique par Vesmes a été ballottée, agité en divers sens, balancée et argumentée. Il critiquait la structure des films, leur récit en général, le travail des acteurs, sans faire éloge, alors que ces films faisaient partie du discours autorisée. Il n'ajoutait pas de commentaires idéologiques. Vesmes mentionnait toujours quels films il considérait comme relevant du cinéma commercial, soulignant par exemple que les films avec Louis de Funès étaient « une mine d'or » pour l'industrie du cinéma⁷¹⁶. C'était une affirmation honnête de dire que les films commerciaux tant méprisés servaient l'intérêt du système cinématographique soviétique. Quand il présenta le film *Mort d'un pourri* (1977) de Georges Lautner, il dit : « En même temps, il faut dire qu'un jeu d'acteur aussi modeste se voit rarement dans les films français. Il est vrai que Delon n'a pas besoin d'en faire beaucoup, sa participation au film garantit à elle seule le succès de chaque film commercial, comme c'est le cas pour ce film »⁷¹⁷. Aho Vesmes critiquait souvent Claude Zidi et « le zidisme » commercial. Sur le film *Les bidasses s'en vont en guerre* (Claude Zidi, 1974), il dit : « Il s'agit d'un travail de mise en scène de Claude Zidi, loin d'être l'une des perles du genre comique, mais qui donne parfois la possibilité de rire »⁷¹⁸. Il a sévèrement critiqué le choix officiel du MIFF en 1981, le film *Diva* (Jean-Jacques Beineix), en disant : « Le mot *cocktail* est celui qui décrit le mieux le genre du film. Nous pouvons bien imaginer ce qui se passerait si notre *Tallinnfilm* faisait un tel navet sans aucune logique. Nos critiques détruisent tout »⁷¹⁹.

Vesmes percevait parfois sa critique comme trop dure et barrait les phrases trop négatives. Par exemple sur le film *Chère Louise* (Philippe de Broca, 1972) il avait barré le texte : « En soi, *Chère Louise* n'est pas un film conçu de façon originale ni exécuté de manière saisissante »⁷²⁰. Sur le film français *L'ordre et la sécurité du monde* (Claude d'Anna, 1978), il avait rayé sa critique du changement idéologique du titre dans la traduction russe (la version soviétique s'intitulait *La mort de Madame Lehman*) : « Je ne sais pas pourquoi le studio de doublage n'était pas satisfait du titre original. Cela sonnait plutôt bien et ironiquement : *L'ordre et la sécurité du monde*. » (*Ei tea, miks dubleerijad filmi originaalpealkirjaga rahul ei olnud. See kõlas kaunis hästi ja salvavalt pealegi: "Kord ja julgeolek maailmas"*)⁷²¹. Sur le film franco-italien *La Raison d'État* (André Cayatte, 1978) il commente : « Cette fois, André Cayatte ouvre le feu contre l'union des monopoles et l'appareil d'État, ce qui est particulièrement évident dans le commerce des armes. ~~Après avoir noté que la capitale française du monopole d'État est le troisième plus grand vendeur d'armes au monde,~~ Cayatte nous raconte dans son film comment les scientifiques et humanistes tentent de dénoncer au gouvernement le commerce

⁷¹⁶ *Jupiter* 04.10.1981, n° 184.

⁷¹⁷ *Jupiter* 16.12.1979, n° 140.

⁷¹⁸ *Jupiter* 11.08.1978, n° 104.

⁷¹⁹ *Jupiter* 23.06.1983, n° 228.

⁷²⁰ *Jupiter* 11.11.1977, n° 85.

⁷²¹ *Jupiter* 21.12.1980, n° 164.

particulièrement sale des armes »⁷²². Dans ses introductions aux films soviétiques, Ahto Vesmes avait barré son opinion sur la qualité des films diffusés : « Récemment, nous avons tendance à oublier que Lénine suggérait de faire des films intéressants pour le peuple »⁷²³.

Vesmes mentionne souvent les films non diffusés et interdits en URSS et les qualifie de chefs-d'œuvre. Il mentionne aussi des films de la *Nouvelle Vague*, comme *À double tour* (Claude Chabrol, 1959) et *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), en estimant qu'il s'agit d'« explosions cinématographiques »⁷²⁴. Il met en évidence plusieurs fois que la *Nouvelle Vague* est un cinéma d'excellence. Selon lui, « Claude Chabrol, l'un des protagonistes de la *Nouvelle Vague* française de l'époque, est un artiste sérieux qui, dans la plupart de ses films, s'inquiète de l'autodestruction des gens au nom du profit matériel. Il montre qu'une personne riche peut commettre les crimes les plus graves. Un motif familial contemporain. ». Il souligne qu'Alain Resnais est l'un des plus grands réalisateurs du monde aujourd'hui⁷²⁵ et Jeanne Moreau la plus grande actrice française⁷²⁶.

Jupiter était une mine d'informations pendant la pénurie d'informations sur le cinéma étranger. Dans son émission, Vesmes commentait aussi le développement du film estonien, le travail des cinémas soviétiques, etc. Il mentionnait également les romans et leurs écrivains quand il s'agissait d'adaptations. Il faisait des références aux autres films dans lesquels les acteurs avaient joué et précisait s'ils étaient diffusés en Estonie ou non. Ahto Vesmes a souligné plusieurs fois qu'il parlait uniquement des films sous-titrés en estonien, cet aspect était très important pour lui.

La raison de la fin de l'émission *Jupiter* fut l'arrivée de l'économie de marché. En 1991, Ahto Vesmes expliqua que son émission faisait de la publicité et qu'il fallait payer pour diffuser *Jupiter* à la télévision. Le Comité du cinéma était assez pauvre, l'État avait récemment liquidé 400 cinémas en Estonie et seules quelques salles subsistaient. En 1991, on cessa de produire l'émission diffusée depuis 21 ans.

Jupiter était une émission populaire, parce qu'elle donnait une idée de ce que qu'était le cinéma dans d'autres parties du monde. « Les films américains et européens présentés dans le cadre de cette émission apportaient une bouffée d'air frais au milieu du gris ennui qui régnait à cette époque », a affirmé Helmut Jänes⁷²⁷. Cette émission présentait de nouvelles œuvres cinématographiques arrivées dans les cinémas du *prokat* estonien, devenant ainsi le porte-drapeau de la réception du cinéma sur plusieurs générations, tout en développant le goût des spectateurs.

2. La distribution et la réception forcée des films français

Les films des pays occidentaux étaient les premiers véhicules pour consolider l'idéologie officielle et pour manipuler l'opinion des spectateurs. Cette question importante était sous le contrôle rigide de l'État. En URSS, il était difficile à définir où se situe la frontière

⁷²² *Jupiter* 23.03.1980 n° 147.

⁷²³ *Jupiter* 26.08.1979, n° 132.

⁷²⁴ *Jupiter* 11.08.1978, n° 104.

⁷²⁵ *Jupiter* 13.10.1983, n° 236.

⁷²⁶ *Jupiter* 13.12.1981, n° 189.

⁷²⁷ Telesaade „Jupiter” saab HÕFFi tänuauhinna. (Anonyme, 18 avril 2018). *Postimees*.

<https://kultuur.postimees.ee/4472155/telesaade-jupiter-saab-hoffi-tanuauhinna>

entre le cinéma progressiste, élitiste et contre-culturel. Comment tracer ces limites (par le biais de la censure), qui nécessitaient toutes une analyse cinématographique très approfondie à laquelle peu de critiques de films soviétiques sont parvenus ? S'il était élitiste, était-ce simplement un mouvement artistique ou un mouvement d'esprit et d'idée ? Chaque cas devait être traité séparément et cela a conduit à une situation où le public ne comprenait pas vraiment les mouvements et les écoles de cinéma en général.

Pour commencer l'analyse du cinéma français en URSS et Estonie soviétique, il convient de noter une réplique d'Ahto Vesmes :

À l'époque soviétique, on montrait beaucoup de films italiens et français. Les Français avaient deux sortes de films – des films pour les masses et d'autres pour les intellectuels et l'élite. Par exemple, Jean-Luc Godard était un cinéaste plus élitiste mais ses films n'étaient pas projetés dans les cinémas estoniens. Souvent, on montrait des comédies françaises avec Louis de Funès⁷²⁸.

Les films du cinéma français *élitiste*, c'est-à-dire le cinéma d'auteur et surtout la *Nouvelle Vague* n'étaient pas achetés, mais on peut analyser sa réception par les critiques soviétiques. La réception a été influencée par l'opinion de *Goskino*, les nuances de la sélection, de l'importation, de la censure, de la diffusion et du discours général de la critique cinématographique des films français en URSS. La réception du cinéma français comporte deux aspects : l'opinion des spectateurs et celle de la critique officielle, quasi-absentes en Estonie soviétique, mais les synopses ont été présentés dans les deux magazines cinématographiques *Ekraan* et *Kino*, y compris les magazines soviétiques, qui étaient également disponibles en Estonie. La critique officielle à son tour peut se subdiviser en deux flux distincts : la critique pour les masses et la critique destinée aux professionnels du cinéma, comme les réalisateurs, les scénaristes et les cinéastes de *VGIK*⁷²⁹ etc. Parmi les films critiqués, on peut distinguer les films, réalisateurs et mouvements censurés et non diffusés en URSS, sur lesquels la critique officielle était aussi très biaisée, et la critique officielle des films progressistes et commerciaux, mais toujours en restant dans le cadre de la critique de film occidentaux.

Les films politiques sensibles montrant les activités des fascistes en France, en Italie, en Allemagne ou en Union soviétique ont souvent été utilisés pour la propagande idéologique. Parfois ces films étaient diffusés dans les cinémas avec des commentaires vidéo séparés qui accompagnaient le film. Des théoriciens du cinéma bien connus y présentaient avant la projection du film les circonstances politiques, mettant l'accent sur les commentaires idéologiques en utilisant des mots tels que « crime », et « terrorisme », des adjectifs péjoratifs obligatoires pour décrire le fascisme et la société bourgeoise, etc. Des vidéos supplémentaires étaient tournées avant la projection des films, elles aussi sous-titrées en estonien, dans le cadre de la propagande politique⁷³⁰. Par exemple le journaliste Aleksandr Kaverznev commentait le film italien *Un juge en danger* (en italien : *Io ho paura*, 1977, Damiano Damiani)⁷³¹. De tels commentaires étaient

⁷²⁸ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 15.

⁷²⁹ L'Institut national de la cinématographie S. A. Guerassimov (*Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова*), également les Cours supérieur de scénario et réalisation (*Высшие курсы сценаристов и режиссеров*).

⁷³⁰ Kudrâvcev, S. (2018). *Глубокий вырез: Какие сцены убрали в СССР из зарубежных фильмов*. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/>

⁷³¹ *Ibid.*

également projetés, par exemple, pour les films d'auteur. Dans un contexte de pénurie de films couleur de haute qualité dans l'URSS d'Andropov, un discours d'ouverture de 10 minutes du critique de cinéma et principal propagandiste du cinéma bourgeois, Georgij Kapralov a accompagné la diffusion du film français *Mon oncle d'Amérique* (1980), Kapralov y faisait une assez longue explication du style cinématographique d'Alain Resnais⁷³². Les conférenciers ont également commenté dans le temps réel des films pendant les sessions dans le ciné-club de TPI ou dans le Comité du cinéma, en faisant une partie intégrale de l'interprétation et la réception des film étrangères.

2.1. Les films français et co-productions françaises sur le premier écran

La distribution officielle du cinéma français en URSS a toujours été influencée par les événements politiques et les relations diplomatiques et économiques. Les relations entre la France et l'URSS furent plutôt froides avant la mort de Staline, avec une courte période de détente. En 1945, l'Association France-URSS fut créée, suivie en 1946 par la Fédération française des ciné-clubs. Pendant deux ans, il y eut un afflux de films français dans les cinémas soviétiques et de films soviétiques dans les cinémas français. En 1947, Andreï Jdanov⁷³³ promulgua sa doctrine culturelle de la nouvelle politique internationale – la division du monde en deux camps polarisés entre impérialistes et pacifistes. Les tensions de la guerre froide étaient très articulées entre 1946 et 1958, il y avait même une certaine époque entre 1947 et 1950, quand les échanges de films entre les deux pays ont pratiquement cessé, le cinéma soviétique n'était pas représenté au Festival de Cannes⁷³⁴. Par exemple, selon Krūkova⁷³⁵, depuis 1947, les films soviétiques avaient disparu des écrans français. Compte tenu du fait que très peu de films étaient produits en URSS à cette époque, il n'est pas étonnant qu'au box-office français il n'y ait eu en 1945 que 8 % de films soviétiques, en 1946 seulement 3 % et en 1947 seulement 1,5 %⁷³⁶. Le cinéma soviétique est resté pratiquement inconnu du public français durant quatre décennies.

Le dégel khrouchtchévien⁷³⁷ de 1956 à 1964 – l'époque du libéralisme soviétique – est aussi marqué par le rapprochement franco-soviétique. Cependant, la répression brutale de l'insurrection de Budapest par les chars soviétiques, en novembre 1956, et la révélation des crimes staliniens par le nouveau secrétaire du PC soviétique, Nikita Khrouchtchev, lors du XX^e congrès du PCUS, vont semer le trouble parmi les sym-

⁷³² *Jupiter* 13.10.1983, n° 236.

⁷³³ Andrej Ždanov (1896–1948) est un homme politique soviétique, proche collaborateur de Joseph Staline.

⁷³⁴ Gallinari, P. (2007). L'URSS au festival de Cannes 1946–1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la « guerre froide ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*(51), 22–43.
<http://journals.openedition.org/1895/pdf/1462>

⁷³⁵ Cf. Krūkova, O. A. (2015). О французском кино в России и русском кино во Франции. *Лингвистика и Межкультурная коммуникация*(3), 140–150.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁷ Nikita Sergueïevitch Khrouchtchev, Président du Conseil des ministres d'URSS du 27 mars 1958 au 15 octobre 1964.

pathisants français, comme par exemple Jacques Prévert, Gérard Philippe, Jean-Paul Sartre et autres⁷³⁸. Cependant, ce ne sont que les premiers signes avant la détérioration finale des relations à partir de 1968, et l'URSS profite encore de la sympathie française. La guerre du Vietnam (1955–1975), la révolution cubaine et le renversement de Fulgencio Batista en 1959, les activités de Che Guevara en Amérique latine, la Chine de Mao – la France observe activement ces événements et l'Union soviétique n'a pas perdu son image positive aux yeux des Français dans les années 1960.

Les échanges culturels et diplomatiques entre les communistes de France et l'URSS étaient fréquents. De nombreux communistes français se rendaient régulièrement à Moscou : Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir ont visité neuf fois l'URSS entre 1954 et 1967, y compris l'Estonie à l'été 1964⁷³⁹. D'ailleurs, aucune délégation française ne pouvait se rendre officiellement à Tallinn, parce que la France n'avait pas politiquement reconnu l'occupation de l'Estonie⁷⁴⁰.

En 1958, Roger Seydoux a établi une commission permanente franco-soviétique dans les domaines de l'éducation, de la science et de la culture⁷⁴¹. Il y avait des échanges universitaires d'étudiants et de chercheurs, surtout en langue et littérature⁷⁴². Certains Français ont étudié à *VGIK*⁷⁴³. Entre autres, Michel Piccoli et Juliette Greco ont visité l'URSS en 1967⁷⁴⁴, ainsi que Mireille Mathieu. Ils ont fait l'éloge de leur expérience en URSS. Dans les cinémas, des semaines du cinéma français ont eu lieu en 1955, 1959 et 1967, ainsi qu'à la télévision en 1967, puis la fréquence des semaines a diminué (voir 1.3.1).

Nikita Khrouchtchev, Président du conseil des ministres de l'URSS, est reçu le 16 mai 1960 en visite officielle par le Président de la République française Charles de Gaulle⁷⁴⁵. C'était la première visite officielle en France d'un chef d'État russe et soviétique depuis la révolution de 1917⁷⁴⁶. En août 1961, le mur de Berlin est construit, une période très difficile va bientôt commencer dans l'histoire des relations entre les deux

⁷³⁸ Meyer, R. (13 janvier 2017). Montand Signoret, la perte des illusions. *France Inter*. <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-13-janvier-2017>.

⁷³⁹ Tamm, M. (s. d.). *Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir en Estonie soviétique*. Consulté le 20 avril 2020, sur <http://www.france-estonie.org/jean-paul-sartre-et-simone-de-beauvoir-en-estonie-sovietique/>

⁷⁴⁰ Par exemple, en 1978, la réunion franco-soviétique InterCosmos a eu lieu à Tallinn, bien qu'elle ait été officiellement documentée à Moscou, car la France n'avait pas reconnu diplomatiquement l'occupation de l'Estonie par l'Union soviétique. Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus. https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, p. 229.

⁷⁴¹ Barghoorn, F. C. (1976). *Detente and the Democratic Movement in the USSR*. New York: Free Press, p. 252.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 251–251.

⁷⁴³ Arvo Iho dans Koppel, A. (2015). *Karu südamega mees: Arvo Iho elu ja looming*. Tallinn: Tänapäev, p. 42. Iho dit aussi qu'il était interdit aux étudiants étrangers de quitter les limites de la ville de Moscou.

⁷⁴⁴ Riondel, B. (2020). *L'effroyable vérité : Communisme, un siècle de tragédies et de complicités*. L'Artilleur.

⁷⁴⁵ Vassallo, A. (s. d.). *De Gaulle et l'URSS*. Consulté le 20 septembre 2017, sur <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/parcours/0008/de-gaulle-et-l-urss.html>

⁷⁴⁶ Berstein, S. (s. d.). *Visite en France de Nikita Khrouchtchev*. Consulté le 20 novembre 2019, sur <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/fiche-media/Gaulle00340/visite-en-france-de-nikita-khrouchtchev.html>

pays⁷⁴⁷. L'essor du cinéma français en URSS reprend par ailleurs après 1966, comme une réponse au retrait de la France de l'OTAN le 21 février 1966⁷⁴⁸. De plus, Charles de Gaulle visite l'URSS à l'été 1966.

Les visites diplomatiques ont été marquées par un afflux de films français projetés en URSS juste avant et après ces rapprochements, par exemple *Babette s'en va-t'en guerre* (1959), *Les Misérables* (1958), *Bonjour Toubib* (1957), *Marie-Octobre* (1959), *Rue des Prairies* (1959), *L'école buissonnière* (1949) et le plus important – *Les Quatre Cents Coups* (1959) de François Truffaut. Déjà en 1968, on remarque que le nombre de films français double par rapport à 1966 et 1967. Mais le Printemps de Prague en 1968 et les émeutes de 1968 en France ont considérablement affaibli les relations soviéto-françaises aussi dans le domaine du cinéma. Le bouleversement social majeur de 1968 a commencé par une série de manifestations des étudiants de la Sorbonne contre le capitalisme, le consumérisme, l'impérialisme américain et les institutions traditionnelles, toutes choses également méprisées par l'URSS. Mais la réponse de l'URSS au mouvement du Printemps de Prague a été la répression du libéralisme, ce qui n'a pas été apprécié en France et au niveau international. Les écrivains existentialistes comme Albert Camus⁷⁴⁹, entre autres, deviennent quasi-interdits en URSS après 1968.

Les films censurés des années 1970 illustrent la manière extrême du renforcement de la censure soviétique dans les années 1970, comme réponse tardive aux événements sociopolitiques – les émeutes étudiantes de mai 1968 à Paris et en août de la même année à Prague, le départ des Juifs soviétiques partis s'installer en résidence permanente en Israël et la révolution sexuelle des hippies partout dans le monde⁷⁵⁰. On a coupé des plans avec des références antisémitiques et sexuellement trop libérales (voir I. 3.2.1).

Par ailleurs la politique du *Goskino* concernant l'achat de films étrangers est devenue plus rigide, changeant radicalement au début des années 1970⁷⁵¹. En 1972, des changements ont eu lieu au sein de la direction du *Goskino*. Le directeur Alexej Romanov⁷⁵² avec son adjointe Irina Kokoreva sont partis et ont été remplacés par Filipp Ermas⁷⁵³. Irina Kokoreva, une personne très influente et active au *Goskino* depuis les années 1950⁷⁵⁴, a été renvoyée de son poste en raison de son libéralisme⁷⁵⁵, événement qui a marqué une baisse dans la qualité des films français choisis au *prokat*. La diffusion du cinéma progressiste, de films d'auteur, de films de la *Nouvelle Vague* et du néo-réalisme

⁷⁴⁷ Krúkova, O. A. (2015). О французском кино в России и русском кино во Франции. *Лингвистика и Межкультурная коммуникация*(3), 140–150, p. 144.

⁷⁴⁸ Pensec, E. (17 mai 2019). *Ces films français ayant crevé l'écran et marqué les esprits en Russie*. <https://fr.rbth.com/art/82902-films-francais-aimes-russie>

⁷⁴⁹ Bollaert, C. (2014). *Советская судьба французских экзистенциалистов: Анализ восприятия переводов произведений Жан-Поля Сартра и Альбера Камю* [Thèse de master, Université de Gand].

⁷⁵⁰ Frolov, G. (2013). *Цензура в советском кино: какие сцены вырезали и почему*. http://moysemya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3755:2013-10-31-20-03-36

⁷⁵¹ Communication personnelle avec Olev Remsu, le 30 janvier 2020.

⁷⁵² Pendant la période 1963–1972.

⁷⁵³ Pendant la période 1972–1986.

⁷⁵⁴ Irina Aleksandrovna Kokoreva (1921–1998) est une organisatrice soviétique de la production cinématographique, rédactrice en chef du Comité principal de scénarios et du Collège de la commission cinématographique du Conseil des ministres de l'URSS (1968–1972), directrice des cours supérieurs aux scénaristes et réalisateurs (1972–1989).

⁷⁵⁵ Selon Olev Remsu, elle est devenue la directrice des cours supérieurs des scénaristes et réalisateurs (*Высшие курсы сценаристов и режиссёров*) (ВКСР ; VKSR), fondés en 1956 au studio *Mosfilm*.

italien a presque cessé ou a beaucoup diminué. De grands auteurs classiques comme Luis Buñuel, Jean Cocteau, Jean Renoir⁷⁵⁶ etc. ont été diffusés avec un grand retard (voir I. 1.2).

Les années 1970 et le début des années 1980 sont marqués par des relations tendues entre l'URSS et la France. En 1983, la France renvoie 47 diplomates soviétiques accusés d'espionnage⁷⁵⁷. Malgré ces complications politiques et diplomatiques, les sociétés de production françaises étaient toujours fortement intéressées par l'immense marché de l'URSS avec ses dizaines de millions de spectateurs potentiels pour les films français. De son côté, l'URSS était toujours intéressée de poursuivre la diffusion des films français. Selon Kaarel Tarand⁷⁵⁸, l'une des raisons de la popularisation du cinéma français était la vente de pétrole à la France. On ignore toutes les considérations qui entraient en ligne de compte. Il se peut que le grand nombre des spectateurs des films français ait été aussi un argument important pour continuer à diffuser des films français dans les cinémas soviétiques. Il existe plusieurs références et témoignages renvoyant au fait que le cinéma commercial français, systématiquement promu et soutenu par le Goskino à travers la politique de répertoire, est devenu grâce aux ventes des billets une source financière très importante pour l'industrie cinématographique soviétique « auto-financée »⁷⁵⁹.

En décembre 1956, Yves Montand et Simone Signoret se sont rendus en URSS. Le début des années 1970 a été marqué par la persécution soviétique du couple Yves Montand et Simone Signoret, qui ont souvent visité l'URSS. Ils ont joué dans le film franco-italien anti-communiste *L'Aveu* (Costa-Gavras, 1970), étant une adaptation filmique du livre du même nom d'Artur London, interdits en URSS, parce que le personnage principal se rend compte que, même après la mort de Staline, l'URSS et les démocraties populaires ne sont pas aussi libres qu'il l'imaginait et le souhaitait. Le film a été sévèrement critiqué entre autres par le critique de cinéma A. Karaganov⁷⁶⁰. En outre, quand en 1984 a été publié en URSS le livre de Jean-Pierre Jeancolas sur le cinéma de la Cinquième République⁷⁶¹, avec une impressionnante filmographie de célèbres réalisateurs français des années 1950–1970, les noms de ces acteurs célèbres ont été simplement effacés des listes de films dans lesquels ils apparaissaient (généralement dans des rôles principaux). Le film *L'Aveu* n'y figurait même pas⁷⁶².

La stagnation qui a commencé sous le régime de Leonid Brejnev a duré environ 20 ans, se poursuivant sous le régime de Iouri Andropov (1982–1984), de Konstantin Tchernenko (1984–1985) et de Mikhaïl Gorbatchev (1985–1991), selon différentes périodisations de 1968 à 1987/1988, en se caractérisant paradoxalement comme « une

⁷⁵⁶ Renoir, J. (1981). *Моя жизнь и мои фильмы*. Moscou: Искусство, p. 138.

⁷⁵⁷ Fedorov, A. (2016). *Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966–1989)*. https://www.researchgate.net/publication/302307466_Zapadnyj_kinematograf_v_zerkale_sovetskoj_kinokritiki_na_primere_tematicheskikh_sbornikov_Mify_i_realnost_1966-1989, p. 40.

⁷⁵⁸ Tarand, K. (8 mai 2015). Kardinal või huligaan? *Õpetajate Leht*. <http://opleht.ee/2015/05/kardinal-voi-huligaan/>

⁷⁵⁹ Communication personnelle avec Ahto Vesmes le 2 mai 2015.

⁷⁶⁰ Karaganov, A. V. (1972). Коммерция, политика, искусство. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(3), 3–35, p. 30.

⁷⁶¹ Jeancolas, J.-P. (1984). *Кино Франции. Пятая республика (1958–1978)*. Raduga.

⁷⁶² Cf. Fedorov, A. (2016). *Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989)*.

époque de modernisation, de stabilité et d'accomplissement et une époque de décadence, de stagnation et de corruption »⁷⁶³. La stagnation s'est également marquée par un afflux de films français commerciaux et plutôt médiocres : en 1986, Lauri Leesi, expert de la culture française, souligne que les films français de qualité ont disparu des écrans au milieu des années 1970. « J'ai rarement vu de bons films français dans nos salles ces dix dernières années »⁷⁶⁴. Johannes Käbin, premier secrétaire assez libéral du PC estonien entre 1950 et 1978, étant un grand cinéophile qui faisait partie du Comité du cinéma. En 1978, il est remplacé à la tête du Parti par le pro-moscovite Karl Vaino qui est resté en fonction jusqu'à la « révolution chantante » (en estonien *laulev revolutsioon*) en 1988. Il était perçu comme l'incarnation de la soviétisation de l'Estonie. Karl Vaino était un grand cinéophile qui méprisait des films soviétiques et favorisait des films français-italiens⁷⁶⁵.

Ahto Vesmes aussi le fait souvent remarquer dans son émission *Jupiter*⁷⁶⁶. En juin 1977, Ahto Vesmes, annonçant à la télévision des films français, ajoute : « En ce moment, Brejnev est en visite en France, un événement suivi par nous tous »⁷⁶⁷. On note clairement la hausse du nombre de films français – Brejnev était un grand amateur de cinéma français.

Le troisième rapprochement politique a eu lieu avec les visites diplomatiques de François Mitterrand en URSS en 1984, 1986 et 1988⁷⁶⁸. En 1986, Ahto Vesmes commente dans son émission *Jupiter* : c'est un peu symbolique qu'avant la visite du président français François Mitterrand dans notre pays, deux des meilleurs films français de ces dernières années – *Les Ripoux* (Claude Zidi, 1986) et *Le Bal* (Ettore Scola, 1983) –, arrivent à l'écran.

3.2. Statistiques sur la diffusion de films français et des coproductions françaises

Paradoxalement, alors que le plus important était de remplir les objectifs de l'économie planifiée et de faire venir un certain nombre de personnes au cinéma, les informations sur les ventes de billets n'étaient pas toujours systématisées. Selon Daniil Dondurej, on montrait le box-office des films étranger plus petit qu'il ne l'était réellement, parce que pour des raisons idéologiques il n'était pas souhaitable que les films occidentaux aient plus de succès que les films soviétiques. Comme déjà noté ci-dessus, Moscou a contrôlé le pourcentage des spectateurs des films de l'Ouest pour chaque république soviétique, le Comité du Cinéma local a reçu un avertissement disciplinaire ou un prix selon les

⁷⁶³ Suny, R. G. (dir.) (2006). *The Cambridge history of Russia*. Vol. 3. Cambridge : Cambridge University Press, p. 294.

⁷⁶⁴ Leesi, L. (1986). Prantslaste espriist itaallase pilgu läbi. *Teater. Muusika. Kino*(4), 62–65, p. 63.

⁷⁶⁵ Pärn, K. (10 février 1996). Retro: Ahto Vesmes on sama tuntud kui filmistaar. *Eesti Päevaleht*. <https://epl.delfi.ee/arvamus/retro-ah-to-vesmes-on-sama-tuntud-kui-filmistaar?id=50723520>

⁷⁶⁶ *Jupiter*, 17.06.1978, n° 100.

⁷⁶⁷ Valéry Giscard d'Estaing, la Pravda crédite Valéry Giscard d'Estaing d'un bilan « globalement positif ».

⁷⁶⁸ Fedorov, A. (2016). *Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966–1989)*. https://www.researchgate.net/publication/302307466_Zapadnyj_kinematograf_v_zerkale_sovetskoj_kinokritiki_na_primere_tematiceskih_sbornikov_Mify_i_realnost_1966-1989, p. 40.

statistiques⁷⁶⁹. Selon les témoins, il y avait en URSS une pratique divergeant de vendre des billets des films soviétiques pour les sessions des films étrangers⁷⁷⁰. Il est aussi arrivé que le titre du film sur le ticket de cinéma était modifié pour remplacer le titre d'un film occidental par celui d'un film soviétique, ou bien le nombre de spectateurs était simplement réduit⁷⁷¹. Cela mêlait la statistique en général des spectateurs pour l'Estonie et en tant qu'hypothèse on pourrait admettre que les données statistiques sur les entrées étaient très nombreuses pour l'Estonie pendant des décennies partiellement en raison de la spécificité du répertoire sur le premier écran.

Dans l'Annexe 2 est cependant marqué le box-office en roubles, si les données ont été disponibles, il faut cependant assumer que ces numéros étaient plus élevés. Ci-dessous, sur la base de l'Annexe 2 est générée la statistique en nombre total des films achetés, le schéma ne montre pas de la popularité des films. Il faut aussi noter que pas toutes les coproductions françaises ont été achetées en Estonie soviétique. Certes, les films français étaient un composant obligatoire du répertoire. Au *kinoprokat* estonien, on a montré environ 10 à 15 films d'origine française et films en coproduction avec la France par an, soit environ un film par mois entre 1955 et 1991. Les œuvres françaises et italiennes semblaient profiter le plus des faveurs des autorités – ces deux pays disposaient alors d'un parti communiste à l'influence non négligeable⁷⁷².

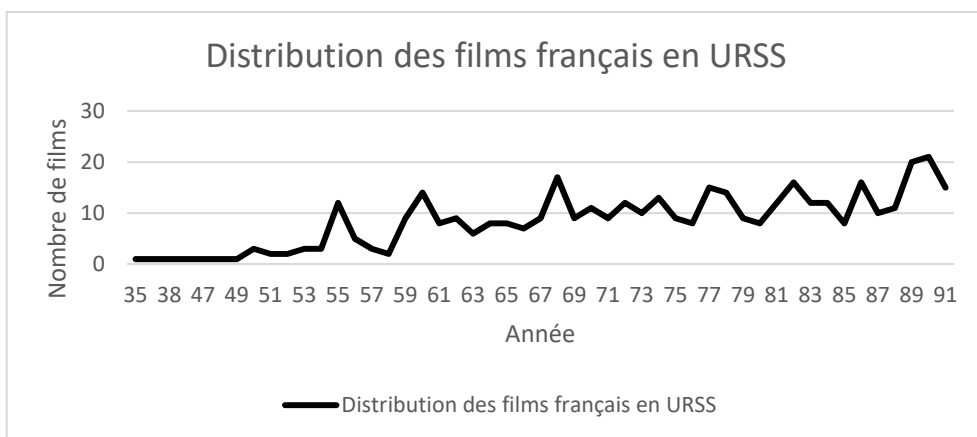


Schéma 5. Distribution des films français et de coproduction française en URSS, générée sur la base de l'Annexe 2.

Pendant les années 1950, on a montré 44 films français et en coproduction, dans les années 1960 – 95 films, dans les années 1970 – 110 films, et dans les années 1980 – 125

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁷⁰ Communication personnelle avec Ahto Vesmes en 2016. Il n'y a pas de l'information sur cette pratique en Estonie.

⁷⁷¹ Par exemple, les spectateurs ont acheté des billets pour *l'Or de MacKenna* (1969), un film américain réalisé par J. Lee Thompson, et dans les passeports, les billets ont été conservés comme les billets du film soviétique *Le Roi Lear* (*Король Лир*, 1971, Grigori Kozintsev) et ce dernier a reçu des prix d'État. Cela dit, les films américains à grand succès ont aidé les films soviétiques de gagner plus de prestige aux yeux des pouvoirs.

⁷⁷² Pensec, E. (17 mai 2019). *Ces films français ayant crevé l'écran et marqué les esprits en Russie*. <https://fr.rbth.com/art/82902-films-francais-aimes-russie>

films. Le schéma est généré sur la base de l'Annexe 2 où les sources primaires sont décrites : certes, il y a des inexactitudes, certains films ont été doublés mais ne sont jamais sortis, d'autres étaient sur les cassettes VHS diffusées par le *Goskino*⁷⁷³ et il y avait des versions piratées au début des années 1990, comme les *Compères* par exemple⁷⁷⁴, certaines séries ont été adaptées pour la télévision, certaines avec la distribution simultanée au cinéma (*Ces beaux messieurs de Bois-Doré* de Bernard Borderie, 1976). Du fait de très nombreuses coproductions franco-italiennes pendant les années 1940–1960, les films français en coproduction étaient en italien en version originale mais les doublages de post-production utilisaient les voix originales des acteurs français. Néanmoins, tous les films importants ont été inclus dans ces données. En outre, il existait également des courts-métrages et des dessins animés, mais la plupart des films relevant de ces deux genres ne figurent pas dans cette liste.

2.3. Influence des films français sur la société estonienne soviétique

En Estonie soviétique, les films de George Lautner se classaient au deuxième rang des films étrangers après les films d'André Hunebelle⁷⁷⁵. À la fin des années 1960, les jeunes soviétiques adoraient les comédies d'action françaises de *Fantômas* d'André Hunebelle⁷⁷⁶, parodiant la saga James Bond, un personnage inconnu en URSS⁷⁷⁷. Les affiches n'indiquant pas qu'il s'agissait d'une comédie parodique, une partie significative du public, principalement constitué d'adolescents, l'a accueillie avec le plus grand sérieux, pensant que l'œuvre se basait sur des faits véritables⁷⁷⁸. À la suite de cela, on a recensé dans plusieurs villes d'URSS une multitude de délits, allant du vol en magasin à l'incendie de bâtiments résidentiels, faisant même plusieurs victimes et dont l'auteur avait laissé l'inscription « ceci est l'œuvre de Fantômas »⁷⁷⁹. Un décret a donc été signé par le ministre de l'Intérieur afin de retirer des salles obscures du pays la trilogie de *Fantômas*. Une interdiction qui ne sera levée que quelques années plus tard⁷⁸⁰.

⁷⁷³ VHS dans le cadre du programme « Goskino USSR Video Program ».

⁷⁷⁴ En URSS, une version doublée du film est sortie sur cassettes VHS dans le cadre du programme « Goskino USSR Video Program » [source non précisée]. Au milieu des années 90, le film a été distribué sur des cassettes vidéo « pirates » avec une traduction à une voix.

⁷⁷⁵ *Jupiter* 14.02.1991, numéro 423.

⁷⁷⁶ Selon Oleg Egorov, André Hunebelle a produit trois films sur *Fantômas* (l'intrigue suivant généralement le même schéma : on tente d'attraper *Fantômas*, celui-ci tente de tuer ses poursuivants, tout le monde échoue). Tous ses films ont eu un succès énorme après que la France a cédé les droits de diffusion à l'URSS en 1966. Egorov, O. (2019). *Fantômas : comment ce personnage de comédie française a-t-il suscité une vague criminelle en URSS ? Russia Beyond*, <https://fr.rbth.com/histoire/82949-comedie-fantomas-urss-crime>

⁷⁷⁷ Egorov, O. (27 mai 2019). *Fantômas : comment ce personnage de comédie française a-t-il suscité une vague criminelle en URSS ? Russia Beyond*.

<https://fr.rbth.com/histoire/82949-comedie-fantomas-urss-crime>

⁷⁷⁸ Pensac, E. (17 mai 2019). *Ces films français ayant crevé l'écran et marqué les esprits en Russie*. <https://fr.rbth.com/art/82902-films-francais-aimes-russie>

⁷⁷⁹ Pensac, E. (17 mai 2019). *Ces films français ayant crevé l'écran et marqué les esprits en Russie*. <https://fr.rbth.com/art/82902-films-francais-aimes-russie>

⁷⁸⁰ Egorov, O. (27 mai 2019). *Fantômas : comment ce personnage de comédie française a-t-il suscité une vague criminelle en URSS ? Russia Beyond*.

<https://fr.rbth.com/histoire/82949-comedie-fantomas-urss-crime>

En Estonie, il existait la même tendance, mais pour des faits moins répréhensibles. « *Fantômas* a tellement transformé les jeunes que le nom du personnage du film a été écrit sur tous les murs au lieu du juron [estonien] de cinq lettres », se souvient Jaanus Rohumaa⁷⁸¹. Il se souvient également du cinéma *Pioneer* rue Viru. Il y avait toujours des films et les écoliers y passaient les froides après-midi d’hiver pour se réchauffer contre un billet de dix kopecks. Le répertoire standard comprenait les comédies *Le Gendarme et les Extra-terrestres*, *Le Corniaud* et *La Grande Vadrouille*, qui présentaient le visage expressif de Louis de Funès.

Une fois, Ahto Vesmes a été invité au Comité central du Parti communiste d’Estonie pour rendre compte de son rôle dans l’émeute de 1980 partie d’un match de football tenu à Kadriorg. On lui en a attribué la responsabilité, parce qu’il avait montré à la télévision le film français *Fantômas – Le Tramway fantôme* (Claude Chabrol, 1980)⁷⁸² qui montrait un plan dans lequel un tram est renversé. Ensuite il a été convoqué au Comité central, où Ain Soidla (responsable du parti et de l’État de la RSS d’Estonie) et Olaf Utt, chef du département idéologie et culture, ont affirmé que le peuple avait pris exemple sur ce film. Utt disait qu’il y avait deux cultures dans l’art, l’une prolétaire et l’autre élitiste. Mais Ahto Vesmes a répondu qu’il avait eu l’autorisation de montrer ce film et l’incident a été clos⁷⁸³.

Le film franco-italien *Zorro* (Duccio Tessari, 1975), avec Alain Delon en vedette, est aussi devenu un film culte avec 55,3 millions de spectateurs en URSS. En Estonie, le film a été diffusé en 1976. « Nous sommes allés voir Zorro à Keila six ou sept fois », ont fait remarquer deux spectateurs estoniens, qui étaient à l’école primaire à l’époque. « Dans la ville, sur tous les murs, et même dans les toilettes, étaient écrits à la craie le nom de Zorro et la lettre Z. C’est ce genre de vie qui a incité les garçons à citer la devise : Zorro ici, Zorro là-bas, Zorro sur chaque porte (*Zorro siin ja Zorro seal, Zorro iga ukse peal*) »⁷⁸⁴. La chanson du film, *Zorro is back* dans la version en anglais, a été adaptée en russe et diffusée dans la revue musicale *Krugozor* (*Кругозор*), disponible aussi en Estonie, qui comprenait des critiques de musique occidentale et des copies des chansons intégrées à la revue⁷⁸⁵.

2.4. La critique de cinéma

Les critiques de cinéma professionnels ont publié pendant près d’un quart de siècle leurs articles dans une collection de livres spécialisés sur le cinéma occidental intitulée *Mythes et réalités*⁷⁸⁶. Les articles publiés dans ces ouvrages constituent la base de la critique du cinéma français et occidental, étudiées par Aleksandr Fedorov⁷⁸⁷.

⁷⁸¹ Keil, A. (22 février 2006). Jaanus Rohumaa – valge maag. *Postimees*. <https://www.postimees.ee/1529349/jaanus-rohumaa-valge-maag>

⁷⁸² *Fantômas* est une mini-série franco-allemande en quatre épisodes, diffusé à ETV : *L’Échafaud magique* (Claude Chabrol, 1980), *L’Étreinte du diable* (Juan Luis Buñuel, 1980), *Le mort qui tue* (Juan Luis Buñuel, 1980) et *Le Tramway fantôme* (Claude Chabrol, 1980).

⁷⁸³ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 17.

⁷⁸⁴ Blog estonien sur les films soviétiques : <http://www.filmiveeb.ee/foorum/viewtopic.php?t=5566>

⁷⁸⁵ *Krugozor* était une revue littéraire et musicale, publié à Moscou en 1964–1992.

⁷⁸⁶ La collection *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня* paraparue à Moscou entre 1966 et 1989. En 1966; 1971; 1972; 1974; 1976; 1978; 1981; 1983; 1985; 1988; 1989. Fedorov, A. (2016). Western Cinema in the Mirror of the Soviet Film Criticism. *International Journal of Media and Information Literacy*, 1(2). <https://doi.org/10.13187/ijmil.2016.2.75>, p. 73.

⁷⁸⁷ Fedorov, A. (2016). *Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989.)*

En ce qui concerne la recherche cinématographique soviétique, plusieurs critiques ont écrit sur le cinéma français. Les principaux sont Aleksandr Braginskij⁷⁸⁸, expert reconnu du cinéma français, qui a écrit une série de critiques sur la *Nouvelle Vague* française⁷⁸⁹, et Vladimir Baskakov⁷⁹⁰. Baskakov a écrit plusieurs articles de critique sur des films occidentaux⁷⁹¹. Parmi les autres critiques il y avait aussi A. Karaganov^{792, 793} et N. Dâšenko⁷⁹⁴.

À l'époque soviétique, il existait dans la critique de cinéma un certain schéma d'approche idéologique du cinéma occidental. Le nombre d'accusations idéologiques envers la production cinématographique occidentale pouvait être élevé, mais le paragraphe final contenait au moins un pathos optimiste qui rappelait aux lecteurs les « tendances progressistes du cinéma mondial » : « Le cinéma progressiste bourgeois transmet un exemple frappant des grands idéaux humanistes, des traditions réalistes et des besoins de notre temps »⁷⁹⁵.

https://www.researchgate.net/publication/302307466_Zapadnyj_kinematograf_v_zerkale_sovetskoj_kinokritiki_na_primere_tematiceskih_sbornikov_Mify_i_realnost_1966-1989

⁷⁸⁸ Aleksandr Braginskij (1920-2016), membre du Parti communiste. Il était lauréat du prix de l'Association des critiques de cinéma russes (pour une série de livres sur les maîtres du cinéma français, 1999).

⁷⁸⁹ Fedorov, A. (2016). *Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989)*.

https://www.researchgate.net/publication/302307466_Zapadnyj_kinematograf_v_zerkale_sovetskoj_kinokritiki_na_primere_tematiceskih_sbornikov_Mify_i_realnost_1966-1989

⁷⁹⁰ Владимир Евтихианович Баскаков (1921–1999) était un critique de cinéma soviétique et russe, critique littéraire, écrivain, scénariste, organisateur de la production cinématographique et premier vice-président du Comité d'État de la cinématographie de l'URSS (*Goskino*).

⁷⁹¹ J.-L. Godard, C. Chabrol, J. Demy, A. Cayette dans Baskakov, V. Y. (1966). Битва идей. *Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня*(1), 3–31.

J.-L. Godard et Costa-Gavras dans Baskakov, V. Y. (1971). Сложный мир и его толкователи. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(2), 5–36.

Baskakov, V. Y. (1972). Кризис буржуазной идеологии и судьбы киноискусства. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(3), 75–106.

Baskakov, V. Y. (1974). Судьбы неореализма. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(4), 100–118.

Baskakov, V. Y. (1976). Америка кинематографическая. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(5), 67–91.

Baskakov, V. Y. (1978). Обличитель и жертва. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(6), 152–168.

Baskakov, V. Y. (1983). Московский международный... *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(8), 3–37.

Baskakov, V. Y. (1985). Экранная агрессия. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(9), 3–26.

Baskakov, V. Y. (1988). Вчера и сегодня. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(10), 3–22.

⁷⁹² Sur Alain Resnais dans Karaganov, A. V. (1966). Между правдой и ложью. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(1), 32–73.

⁷⁹³ J.-L. Godard et Costa-Gavras dans Karaganov, A. V. (1972). Коммерция, политика, искусство. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(3), 3–35.

⁷⁹⁴ Dâšenko, N. P. (1981). Перед выбором (Политические тенденции в современном кинематографе Франции). *Мифы и реальность. Зарубежное кино Сегодня*(7).

⁷⁹⁵ Parsadanov N. (1966). Кино и буржуазная эстетика. *Мифы и реальность: Буржуазное кино Сегодня*, 104–124, p. 124.

Selon Aleksandr Fedorov, l'attitude des critiques de cinéma soviétique était la suivante : 1) soutien et sympathie envers les « cinéastes occidentaux progressistes », 2) critique négative des « tendances et perversions bourgeoises », 3) critique de la société bourgeoise⁷⁹⁶. Le but du régime était, à travers la plume des critiques, d'annihiler les menaces du cinéma capitaliste⁷⁹⁷. La manière dont le cinéma occidental se reflétait dans les textes de ces critiques soviétiques était fortement propagandiste en ce qui concerne les problèmes de lutte idéologique et la société capitaliste et bourgeoise française dans le contexte sociopolitique intense des années 1960–1980. Les critiques étaient pleines d'expressions typiques du langage idéologique. Selon Françoise Thom, l'analyse de la langue soviétique met en évidence que les textes de propagande avaient un faible lien avec la réalité et fournissaient très peu d'informations, parce que ce genre de textes et les idéologèmes ne décrivent pas le monde qui existe réellement, mais le monde qui devrait exister et chaque phénomène est une preuve de l'exactitude de certains aspects de l'idéologie marxiste-léniniste, consolidant ainsi le pouvoir du Parti communiste – ce qui était le seul but du langage idéologique⁷⁹⁸. Les films, les réalisateurs et les stars du cinéma français – le cinéma français comme phénomène – ont commencé, à travers l'échange interculturel cinématographique forcé, à vivre une vie complètement séparée sur les écrans soviétiques, qui avait peu en commun avec la réalité. Le répertoire biaisé, les manipulations des films au niveau visuel et linguistique, mais aussi les revues et les émissions de télévision sur le cinéma ont tous contribué à créer le mythe du cinéma français.

2.5. Iconicité dans le culte des stars et de la *persona*

Une des grandes curiosités était que les vedettes du cinéma occidental n'ont pas été connus en URSS – les vedettes occidentales ont été recréées sur place^{799, 800}. La majorité des vedettes françaises n'étaient pas connues en Union soviétique jusque dans les années 1950, mais cela a changé avec le dégel, qui a apporté une vague de libéralisme dans le répertoire en y intégrant des films dits « progressistes », puis avec le développement d'échanges culturels assez étroits avec la France (par exemple, l'organisation de semaines du cinéma français dans les années 1960 (voir 1.3.1), et en ce qui concerne les acteurs de comédie et les stars féminines on notait les mêmes tendances).

⁷⁹⁶ Fedorov, A. (2016). Western Cinema in the Mirror of the Soviet Film Criticism. *International Journal of Media and Information Literacy*, 1(2), 75–107. <https://doi.org/10.13187/ijmil.2016.2.75>, p. 75.

⁷⁹⁷ Alfonsi, L. (1996). La réception du Dernier Métro et de La Femme d'à côté en U.R.S.S. : la stratégie truffaldienne de l'auteurisme face au consensus idéologique. *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, 7(1–2), 205–224. <https://doi.org/10.7202/1000940ar>, p. 208.

⁷⁹⁸ Thom, F. (1989). *Newspeak. The Language of Soviet Communism*. The Claridge Press, pp. 14–16, 64, 74–76.

⁷⁹⁹ Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer, B. Molden (dirs.), *EUIROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press, p. 253.

⁸⁰⁰ Razzakov, F. (2008). *Гибель советского кино*. Эксмо.

Le cinéma français des années 1950, désigné de manière péjorative sous le terme de « qualité française » par François Truffaut en 1954 dans son article remarqué *Une certaine tendance du cinéma français*⁸⁰¹, était très populaire en URSS. La diffusion décalée et répétée a renforcé la popularité de ces films. La France était le premier pays étranger, à côté de l'Italie, dont le *prokat* achetait la production. Dans « le cinéma français commercial », comme on l'appelait en URSS, les spectateurs soviétiques étaient principalement exposés à des récits sur des relations interpersonnelles traditionnelles avec des stéréotypes hommes-femmes incarnés par des stars françaises adorées en URSS. Paradoxalement, le cinéma de qualité français était surtout fondé sur les vedettes, qui ressemblaient à celles du cinéma américain tant méprisé par l'URSS. Les stars de « qualité française » étaient très masculines et viriles comme par exemple Jean Gabin, Alain Delon, Gérard Depardieu, Jean-Paul Belmondo, ou très féminines comme Michèle Mercier, Catherine Deneuve, Marina Vlady, y compris les comédiens extrêmement populaires comme Fernandel, Louis de Funès, Pierre Richard.

Alors il fallait recréer des vedettes françaises en URSS, faisant une partie de la recontextualisation en tant qu'une dominante d'adaptation soviétique, s'est basée sur l'iconicité et la similarité du culte des stars à l'Occident. Des images stylisées, parfois naïves d'acteurs, de films et de réalisateurs ont été créées. On cherchait des prototypes, des icônes compréhensibles. Les critiques n'osaient pas toujours formuler des avis négatifs, surtout quand il s'agissait de films déjà diffusés en URSS, parce que les recettes tirées de la vente des billets ont été importantes, mais il était encore plus effrayant de formuler des avis positifs. Or, un compromis a été trouvé : seuls les films qui n'étaient jamais sortis à l'écran méritaient vraiment une approche très critique et négative.

Dans les années 1960, appelé l'époque pour la diversité du répertoire, le Parti communiste a décidé de diffuser le cinéma dit progressif. Cependant, on a vite cessé de montrer ces films, parce que « le spectateur de l'URSS ne voulait pas regarder des âneries occidentales » : les salles de cinéma étaient vides. Dans le même temps, Braginskij avait raison de dire que « tout ce qui aurait pu détruire le mythe du cinéma français léger et frivole a été éloigné des spectateurs soviétiques »⁸⁰², et Youri Lotman avait raison de dire que le *prokat* cultivait le mauvais goût des spectateurs, qui justifiait à son tour la diffusion de films médiocres (Ahto Vesmes a été offensé par cette remarque⁸⁰³). Cependant, il faut malheureusement conclure que le cinéma français (et italien) était principalement nécessaire pour soutenir le cinéma soviétique et qu'il a été reconstruit dans cette perspective en tant que légère et commerciale. Il y avait un aspect didactique, à savoir les spectateurs devaient savoir estimer des productions domestiques.

Le spectateur soviétique connaissait tout de même les stars du cinéma français, la reconstruction du culte des stars et du cinéma français commercial a été systématiquement mise en valeur à l'aide du cinéma français commerciale en tant que l'opposé du cinéma d'auteur. Les principaux réalisateurs français de la *Nouvelle Vague* étaient Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer et Jacques Rivette, dont les films ont été en majorité inconnus sur le premier écran, surtout ceux de Jean-Luc Godard. Parmi les autres réalisateurs qui méritent d'être mentionnés figurent également Roger Vadim, Robert Hossein, Édouard Molinaro, François Reichenbach, Edmond

⁸⁰¹ Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers Du Cinéma*(31), 15–29.

⁸⁰² Braginskij, A. (1966). Вчера и сегодня «новый волны». *Мифы и реальность: Буржуазное кино кино Сегодня*(1), 125–138, pp. 125–129.

⁸⁰³ *Jupiter* 25.05.1989, n° 383.

Séchan, Jean-Daniel Pollet, Marcel Camus, Jean Valère et Louis Félix. Or, la *Nouvelle Vague* a mis en vedette de nombreux acteurs de cinéma, dont les plus connus étaient des comédiennes sensuelles et très appréciées par le public soviétique : Brigitte Bardot, Catherine Deneuve et Jeanne Moreau, ainsi que l'acteur Jean-Paul Belmondo, mais aussi, entre autres, Anouk Aimée, Christian Marquand, Bernadette Lafont, Jean-Claude Brialy, Giani Esposito, Gérard Blain, Jean-Pierre Léaud, Anna Karina et Françoise Dorléac. Le culte des stars de cinéma était impitoyablement ridiculisé par les critiques soviétiques, et les stars françaises étaient promues et présentées en URSS à travers un prisme tordu et schématisé. Jean Marais n'était pas connu aux spectateurs en tant qu'acteur dans les films de Jean Cocteau, mais en tant qu'acteur de films d'aventures. Jean-Paul Belmondo n'était pas le héros de la *Nouvelle Vague*, mais incarnait des gentlemen et des voyous, des prolétaires, des ecclésiastiques et des aventuriers dans des films de cape et d'épée et des films militaires, sans oublier des gangsters et toutes sortes de personnages dans les films de Philippe de Broca, comme *Cartouche*, *L'Homme de Rio*, *Le Magnifique*, dans *L'Alpagueur* de Philippe Labro, *Les mariés de l'an II* de Jean-Paul Rappeneau, *L'animal* de Claude Zidi, dans les films de Georges Lautner comme *Flic ou voyou* et *Le Guignolo* et surtout dans le film très populaire *L'As des as* de Gérard Oury. Jean-Louis Trintignant n'était pas connu pour ses rôles dans les films de Roger Vadim par exemple, mais pour les rôles dans plusieurs autres films comme *L'Attentat* d'Yves Boisset et *Vivement dimanche !* de François Truffaut, des films impitoyablement censurés comme *Le Conformiste* de Bernardo Bertolucci et *Il pleut sur Santiago* de Helvio Soto. Il est devenu une star aimée avec les films de Claude Lelouch *Un homme et une femme* (1966) et *Un homme et une femme : vingt ans déjà*.

Aussi un phénomène particulier se produisait dans la réception des films, à savoir la persona : les acteurs ont été accusés pour leurs pêches sur l'écran. Alain Delon était perçu en URSS comme un personnage séducteur qui parfois exploite les femmes. Il est devenu célèbre non pas grâce au film *Les Aventuriers* de Robert Enrico, mais en incarnant Zorro dans le film éponyme de Duccio Tessari. Pourtant, dans le reste du monde, Alain Delon est célèbre pour ses rôles dans les films de Luchino Visconti, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Melville, René Clément, Joseph Losey, Michelangelo Antonioni (dans le rôle de Piero dans le film *L'Éclipse* (1962) avec Monica Vitti, miraculeusement diffusé aussi en URSS). Il est également apparu sur le premier écran soviétique dans les films de Julien Duvivier comme *Le Diable et les Dix Commandements*, *Mort d'un pourri* de Georges Lautner, *Le Toubib* de Jean Freustié, *Trois hommes à abattre* de Jacques Deray. Une analyse très critique des personnages incarnés par Alain Delon, parue en 1975⁸⁰⁴, le décrit comme un conformiste souvent en désaccord avec la société (voir le chapitre sur l'étude de cas du *Conformiste*). Cet article mélange la personne de Delon avec les personnages interprétés par lui, un phénomène qu'on appelle « la persona », en lui reprochant également de ne pas dénoncer ses cachets trop élevés quand par exemple Jean-Louis Trintignant était cinq fois moins payé.

Catherine Deneuve était connue en URSS comme la belle femme froide du cinéma français grâce aux films de Jacques Demy *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) et *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). Dans son article sur *Le Dernier Métro*, Andrej Plahov reprend quelques éléments propres à la dénonciation soviétique du cinéma occidental. Le titre de l'article est déjà annonciateur : « Catherine Deneuve : star involontaire ». Il

⁸⁰⁴ Alain Delon. (Anonyme, 1975). *Kino*(19), pp. 9–11.

est vrai que Deneuve gardait une certaine distance avec la presse et cette attitude était appréciée en URSS.

En URSS, Jeanne Moreau n'était pas connue pour ses rôles principaux dans les films de la *Nouvelle Vague*, mais elle apparaît souvent sur le premier écran⁸⁰⁵. L'image de la « femme fatale » est devenue, pour la plupart des actrices, le seul moyen d'espérer une carrière en France, Jeanne Moreau ne fait pas exception avec plusieurs films comme *Jules et Jim* de Truffaut et *À bout de souffle* de Godard etc. Dans le film *Ascenseur pour l'échafaud* elle joue une femme dominante, hors norme, qui mène son amant au meurtre. Cependant, en URSS, on a présenté ce film comme un film policier, ce qu'il n'était pas. Moreau n'était certainement pas la plus grande star française sur les écrans soviétiques, mais elle était très appréciée des critiques. En 1977, Ahto Vesmes la qualifie de « plus grande actrice française »⁸⁰⁶ quand il introduit le film *Chère Louise* (Philippe de Broca, 1972). Ahto Vesmes dit qu'en soi le film n'est pas vraiment original ni fascinant dans sa réalisation, mais dans l'émission, il ne prononce pas ces mots et les barre dans ses feuilles. Il souligne que Jeanne Moreau a sauvé le film.

Les techniciens du film *Ascenseur pour l'échafaud* ont protesté en disant que l'actrice était représentée sans maquillage et sans éclairage suffisant – mais Louis Malle a répondu que Moreau pouvait exprimer son rôle beaucoup plus intensément sans recours au charme habituel. C'était révolutionnaire. L'actrice fait remarquer en 1965 à propos du cinéma des années 1950 : « Vous savez que les canons de beauté étaient alors très stricts. Une actrice devait être d'un certain type et non d'un autre. C'était la période des femmes blondes. Le grand moment de Martine Carol. Pourtant, quelque chose a changé : on ne parle pas des actrices comme elles étaient. Je viens de parler des anciennes actrices : je pense qu'elles ont été la plupart du temps créées par des misogynes. Aujourd'hui, je pense que les cinéastes les aiment plus que les femmes »⁸⁰⁷. Incontestablement, les femmes jouées par Jeanne Moreau ont brisé cet archétype.

Les critiques de l'URSS méprisaient collectivement le culte des stars françaises, tandis que l'URSS avait ses propres Brigitte Bardot (Natalia Koustinskaïa⁸⁰⁸) et Alain Delon (Evgenij Žarikov). Plusieurs articles ont critiqué ces stars modèles⁸⁰⁹. Brigitte Bardot n'est apparue que dans un seul film sur les écrans soviétique, *Babette s'en va-t-en guerre* (Christian-Jaque, 1959), mais est devenue tout de suite en URSS un sex-symbol et un idéal de beauté féminine grâce à sa chevelure. On a donc arrêté de diffuser ses films – pour ne pas propager « le culte des stars » en URSS. Elle a été sévèrement critiquée dans la littérature spécialisée par les critiques de cinéma⁸¹⁰, mais les spectateurs n'ont pas eu la possibilité de juger par eux-mêmes.

⁸⁰⁵ Elle a fait sa première apparition sur les écrans soviétiques en 1955, dans le film *Julietta* (Marc Allégret, 1953), et une deuxième fois en 1956 dans le film *Les Hommes en blanc* (Ralph Habib, 1955), puis en 1960 dans un petit rôle dans le film *Les Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959). Elle est apparue avec Burt Lancaster en 1970 dans le film américain *Le Train* (1964) de John Frankenheimer. En 1977, elle a joué un rôle dans le film *Chère Louise* (Philippe de Broca, 1972). Elle est réapparue en 1981 en femme fatale dans le film *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958), son plus grand rôle. En 1983, on l'a vue à nouveau dans le film *Une affaire d'hommes* (Nicolas Ribowski, 1981).

⁸⁰⁶ Ahto Vesmes dans l'émission *Jupiter*, 11 novembre 1977.

⁸⁰⁷ Moreau, J. (1965). *Cahiers De Cinéma*, 161–162 (1), p. 80.

⁸⁰⁸ Natal'â Kustinskaâ (1938–2012), actrice soviétique de théâtre et cinéma.

⁸⁰⁹ Alain Delon. (Anonyme, 1975). *Kino*(19), pp. 9–11.

⁸¹⁰ Dmitrijev, V. (1978). *Müüdi anatoomia: Brigitte Bardot*. Tallinn: Eesti Raamat.

Comme antidote à Jean Gabin, l'image de Brigitte Bardot en France s'est focalisée surtout sur celle d'une femme libérée qui brisait l'idéal familial traditionnel. On ne montrait pas Brigitte Bardot en URSS, parce que l'URSS était contre les vedettes, comme le montrent les critiques volumineuses et virulentes écrites sur Brigitte Bardot⁸¹¹,⁸¹². Bardot n'était pas montrée en URSS parce qu'elle avait incarné des femmes après la révolution sexuelle, latente en URSS. De ce point de vue, la révolution incarnée par Bardot semble être plutôt une (r)évolution des valeurs sociales et familiales qu'un véritable renouvellement de l'image purement sexuelle des femmes⁸¹³. Dans le cinéma « progressiste » Brigitte Bardot était un individu, pas un objet. En URSS l'individualité de l'acteur ou de l'actrice n'était pas importante, idéalement ils incarnaient des prototypes des femmes-camarades travailleuses, il en était ainsi dans les films soviétiques qui façonnaient des prototypes féminins et masculins. Les représentations des héros et héroïnes occidentales et soviétiques étaient alignés. D'autre part, cela a facilité la création des anti-héros. Selon les remarques d'Ahto Vesmes dans ses manuscrits, le culte des stars était habilement exploité pour tirer le meilleur parti du box-office.

Ce par l'adaptation, le choix des films qualité français et la réception stéréotypisée que le *prokat* cultivait le mauvais goût des spectateurs, comme le notait Youri Lotman. Cela à son tour a justifié la diffusion de films médiocres en tant qu'effet boule de neige.

2.6. La critique et la réception de la *Nouvelle Vague*

La diffusion de la *Nouvelle Vague* et des films d'auteur est restée limitée en URSS, cela s'applique également avec réserve au néo-réalisme italien. La notion de « film d'auteur » est née en France dans les années 1950, juste après l'apogée du mouvement néo-réaliste, sous l'influence des théories d'Alexandre Astruc, Louis Delluc et André Bazin. C'est surtout ce dernier qui a inspiré François Truffaut à écrire en 1954 son célèbre article *Une certaine tendance du cinéma français*⁸¹⁴, qui a posé les bases théoriques de la *Nouvelle Vague*. Les films d'auteur et de la *Nouvelle Vague* accordaient une attention particulière au style et à la personnalité artistique de chaque auteur et au monde intérieur des personnages. « Film d'auteur » est une expression utilisée pour qualifier l'ensemble des films d'un réalisateur ou d'un scénariste reflétant sa personnalité artistique, en s'opposant aux films commerciaux. La notion « d'auteur » rassemble le réalisateur et le scénariste dans une seule personne, l'auteur du film était engagé dans toutes les décisions artistiques, y compris le montage final. La *Nouvelle Vague* en tant que mouvement a souligné aussi l'importance du cinéma en tant que forme d'art indépendante qui reflète la vision de l'auteur. Pendant les années 1960, le désir de libérer le film des théories académiques régnait non seulement en France, mais aussi dans le monde entier. La *Nouvelle Vague* française, le nouveau cinéma allemand (*Neuer Deutscher Film*), la *Nouvelle Vague* tchécoslovaque (le *miracle tchèque* avec Miloš Forman en tête), le *Cinema Novo* brésilien, la *Nowa Fala* polonaise, etc. « se sont tous réclamés du néo-

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ Gimello-Mesplomb, F. (2001). Sex and women images in the French New Wave cinema : an example of non-domination ? http://fgimello.free.fr/documents/CB%20_US_.pdf

⁸¹⁴ Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers Du Cinéma*(31), 15–29.

réalisme pour affirmer leur volonté d'en finir avec les « recettes de papa » et rendre aux films une dynamique perdue »⁸¹⁵.

L'année 1948 marque le point culminant du mouvement néo-réaliste, avec l'achèvement de films tels que *La Terre tremble* de Luchino Visconti et *Ladri de biciclette* de Vittorio de Sica (d'ailleurs, le film de Visconti était en dialecte sicilien, qu'il fallait doubler ou sous-titrer en italien). De la trilogie sicilienne de Luchino Visconti – *La Terre tremble* (1948), *Rocco et ses frères* (1960), *Le Guépard* (1962), on n'a montré en URSS que *Rocco et ses frères*. Avant cela on avait montré aussi *Bellissima* (1951). Pour la trilogie allemande, initialement prévue comme une tétralogie, s'inspirant des thématiques mythologiques et décadentes de Wagner et Thomas Mann et tournée dans les années 1960 et 1970 : *Les Damnés* (1969), *Mort à Venise* (1971), *Ludwig, le crépuscule des dieux* (1972) et *Violence et passion* (1974), on n'a montré en URSS que la dernière partie avec des coupes importantes, et il faut mentionner que cette trilogie était absolument tabou en URSS. Ensuite on a aussi diffusé *L'Innocent* (1976). Du point de vue idéologique, le néo-réalisme pourrait s'inscrire dans les principes de l'Union soviétique de l'époque, les deux programmes prévoyant notamment la lutte contre le fascisme et mettant l'accent sur la vie des travailleurs et des paysans. Cependant, le néo-réalisme, en tant que mélange de contenu humaniste et antifasciste, était une forme d'expression trop ambivalente dans le contexte de l'Union, où le film était utilisé comme un outil de propagande.

L'attitude des critiques soviétiques envers la *Nouvelle Vague* est restée plutôt réservée et négative. Cette attitude négative s'est manifestée surtout après 1972 et les changements dans le personnel de direction du *Goskino*, événement qui s'est traduit par une baisse de diffusion du cinéma « progressiste », c'est-à-dire des films d'auteur, de la *Nouvelle Vague* et du néo-réalisme italien. Tiit Merisalu se rappelle comment lors une réunion au Comité du cinéma estonien dans les années 1970, le directeur du comité, Feliks Liivik, a cité un texte paru dans le magazine de cinéma soviétique *Iskusstvo Kino*, en parlant très négativement d'un certain réalisateur français « Kodar » inconnu du public, dont il a mal articulé le nom en estonien (Jean-Luc Godard)⁸¹⁶.

En 1961 déjà paraissait un article^{817, 818} en estonien qui accusait les autorités françaises d'avoir censuré des films de Jean-Luc Godard, réalisateur interdit et inconnu en URSS. L'article commence par faire l'éloge du réalisateur, 29 ans à l'époque. Le nom de son film le plus célèbre n'est pas traduit précisément, on peut seulement deviner qu'il s'agit du film *À bout de souffle* (1960, *Viimne pingutus* en estonien, mais aussi plusieurs autres versions comme *Viimisel hingetõmbel*). Puis l'article se concentre sur le film *Le Petit Soldat*, qui traite de la guerre d'Algérie et des événements de 1958, en divisant le monde en deux : la guerre sale (*räpane sõda*) avec les terroristes et bandits en tête – les représentants du pouvoir français contre les patriotes d'Algérie. L'article utilise la rhétorique des idéologèmes :

⁸¹⁵ Sorlin, P. (2019). Ce qu'on a appelé « néoréalisme cinématographique ». *Cahiers D'études Italiennes*. Advance online publication. <https://doi.org/10.4000/cei.5490>

⁸¹⁶ Communication personnelle avec Tiit Merisalu le 20 février 2020.

⁸¹⁷ Välimaa filmikunst. Kuidas hukkus „Väike sõdur“? (Anonyme, 1961), *Ekraan*(16), p. 8.

⁸¹⁸ Dans la presse estonienne, le fait qu'un film français a été censuré dans son pays de production a été souvent souligné, par exemple Film Prantsuse kaevureist (Anonyme, 10 juin 1950). *Harju Elu* : *Harjumaa ajaleht*(69), p. 4.

Une machine de censure s'est mise en route, avec des dents qui rognent beaucoup de films, beaucoup de livres. On a organisé une projection à huis clos du film pour la Commission des censeurs, et la projection du *Petit soldat* a été interdite en France et ailleurs dans le monde. Comme l'écrit le journal anglais *Observer*, le titre de ce film suffisait déjà à briser la tranquillité d'esprit des autorités : il ressemblait au brave soldat Chvéïk, aux films de Chaplin et aux pièces de théâtre de Brecht, et à tous les autres « éléments dangereux ».

Dans l'article, les idéologèmes fonctionnent comme des principes régulateurs sous-jacents aux discours sociaux auxquels ils confèrent autorité et cohérence⁸¹⁹. Il laisse penser au lecteur que l'on aurait pu montrer le film *Le Petit soldat* sur les écrans soviétiques (il est ironique que les œuvres de Berthold Brecht aient aussi été censurées en URSS). L'article ne mentionne pas que le film était ambigu, le Front de libération nationale étant aussi violent que l'extrême droite. Le film est sorti trois ans après la fin de la guerre d'Algérie. La rhétorique officielle sur la censure dans les autres pays, comme la France, était impitoyable en URSS⁸²⁰.

Aleksandr Braginskij a présenté aux lecteurs soviétiques les chefs-d'œuvre du cinéma français de la *Nouvelle Vague*, en majorité non diffusés sur les écrans. Il était particulièrement sévère avec les films de Jean-Luc Godard et de Claude Chabrol. Ainsi, dans un paragraphe consacré au film *Les Cousins* (1959), il a déclaré que « l'ambiguïté, l'inexactitude de la position de l'auteur, qui se manifestent dans ce film de Chabrol » sont de façon générale caractéristiques des auteurs de la *Nouvelle Vague*⁸²¹ et que « le sadisme et la cruauté que Chabrol prétend condamner, et la vérité de la vie à laquelle il prétend être confronté à travers ses personnages, jouent à leur tour contre Chabrol. Il a remplacé la crédibilité des personnages individuels dans leur position initiale par des pseudo-philosophes, en prenant une attitude anarchique sur la réalité »⁸²². Cependant, selon Braginskij, les traditions démocratiques du cinéma français prévalaient et les films des jeunes cinéastes français reflétaient les vies, les espoirs, les anxiétés et les rêves des Français.⁸²³ Les milliers de lecteurs soviétiques des revues *Mythes et réalité*, en règle générale, n'ont pas eu la chance de voir les films de la *Nouvelle Vague*, et il était apparemment assez facile de convaincre beaucoup d'entre eux que « les personnages du film de Jean-Luc Godard n'étaient que « des marionnettes obéissantes dans les mains de leur créateur. Ils sont infectés par le nihilisme et l'anarchisme, comme leur créateur, et comme la *Nouvelle Vague* dans la grande crise idéologique »⁸²⁴.

Comme toujours, Vladimir Baskakov a aussi vivement critiqué Jean-Luc Godard en 1971 – « Dans la société dessinée par Godard, il n'y a pas de classes, pas de contra-

⁸¹⁹ Angenot, M. (1977). Présupposé, topos, idéologème. *Études françaises*, 13(1–2), 11–34. <https://doi.org/10.7202/036642ar>, p. 24.

⁸²⁰ En 1963, le film français *Moranbong, aventure coréenne* (1958) de Claude-Jean Bonnardot a été censuré en France dès 1959 pour atteinte à la politique étrangère de la France. Il a été interdit de distribution et d'exportation, parce qu'il présentait de manière peu favorable les troupes de l'ONU ayant combattu pendant la guerre de Corée (on les voit en effet bombarder un théâtre nord-coréen). L'URSS a acheté et distribué le film dès que la censure a été levée en 1963 par le ministre de l'Information, Alain Peyrefitte.

⁸²¹ Braginskij, A. (1966). Вчера и сегодня «новый волны». *Мифы и реальность: Буржуазное кино кино Сегодня*(1), 125–138, p. 129.

⁸²² *Ibid.*, p. 130.

⁸²³ *Ibid.*, p. 133.

⁸²⁴ *Ibid.*, pp. 131–133.

dictions sociales. Il y a un monde fou, composé de patients, d'individus désemparés. Godard montre des déformations de l'image, des anomalies impressionnantes dans le monde bourgeois, il est un tireur fou, tirant dans toutes les directions, sans regarder l'essence des phénomènes qui dirigent sa balle »⁸²⁵.

En 1972, Karaganov a de nouveau accusé Godard d'avoir remplacé la conscience révolutionnaire par un conglomérat d'idées anarchistes, maoïstes et trotskystes conduisant à la dépréciation de cette opposition par le système bourgeois que Godard proclame évider, les tentatives et argumentations de Godard pour créer du cinéma prolétarien ont échoué⁸²⁶.

Dans le numéro de 1976, Braginskij a de nouveau attaqué Godard et le cinéma politique français. Il écrit : « Profondément viciées sont les tactiques de lutte contre la bourgeoisie, la critique du Parti communiste, la Confédération générale du travail... Le bavardage politique et la jonglerie marxiste-léniniste ne sont que le couvercle »⁸²⁷. On a fait valoir que « parmi ce genre de spéculations [...] le film *Stavisky* (1974) d'Alain Resnais montre l'immaturation politique de son réalisateur, influencé par l'écrivain (Jorge Semprun), dont les croyances trotskystes et la vision plutôt arbitraire de l'identité de Stavisky et de son époque ont négativement affecté le film dans son ensemble »⁸²⁸.

En 1981, certaines estimations de Braginskij semblent manifestement déraisonnables : « Zidi est un rempart fiable du cinéma commercial [...] le zidisme « comme phénomène spécifique est une menace directe pour la comédie du cinéma français et réduit son niveau et sa crédibilité »⁸²⁹. Dans la même revue, deux articles ont été consacrés au cinéma français, à commencer par un article condamnant la révolution du cinéma sexuel et pornographique⁸³⁰, suivi d'une transition vers une analyse plus détaillée des films de Claude Lelouch, Claude Zidi, très présent sur les écrans de l'Estonie soviétique, Jacques Derey, Just Jaeckin, Philippe Labro, Henri Verneuil et Alain Corneau⁸³¹.

Braginskij garde une attitude sévère envers les œuvres de François Truffaut et de Claude Chabrol : « Les films récents de Truffaut reflètent inconsciemment l'ambiance de l'intelligentsia artistique française, plus précisément, la partie qui ressemble souvent au passé et regarde rarement en avant »⁸³² ; « Les films de Chabrol sont profondément pessimistes, s'efforçant de ne montrer que le côté sombre de l'âme humaine »⁸³³. L'article écrit par N. Dâsenko est dans le même esprit. Elle critique la mauvaise position politique du film *Les Chinois à Paris* de Jean Yanne, *Nada* par Claude Chabrol, *Lacombe Lucien* par Louis Malle, *Le Bon et les Méchants* par Claude Lelouch. Par exemple, ce

⁸²⁵ Baskakov, V. Y. (1971). Сложный мир и его толкователи. *Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня*(2), 5–36, pp. 12–13.

⁸²⁶ Karaganov, A. V. (1972). Коммерция, политика, искусство. *Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня*(3), 3–35, p. 25.

⁸²⁷ Braginskij, A. (1976). Французский политический кинематограф. *Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня*(5), 92–113, p. 96.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁸²⁹ Braginskij, A. (1981). Две точки отсчета. *Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня*(7), 179–203, p. 186.

⁸³⁰ *Ibid.*, pp. 180–183.

⁸³¹ *Ibid.*, pp. 183–191.

⁸³² *Ibid.*, p. 193.

⁸³³ *Ibid.*, pp. 193–194.

dernier a été accusé de mélanger « les actions des combattants de la Résistance et celles des collaborateurs, les traîtres et les gens honnêtes »⁸³⁴.

En 1985, l'article de Braginskij sur le cinéma français est moins sévère – beaucoup de films de la *Nouvelle Vague* ont trouvé leur chemin vers le premier écran. En analysant les films de Bertrand Blier, André Téchiné, Claude Miller et d'autres réalisateurs et scénaristes français, Braginskij conclut que « la crise occidentale générale (idéologique, économique) se reflète dans l'industrie cinématographique de tous les grands pays capitalistes. Les cinéastes français se trouvent dans cette situation, ils sont au pouvoir pour changer le cours des événements en vue de se souvenir de la glorieuse tradition... »⁸³⁵. Quand Braginskij publie dans les années 1990 une série de livres remarquables sur les maîtres du cinéma français, il n'y a plus de lignes idéologiques.

Pour conclure, il importe de souligner que les critiques susmentionnées représentent une partie idéologiquement très censurée de ce qui a été perçu de la *Nouvelle Vague* en URSS. En ce qui concerne son contenu, on retrouvera différentes opinions : pour les uns, la *Nouvelle Vague* est radicalement innovatrice et a influencé la scène cinématographique de l'URSS, d'autres y voient surtout une étape insignifiante dénuée d'engagement politique.

3. Le deuxième écran : pour l'esprit curieux

Lorsque le premier écran était pour le peuple dans le sens large, le deuxième écran était plus pour les cinéphiles qui s'intéressait aux œuvres cinématographiques artistique ou à la production d'un pays spécifique. Le deuxième écran était principalement constitué des festivals de cinéma et des semaines du cinéma à libre accès. On présentait la production cinématographique soviétique ou étrangère. Avant 1968, il y avait de bonnes relations entre la France et l'Union soviétique, les chanteurs, acteurs, réalisateurs et écrivains français ont visité régulièrement l'URSS. Une manifestation étaient les semaines de cinéma français, un phénomène qui manquait complètement en Estonie.

La recherche de traduction audiovisuelle soviétique pendant les festivals s'est considérablement développée grâce à Elena Razlogova qui a interviewé son père, sa mère et sa tante au sujet de la traduction au cinéma *Illuzion* et pour les festivals internationaux à Moscou et à Tachkent^{836, 837}. Ces deux articles sont très précieux pour la recherche sur l'Estonie soviétique, car ils citent de nombreux interprètes de films qui ont parfois aussi interprété en Estonie et décrivent les méthodes et les pratiques de l'interprétation cinématographique en russe à la même époque. Ils donnent des indications supplémentaires sur le processus d'interprétation et de traduction audiovisuelle dans les ciné-clubs et lors des festivals de cinéma dans les républiques baltes.

⁸³⁴ Dâšenko, N. P. (1981). Перед выбором (Политические тенденции в современном кинематографе Франции). *Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня*(7), p. 69.

⁸³⁵ Braginskij, A. (1985). Смена караула: новые имя, старые проблемы 1985. *Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня*(9), 136–160, p. 137–156.

⁸³⁶ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press.

⁸³⁷ Razlogova, E. (2015). The Politics of Translation at Soviet Film Festivals during the Cold War. *SubStance*, 44(2), 66–87.

3.1. Les semaines du cinéma français et autres

Les semaines du cinéma français, qui n'ont jamais été organisées en Estonie soviétique, étaient très appréciées des spectateurs de Leningrad et de Moscou. La première semaine du cinéma étranger en URSS se déroula du 17 au 23 octobre 1955 à Leningrad. Les spectateurs purent découvrir les films français et de co-production *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953), *L'Amour d'une femme* (Jean Grémillon, 1953), *Le Rouge et le noir* (Claude Autant-Lara, 1954), *Le Salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953) et d'autres, tous également projetés sur le premier écran. La première semaine du cinéma français à Moscou eut lieu en 1955 dans la salle de cinéma *Udarnik*. Beaucoup d'acteurs et réalisateurs français étaient présents à l'événement, y compris Gérard Philippe, avec la participation du réalisateur René Clair, des vedettes Danielle Darrieux, Dany Robin, Michèle Morgan, Nicole Courcel et Gérard Philippe, dont on montra le film *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1952). On montra aussi le film de René Clair *Les Grandes manœuvres* (1955), officiellement distribué en 1969.



Figure 17. Le cinéma *Udarnik* et Gérard Philippe en 1955 à Moscou.



Figure 18. La semaine du cinéma français à Moscou en 1960. La photo par Nikolai Rachmanov.

Selon une actualité hebdomadaire soviétique⁸³⁸, la seconde semaine eut lieu en 1959 dans la salle du cinéma *Forum* à Moscou. Le directeur général du studio *Mosfilm* a ouvert la soirée et présenté des membres de la délégation du cinéma français : Jean Becker, Pierre Brasseur, Bertrand Blier. Il s'est entretenu avec Maurice Dejan, ambassadeur français en URSS à cette époque⁸³⁹. En 1967⁸⁴⁰ dans la salle de cinéma *Udarnik* eut lieu à nouveau une semaine du cinéma français où les spectateurs purent rencontrer des vedettes françaises⁸⁴¹.

Il est dommage que ce genre d'événements et de festivals de films internationaux n'aient pas été organisés en Estonie soviétique. Il était généralement difficile d'organiser des visites de délégations étrangères en Estonie. De plus, comme l'Estonie était loin de Moscou et faisait partie intégrale de l'URSS, elle ne présentait pas un intérêt politique particulier pour y organiser des événements de l'envergure du Festival international du film de Moscou. Cette lacune a été comblée par l'activité des ciné-clubs estoniens qui organisaient activement des festivals du cinéma estonien et soviétique⁸⁴² et des semaines et jours thématiques comme par exemples les semaines de Pasolini et de Fellini (voir II. 2.4.3). L'Estonie a accueilli aussi des festivals de cinéma du cinéma étrangère, des journées culturelles et d'autres événements festifs, lorsque des films ont été accueillis temporairement en Estonie pour quelques projections dans le cinéma *Kosmos* qui était destiné pour diffuser des films étrangers en voix original, aussi des films américains très populaires.

En juin 1977 a notamment eu lieu un événement culturel d'importance internationale – le Festival du cinéma suisse. Après les jeux olympiques à Tallinn en 1980, plus des festivals ont eu lieu : en 1983, les Journées de Kiel se sont tenues à Tallinn. Il faut aussi mettre en lumière un événement important qui a eu lieu en 1986 : Tallinn a accueilli ses premiers festivals de films internationaux : le 48^e Festival International du film non commercial, et en parallèle, le 45^e congrès UNICA (*Union Internationale du Cinéma*).

3.2. Politique du Festival international du film de Moscou

Les films peu connus du cinéma français ont été accueillis par le Festival international du film de Moscou (MIFF). Le 21 février 1935 est inauguré le premier Festival. Évidemment, tous les films novateurs projetés dans les autres festivals à Cannes et Venise n'ont pas trouvé leur chemin jusqu'aux festivals de Moscou⁸⁴³. Pendant le premier festival, la France reçoit le deuxième prix pour le film du réalisateur René Clair, *Le Dernier milliardaire* (1934)⁸⁴⁴. Cependant, le cinéma français (en langue française) n'a remporté le Prix d'Or qu'une seule fois en 1965 pour le film *Le Ciel sur la tête* par Yves Ciampi (France/Italie, 1965). En 1963, les soviétiques ayant été quasiment forcés d'accorder le

⁸³⁸ Derbiševa, L. (Réalisatrice). (1959). *Новости дня: хроника наших дней*, 15.

⁸³⁹ *Ibid.*

⁸⁴⁰ Pavlov, A. (Réalisateur). (1967). *Новости дня: хроника наших дней*, 16.

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² Kalda, V (1985). Filmiklubide festivalid 1985. *Teater.Muusika.Kino*(12), 46–47.

⁸⁴³ Moscow International Film Festival. *History*.

<http://40.moscowfilmfestival.ru/miff40/eng/page/?page=history>

⁸⁴⁴ Krúkova, O. A. (2015). О французском кино в России и русском кино во Франции. *Лингвистика И Межкультурная Коммуникация*(3), 140–150, p. 141.

Grand Prix au film *8 ½* de Federico Fellini, les films étrangers n'avaient plus la possibilité de gagner le prix d'or.

En juillet 1963, le troisième Festival international du film de Moscou a ouvert ses portes à Moscou. Parmi les membres du jury figuraient l'acteur français Jean Marais, le réalisateur américain Stanley Kramer, le scénariste italien Sergio Amidei. Le jury était dirigé par le réalisateur soviétique Grigori Tchoukhraï⁸⁴⁵. Le film de Fellini *8 ½*, (1963) que beaucoup considèrent comme le sommet de son œuvre, participait au programme de la compétition. Cependant, la direction du parti a décidé que le prix principal ne devait pas être attribué à l'invité italien, mais au drame de production soviétique *Знакомьтесь, Балыев* (Viktor Komissarževskij, 1963), ce qui était contraire à l'opinion du jury. La situation était extrêmement tendue : le Comité central et le ministère de la Culture ont commencé à faire pression sur Tchoukhraï, on a même menacé de l'expulser du Parti communiste, Tchoukhraï lui-même a à son tour menacé de quitter le jury si le film de Fellini ne recevait pas le prix principal. Il y avait des rumeurs selon lesquelles le festival pourrait être fermé si le prix n'était pas attribué au film soviétique. Le prix principal du festival a néanmoins été décerné à Fellini. Cependant, contrairement aux traditions de la compétition, on a décidé de ne pas acheter le film au *prokat* soviétique. De plus, les critères d'évaluation ont été modifiés pour éviter des situations similaires à l'avenir. « Les critiques soviétiques ont déclaré que le film de Fellini était une violation des traditions du néo-réalisme et une dérogation aux complots démocratiques. Le critique de cinéma Rostislav Nikolaevič Ūrenev⁸⁴⁶ a tout fait pour empêcher que le film participe à la compétition », a expliqué Naum Klejman⁸⁴⁷. En 1987, Fellini revint à Moscou et reçut pour la deuxième fois le prix principal du festival, cette fois pour le film *Intervista* (1987). Comme l'a noté le critique de cinéma Sergej Kudrâvcev, les autorités soviétiques ont donc en quelque sorte obéi au maître italien et ont demandé pardon pour le scandale qui a éclaté en 1963⁸⁴⁸.

Les autres films français en coproduction (pas en langue française) qui ont remporté le Prix d'or en 1969–1987 sont les suivants :

- 1969 – *Serafino* (Italie-France, Pietro Germi)
- 1979 – *Le Christ s'est arrêté à Eboli* (Italie-France, Francesco Rosi)
- 1979 – *Les Sept Jours de janvier* (Espagne-France, Juan Antonio Bardem)
- 1981 – *Téhéran 43* (URSS-France-Suisse, Alexander Alov, Vladimir Naumov)

L'Attentat (Yves Boisset, 1972) participa en 1973 au 8^e festival où il remporta le prix d'argent.

Les programmes du MIFF au début des années 1960 présentaient même des œuvres de la *Nouvelle Vague* réalisées par des cinéastes français comme François Truffaut (*Baisers volés*, 1968, montré au MIFF en 1969). Parmi les invités figuraient des stars comme Anna Karina, Jean-Louis Trintignant, Simone Signoret, Jean Marais, Yves Montand, les réalisateurs Jacques Tati et Pierre Étaix, entre autres.

⁸⁴⁵ Grigorij Čuhraj (1921–2001) est un réalisateur soviétique.

⁸⁴⁶ Ростислав Николаевич Юренев.

⁸⁴⁷ П'ин, А. (2020). *Пропавшая грудь табачницы и большой приз со скандалом: как фильмы Феллини показывали в СССР* (19.01.2020). <https://www.bbc.com/russian/features-51123788>

⁸⁴⁸ *Ibid.*

Dans les années 1970, on a montré les films de Truffaut hors compétition, comme par exemple *La Nuit américaine* 1973, montré au MIFF la même année, mais qui n'a pas été acheté.

Bien sûr, les films français participaient à la compétition principale, en faire une liste complète serait assez long. En 1981, les films français en compétition projetés au MIFF étaient :

- *Diva* (France, Jean-Jacques Beineix)
- *Notre fille* (Cameroun-France, Daniel Kamwa)
- *Une saison de paix à Paris* (franco-yougoslave réalisé par Predrag Golubović)
- *Au revoir, à lundi* (Canada-France, Maurice Dugowson)

Pendant les festivals avait lieu le marché du film, et l'URSS a acheté des films français pour le *prokat*. En 1981, on a montré dans le cadre du marché le film de Truffaut *Le Dernier Métro* (1980) mais on ne l'a pas acheté. Au lieu de ce film, on a choisi *Asphalte* (Denis Amar, 1981), *La dame aux camélias* (Mauro Bolognini, 1981), *Une Sale affaire* (Alain Bonnot, 1981), *Une Robe noire pour un tueur* (José Giovanni, 1981), *Mon oncle d'Amérique* (Alain Resnais, 1980). Parmi les nombreux films hors compétition figuraient aussi des films français achetés pour le *prokat* – *Le Guépiot* (József Pilissy, 1981).

Souvent, accepter la censure préalable était la condition pour accéder aux écrans du festival. Le film *La Terre de la grande promesse* (*Ziemia obiecana*, 1975) d'Andrzej Wajda a été coupé d'avance pour pouvoir être projeté au festival, après qu'on lui avait promis le prix principal. Naturellement, les Soviétiques ont supprimé les scènes de violence (un combat et un meurtre à l'usine) et la scène de masturbation dans une voiture. Dans le film de Kaneto Shindō *Live Today, Die Tomorrow !* (1970), 25 minutes de nudité et de préliminaires ont été coupées, et pourtant le film a reçu un premier prix pour l'image (Shindō était un invité fréquent du Festival international du film de Moscou).

Les Festivals internationaux du film de Moscou (MIFF) ont été un excellent vecteur pour la diffusion pansoviétique des films français présélectionnés. Les prix du jury et les réactions des spectateurs étaient une bonne indication du succès commercial potentiel en URSS. La politique internationale a parfois empêché l'achat de chefs-d'œuvre étrangers, mais leur diffusion pendant le MIFF a eu une grande importance pour l'information des décideurs de l'industrie du cinéma et des cinéphiles soviétiques. Des groupes de cinéastes et de critiques de l'Estonie, ainsi que les représentants des ciné-clubs estoniens ont régulièrement visité les MIFFs pour s'informer de nouvelles œuvres cinématographiques occidentales. La sélection du répertoire des ciné-clubs estoniens s'est beaucoup inspirée de films projetés pendant le MIFF, ce dernier étant ainsi une de multiples canaux pour le cinéma d'auteur français de trouver le chemin en Estonie soviétique.

4. Émergence de l'écran alternatif en Estonie soviétique

L'Estonie était fréquemment mentionnée dans les brochures touristiques soviétiques et dans les médias sous le nom de « Notre Ouest » ou « l'Occident soviétique », « l'étranger soviétique »⁸⁴⁹. La notion d'Occident soviétique échappe aux définitions simples⁸⁵⁰. À grande échelle, composé de régions le long de la frontière occidentale de l'Union soviétique annexées quelques 20 ans après que les révolutions de 1917 eurent produit l'Union soviétique⁸⁵¹, l'Occident soviétique n'était pas uniforme et certaines parties de celui-ci étaient perçues comme étant plus en contact avec le « vrai » Occident, comme l'Estonie, à travers ses contacts avec la Finlande⁸⁵². Ce concept mythologique de l'époque de l'Empire a été ressuscité pendant la domination soviétique et a pris effet principalement pendant le dégel de Khrouchtchev à travers une ère de libéralisme de 1956 à 1965. Il a été principalement appliqué à l'Estonie, mais aussi aux États baltes en général, étant également appelés dans certains contextes « l'étranger soviétique ». L'historienne russe Elena Zubkova admet que le projet de « l'Occident soviétique » a probablement eu plus de succès que le modèle « classique » stalinien rigide de soviétisation⁸⁵³. En raison des influences occidentales, selon la thèse de Zubkova, les pays baltes, cet « Occident soviétique », était censé servir officiellement de « modèle de la vie soviétique » après la mort de Staline, puisqu'il n'avait pas réussi à en faire une « partie intégrale de l'Union »⁸⁵⁴. Le traducteur estonien Enn Soosaar (1937–2010), en critiquant le livre d'Elena Zubkova, est d'accord avec elle sur le fait que « revenant à 1940–1953, la tentative de Staline de faire de l'Estonie, de la Lettonie et de la Lituanie des républiques soviétiques « de sang pur » a échoué. Une nouvelle idée a été recherchée pendant le dégel de Khrouchtchev. Des tentatives ont été faites pour transformer les États baltes en « une autre URSS » – [...] l'Occident soviétique, une république soviétique exemplaire »⁸⁵⁵. Comme l'a noté Elena Zubkova, ce modèle politique libéral a connu un échec. « Une partie intégrante de la conscience sociale des nations baltes était le sentiment anti-soviétique, qui est parfois devenu public, mais pour la plupart caché. [...] Jusqu'à l'effondrement de l'URSS, les pays baltes sont restés une région problématique pour Moscou. En raison de la situation potentiellement explosive, la région, en particulier l'Estonie, a toujours eu un « statut spécial » au sein de l'Union »⁸⁵⁶. Cette région

⁸⁴⁹ Kappeler, A. (2014). *The Russian Empire: A Multi-ethnic History*. Taylor & Francis.

<https://books.google.ee/books?id=JZ9eBAAAQBAJ>, p. 21.

Gorsuch, A. E. (2011). *All this is your World: Soviet Tourism at Home and Abroad after Stalin*. OUP Oxford. <https://books.google.ee/books?id=0CmQDwAAQBAJ>, p. 33.

Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus.

https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, p. 227

⁸⁵⁰ Szporluk, R. (2000). The Soviet West – or Far Eastern Europe? Dans *Russia, Ukraine, and the Breakup of the Soviet Union* (259–277). Stanford, CA: Hoover Institution Press.

⁸⁵¹ Risch, W. (2015). A Soviet West: nationhood, regionalism, and empire in the annexed western borderlands. *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 43:1, 63–81. 10.1080/00905992.2014.956072, p. 64.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 65.

⁸⁵³ Zubkova, J. (2009). *Baltimaad ja Kreml 1940–1953*. Tallinn: Varrak, p. 14.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 337.

⁸⁵⁵ Soosaar, E. (6 novembre 2009). Baltimaade sovetiseerimine ida poolt nähtuna. *Sirp*, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c9-sotsiaalia/baltimaade-sovetiseerimine-ida-poolt-naehtuna/>

⁸⁵⁶ Zubkova, J. (2009). *Baltimaad ja Kreml 1940–1953*. Tallinn: Varrak, p. 15.

était l'une des moins soviétiques de l'Union et son mode de vie et ses produits dégageaient quelque chose d'occidental⁸⁵⁷.

Quand on discute de la traduction des films étrangers en Estonie soviétique avec les spectateurs de cette époque, ce sont souvent les films de la Télévision finlandaise et les ciné-clubs qui sont associés. Les ciné-clubs sont devenus l'espace où certaines pratiques interdites trouvaient une raison d'être. Le présent sous-chapitre analyse le répertoire des ciné-clubs, tant à Tallinn qu'à Tartu, pour fournir une base à l'analyse de la pratique de la traduction simultanée des films, qui fera l'objet du sous-chapitre suivant. Les questions centrales de ce sous-chapitre sont de savoir comment de tels ciné-clubs pouvaient survivre à la censure, comment ils ont enrichi l'offre cinématographique et quelle valeur ajoutée ont apporté les films en langue originale française. Nous avons choisi plus particulièrement les films de la *Nouvelle Vague* en tant que mouvement typique du cinéma d'auteur occidental, inconnu en URSS. Nous analyserons ce phénomène dans le contexte plus large du mouvement des ciné-clubs en URSS et plus localement en Estonie soviétique.

4.1. Les débuts des ciné-clubs – aperçu historique

En août 1959, les autorités soviétiques ouvrent Tallinn aux visiteurs étrangers. Une époque plus libérale commence aussi dans la vie culturelle en Estonie. C'est durant le dégel khrouchtchévien dans les années 1960 que l'idée de créer des ciné-clubs s'est progressivement concrétisée. Plusieurs raisons existaient. Les nombreux cinéphiles estoniens voulaient pouvoir regarder plus de cinéma étranger authentique. Dans les cinémas officiels, le choix des films était toujours limité et les films censurés. Il y avait une demande pour une critique professionnelle du cinéma, qui manquait. L'Estonie soviétique avait en effet une situation culturelle et géopolitique privilégiée pour l'accès et la projection de films étrangers originaux, par comparaison avec les autres républiques soviétiques. Les ciné-clubs regardaient au-delà du Rideau de fer et ouvraient une nouvelle voie au dialogue culturel à travers les films des pays occidentaux.

Tout au long de la période soviétique, le nord de l'Estonie disposait d'un canal d'accès direct à l'Ouest via la télévision finlandaise⁸⁵⁸. Après la visite officielle en Estonie du président finlandais Urho Kekkonen, en 1964, une ligne de ferry régulière a été rouverte entre Helsinki et Tallinn. Grâce à cette liaison par ce ferry nommé *Georg Ots*⁸⁵⁹, des contacts étroits ont été établis entre les citoyens estoniens et finlandais, étant donné que ces deux langues sont très proches. En 1971, un nouvel émetteur puissant a été ouvert à Espoo, la moitié de sa capacité totale étant dirigée vers le golfe de Finlande. Du côté estonien, des antennes ont commencé à être montées sur les toits. La Télévision finlandaise (*Suomen*

⁸⁵⁷ Brüggemann, K. (2016). Five letters on a roof: national narratives and the Soviet past in Estonia. Dans I. Gubenko & D. Hanovs & V. Mlahovskis, (dirs.) *The New Heroes – The Old Victims. Politics of Memory in Russia and the Baltics* (50–59). Riga: Zinatne.

⁸⁵⁸ Tart, I. (2010). Basic Human Values and Identity Research in Estonia, Latvia and Lithuania after 1989. Dans H. Best & A. Wenninger (dirs.), *Landmark 1989. Central and Eastern European societies twenty years after system change* (pp. 91–107). Berlin: LIT, p. 96.

⁸⁵⁹ Nommé selon Georg Ots (1920–1975) qui est un chanteur d'opéra légendaire estonien. Il était très doué en langues et pouvait interpréter en 20 langues différentes, y compris en français, parce qu'il avait reçu son éducation secondaire au Lycée français à Tallinn. Il a souvent interprété des chansons soviétiques et estoniens à Helsinki (aussi en Egypte et Mongolie) ce qui était très rare pour un artiste soviétique, mais grâce à sa popularité énorme en URSS on a fait une exception avec lui.

Televisio, fondée en 1958) est devenue largement accessible⁸⁶⁰ en Estonie à partir de 1974. De nombreux Estoniens ont ainsi facilement appris le finnois, qui appartient comme l'estonien à la branche fennique de la famille des langues finno-ougriennes⁸⁶¹. Ces événements ont marqué le début de conditions favorables en vue d'introduire dans les ciné-clubs estoniens différents supports d'information tels que des revues, des livres, des experts du cinéma, sans parler des copies originales de films. À l'apogée de l'ère de la stagnation, de tels facteurs inattendus ont contribué à l'entrée d'un discours non autorisé dans le cinéma, ce qui peut également être considéré comme un facteur d'occidentalisation de l'Estonie soviétique. Des années plus tard, Karl Vaino, qui a quitté son poste de secrétaire du Parti communiste en 1988, a déclaré dans une interview que l'indépendance des Estoniens était principalement due à l'influence de la télévision finlandaise.

Le *Politburo* à Moscou s'est montré très préoccupé par cette influence occidentale directe. Le 15 juin 1982, une décision concernant la « neutralisation de l'influence de la télévision bourgeoise sur la population de la République » a été adoptée⁸⁶². L'objectif principal était d'éviter que des « détournements idéologiques de la télévision finlandaise » ne prévalent en Estonie⁸⁶³, mais sans succès. Pendant cette période, le Parti communiste estonien a même donné à la télévision estonienne des instructions directes pour diffuser des émissions plus attrayantes, informatives et pertinentes, afin de concurrencer avec succès les programmes finlandais⁸⁶⁴. ETV devait diffuser les émissions les plus populaires de la production nationale exactement aux heures de diffusion (ou mieux encore, un peu plus tôt) de celles des émissions finlandaises populaires. De plus, ETV devait produire elle-même des émissions simulant les émissions finlandaises populaires, à la différence du contenu contrôlé idéologiquement. En plein milieu de ce combat idéologique, Tiit Merisalu, le futur fondateur du ciné-club TPI, s'est formé en autodidacte depuis 1950, à l'exemple du légendaire critique de cinéma finlandais Martti Savo (un émigré russe Modest Savčenko (1918–1995)), l'éditeur des critiques de films au quotidien communiste finlandais *Kansan Uutiset*, autorisé en Union soviétique. Ce quotidien, fondé en 1957 en tant qu'organe conjoint du Parti communiste de Finlande (SKP) et de la Ligue démocratique du peuple finlandais (SKDL), a été scruté dans les années 1980 avant d'entrer en Estonie, car par rapport aux revues soviétiques, ils avaient une vision beaucoup plus large. Par exemple, Savo a écrit sur le film *Le Docteur Jivago* (David Lean, 1965) basé sur le roman du prix Nobel de littérature Boris Pasternak, interdit en Union soviétique. Savo décrit les points forts et les points faibles du film, mais se demande également pourquoi un tel chef-d'œuvre n'a pas été projeté en Union soviétique⁸⁶⁵.

Tiit Merisalu se rappelle comment il a commencé, peu de temps après, la traduction simultanée de films étrangers dans le dortoir des étudiants de l'Institut polytechnique de

⁸⁶⁰ Siiner, M., Koreinik, K., & Brown, K. D. (dirs.) (2017). *Language Policy Beyond the State*. Cham: Springer International Publishing, p. 87.

⁸⁶¹ Pour des raisons évidentes liées au caractère non officiel de cette activité, il n'existe pas de statistiques sur le pourcentage de locuteurs du finnois et de personnes regardant la télévision finlandaise. Tart, I. (2010). Basic Human Values and Identity Research in Estonia, Latvia and Lithuania after 1989. Dans H. Best & A. Wenninger (dirs.), *Landmark 1989. Central and Eastern European societies twenty years after system change* (pp. 91–107). Berlin: LIT, p. 96.

⁸⁶² Miil, M. (2012). Eesti Televisiooni raskustest Soome TV "katmisel". EKP võitlus "kodanliku televisiooni" vastu. *Acta Historica Tallinnensia*, 18(1), 108–141, p. 108–109.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁶⁵ Merisalu, T. (2017). Aken kaasaegsesse filmimaailma. *Teater. Muusika. Kino*(1), 83–98.

Tallinn ou bien du TPI.⁸⁶⁶ Ayant travaillé comme guide à Helsinki, il était interprète de finnois et d'anglais. Ses projections avec traduction en direct sont devenues très populaires ; en général, 20 à 25 personnes regardaient le film chaque soir. Les étudiants ont pu voir tout un cycle consacré à des films des auteurs interdits Ingmar Bergman et Jean-Luc Godard, ainsi que des films de François Truffaut (sur ses 46 films, seuls quatre furent officiellement projetés en Estonie⁸⁶⁷). La télévision finlandaise a également consacré un cycle à la *Nouvelle Vague* française, introduit par les commentaires de Peter von Bagh (1943–2014), historien du cinéma. Les étudiants du TPI ont également pu voir – traduits par Merisalu – de nombreux chefs-d'œuvre interdits de Hongrie (Karoly Makk⁸⁶⁸) et de Pologne, y compris la Tchécoslovaquie, dont seuls quelques-uns furent officiellement distribués par le *kinoprokat*.

En décembre 1966, le club de cinéma de l'Institut polytechnique de Tallinn (ou TPI) a ouvert ses portes⁸⁶⁹ (seulement dix mois après son équivalent russe, le ciné-club *Illuzion* à Moscou), dans les locaux du cinéma *Partisan*. Les principaux fondateurs du ciné-club de Tallinn étaient Aleksandr Garšnek, professeur de mathématiques, et le professeur Georgi Golst, chef du département de mécanique théorique et membre du Comité du parti du TPI (il donnait la garantie que le Parti communiste permette au club de fonctionner). Le troisième fondateur était Tiit Merisalu, qui est resté actif au sein du club jusqu'à sa dissolution.



Figure 19. À gauche les membres du ciné-club de TPI Tiina Lokk et Reet Ristlaan et Vaike Kalda, la rédactrice du Comité de Cinéma, en 1976. À droite les membres-organiseurs Raivo Olmet, Tiit Merisalu, Jüri Suman et Georgi Golst, en 1974. Les photos de Mati Hiis.

Trois ans plus tard, l'Université d'État de Tartu ouvrait son propre ciné-club. Pendant plusieurs décennies, les personnes chargées du club ont été le cinéaste et journaliste Jaak Lõhmus, ainsi que Silvi Tenjes (Lõhmus), Mart Taevere, Aune Unt (Nuiamäe), Peep Pedmanson et d'autres. Même avant la fondation du club, la salle du ciné-club n'était

⁸⁶⁶ Communication personnelle avec Tiit Merisalu le 15 décembre 2019.

⁸⁶⁷ Archives de *Jupiter*, n° 298, 23.03.1986.

⁸⁶⁸ Lõhmus, J. (1 février 2001). Ungari film ärgitas Eesti vabadusmõtet. *Postimees*.

<https://kultuur.postimees.ee/1848931/ungari-film-argitas-estni-vabadusmotet>

⁸⁶⁹ Merisalu, T. (19 avril 1971). Kinoklubi tööst. *Tallinna Poliütehnik*, 13, p. 2.

pas complètement vide. Selon Jaak Lõhmus, les projections de films dans les années 1950 étaient qualifiées de cinéma universitaire⁸⁷⁰. Au début des années 1960 par exemple, il existait un cercle de cinéma composé d'étudiants de la Faculté d'histoire et de langues, qui avait aidé un cinéma de la ville de Tartu, appelé *Cinéma culturel (Kultuurikino)* et renommé *Varia* en 1967, à compiler un programme des meilleurs films hongrois et polonais (*Varia* était situé sur la place de l'hôtel de ville) et où l'on montrait également des films interdits d'Andreï Tarkovski (*L'enfance d'Ivan*, 1962). Le ciné-club de l'Université d'État de Tartu (en estonien *TRÜ kinoklubi*) est né en avril 1969 et est resté actif jusqu'en 1996. Leena Blum, présidente du ciné-club et étudiante en économie, a expliqué que des films avaient été projetés au printemps 1969 mais que le club n'était alors pas encore constitué. Bien que la déclaration envoyée au Comité national du cinéma de la RSS d'Estonie en novembre n'ait été approuvée qu'en février 1970, les activités du club ont commencé dès la session d'automne⁸⁷¹. En 1969, Sirje Kiin, personne chargée du ciné-club, a livré un aperçu de la fondation du club à Tartu et de la volonté de celui-ci de présenter le meilleur de l'histoire du cinéma et des films contemporains de valeur⁸⁷².

Au cours de ses vingt-sept années d'activité, le ciné-club du TPI est devenu le ciné-club avec le plus grand nombre d'adhérents et la plus longue tradition en Estonie soviétique. Le club était géré par un conseil de 11 membres présidé par un président, le conseil décidant de toutes les questions pratiques comme le répertoire, les adhésions, les finances, etc. Les premières années, il y avait environ 130–160 adhérents. Après 1969, la salle accueillait d'ordinaire près de 500 jeunes cinéphiles, mais pour les projections de films populaires comme ceux d'Andreï Tarkovski par exemple, cela pouvait monter jusqu'à 820 personnes. Le nombre le plus élevé d'adhérents jamais atteint fut de mille personnes (au ciné-club de Tartu, il y avait généralement plus de 300 personnes dans la salle que l'on appelait le cercle de *Vanemuine*. Selon Jaak Lõhmus, le club comptait 1 500 adhérents. Conformément à la réglementation anti-incendie, la salle ne pouvait accueillir plus de 300 personnes).

Les séances avaient lieu environ 33 fois par semestre universitaire. À chaque séance, on montrait environ deux ou trois films. Par exemple en 1977, 65 long métrages et 28 court métrages ont été projetés, y compris des documentaires, des films de vulgarisation scientifique et des animations.⁸⁷³ En 1983, on a montré sur 35 séances 64 long métrages.⁸⁷⁴ Les vidéos étaient projetées dans une salle séparée pour un public restreint. Seuls les membres inscrits du club pouvaient accéder aux projections, l'entrée était payante et l'identité contrôlée à l'entrée. Les projections avaient lieu tous les mardis soir à 18h30 et pouvaient durer plusieurs heures jusqu'à minuit. Les séances à Tartu avaient lieu au début dans les années 1960 sporadiquement⁸⁷⁵, mais dans les années 1970 toujours le mercredi, pour que les pellicules puissent être envoyées à Tartu. Les recettes tirées des abonnements (chaque semestre coûtait 10 roubles par adhérent) permettaient d'embaucher des traducteurs et des conférenciers et de payer les frais de location de certains films.

⁸⁷⁰ Communication personnelle avec Jaak Lõhmus le 15 octobre 2015.

⁸⁷¹ Sootak, V. (2011). Pimedat ekaani! *UT*(2), 38–41.

⁸⁷² Kiin, S. (26 septembre 1969). TRÜ kinoklubi. *Tartu Riiklik Ülikool*, pp. 1–2.

⁸⁷³ Ristlaan, R. (24 juillet 1977). TPI filmiklubi: filmiklubi möödunust ja tulevast. *Tallinna Polütehnik*, 22, p. 2.

⁸⁷⁴ Merisalu, T. (9 septembre 1983). Kaheksateistkümmes. *Tallinna Polütehnik*, 20, p. 2.

⁸⁷⁵ Ruus, J. (31 janvier 2014). Kui ülikooli kinoklubis uksed paukusid. *Õpetajate Leht*.

<https://opleht.ee/2014/01/jaan-ruus-kui-ulikooli-kinoklubis-uksed-paukusid>, p. 23.

4.1.1. Séances à huis clos en Estonie et à Moscou

Les séances à huis clos ont été instituées par Joseph Staline. Lors de projections privées après les réunions du *Politburo*, le ministre de la Cinématographie projetait en privé des films pour Staline et les principaux membres du gouvernement soviétique. La salle de cinéma se trouvait au Kremlin (Staline avait aussi une salle de cinéma dans sa *datcha*⁸⁷⁶). Il y avait une grande cinémathèque de films trophées d'origine américaine, allemande, britannique et française ne faisant pas partie du *prokat*⁸⁷⁷. Filipp Ermaš, directeur du *Goskino*, a défini la séance à huis clos sur sept pages dans un décret du 19 juin 1980 comme une séance ayant lieu dans les locaux de travail, avec accès interdit aux personnes non concernées, où tous les spectateurs devaient être identifiés et enregistrés⁸⁷⁸. La définition de la séance à huis clos est similaire à celle des séances des ciné-clubs, dont on peut admettre qu'elles étaient déjà en principe à huis clos.

Vers 1966, l'un des rares endroits où l'on pouvait regarder des films étrangers originaux hors du *prokat* à Moscou étaient, outre *Sovexportfil'm*, les cours de l'École supérieure de scénaristes et de réalisateurs (VGIK), où les simples mortels n'étaient pas autorisés à entrer. Tous les films étaient simultanément traduits en russe. Des séances à huis clos avaient lieu aussi dans les studios de cinéma, les organisations professionnelles, les unions des écrivains, compositeurs et autres professions libérales et en privé pour la *nomenklatura*.

Selon Mark Soosaar⁸⁷⁹, les films interdits sur le premier écran étaient envoyés par le *Gosfilmofond* au Comité central du PCUS qui les sélectionnait et les transmettait aux dirigeants des Partis communistes des républiques socialistes pour être diffusés pendant les séances à huis clos. Les dirigeants étaient autorisés, à leur discrétion, à transmettre ces films interdits aux membres de l'Union du cinéma (en estonien *Kinoliit*) pour les projeter afin qu'ils sachent comment ne pas faire des films occidentaux et comment lutter contre ces films⁸⁸⁰. Les films étaient donc envoyés à la *nomenklatura* soviétique d'Estonie – l'élite du Parti communiste. Le directeur du Parti communiste estonien, Johannes Käbin (1950–1978), était un grand cinéphile et participait activement au processus de sélection des films (ses successeurs n'ont pas eu le goût pour les films étrangers). Rein Karemäe (1934–2014), secrétaire exécutif de l'Union du cinéma (1976–1986), organisait les activités de l'association et tous les événements importants, en favorisant clairement les projections de films interdits.

Selon Ahto Vesmes, le Comité du cinéma, l'Union du cinéma, le Comité central et Bureau du Film pouvaient regarder des films étrangers non-censurés pendant ces séances à huis clos. Ces films originaux étaient aussi projetés dans les ciné-clubs, où le public était différent. Pour beaucoup de spectateurs, les séances à huis clos étaient une fenêtre sur le monde libre, mais peut-être pour certains également une occasion unique de se

⁸⁷⁶ Les datchas de Staline, de Beria et de Khrouchtchev avaient aussi des salles de projections.

⁸⁷⁷ Khrushchev, N. S.; Khrushchev, S. (2004): *Memoirs of Nikita Khrushchev* (2^{ème} éd.). Pennsylvania State University, p. 115. Selon les mémoires de Khrouchtchev, les Allemands ont volé les films des pays occupés.

⁸⁷⁸ Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht.

⁸⁷⁹ Mark-Toomas Soosaar (né en 1946) a travaillé comme réalisateur-caméraman à la télévision estonienne en 1970–1978 et à *Tallimfilm* en 1978–1991 ; était actif dans les activités des ciné-clubs et l'Union de cinéma.

⁸⁸⁰ Communication personnelle avec Mark Soosaar, le 2 mars 2016.

réunir⁸⁸¹. Ahto Vesmes souligne : « C'était superbe de regarder ces films uniques sans censure avant qu'ils ne circulent dans les cinémas officiels. Un film italien de (Ahto Vesmes ne se souvenait pas du titre du *Conformiste* de Bertolucci) était incompréhensible montré au cinéma, le récit du film étant reconstruit⁸⁸².

Selon Tiit Merisalu⁸⁸³, les copies des films du *Gosfilmofond* faisaient parfois le trajet jusqu'en Estonie avec l'interprète du film et un conférencier de cinéma (en russe *лектор*, en estonien *filmilektor*) pour être projetés aux séances à huis clos à l'Union du cinéma. Les interprètes de films venaient des cinémas du *Gosfilmofond* de Moscou et de Leningrad. Un critique de cinéma de Leningrad en particulier interprétait souvent à Tallinn pendant les séances de l'Union de cinéma – Ürijs Aronovic Šujksij⁸⁸⁴. Il arrivait en train le matin et repartait le soir. Il traduisait selon les feuilles de montage vers le russe. Quatre fois par an, environ six films avec interprètes et conférenciers arrivaient de Moscou pour deux ou trois jours dans un but didactique – éduquer les cinéastes estoniens. L'Union du cinéma de l'Estonie et le *Gosfilmofond* avaient passé un accord disant que les films seraient envoyés gratuitement contre paiement d'une contribution annuelle.

4.1.2. Les lieux d'interprétation de films

L'interprétation de film en Estonie est une pratique qui a émergé avec le cinéma sonore. Les premières pièces de théâtre ont été interprétées en simultanée en Estonie à partir de 1952⁸⁸⁵. Les organes officiels du cinéma estonien recevaient souvent de Moscou ou de Leningrad des films étrangers avec un interprète russe et parfois même un conférencier qui fournissait des commentaires. Ces pratiques sont enregistrées comme ayant eu lieu au sein du Comité du cinéma, au *kinoprokat*, à l'Union du cinéma, à *Tallinnfilm*, à *Kinomaja* etc. Comme mentionné, en Estonie soviétique, tous les films qui sortaient officiellement étaient sous-titrés. La nécessité de projeter des films non sous-titrés est apparue lors de festivals de cinéma, de journées culturelles et d'autres occasions festives, lorsque des films ont été introduits temporairement en Estonie pour quelques projections. Par la suite, on a assuré l'interprétation simultanée au moins jusqu'au début des années 1990.

Selon les données disponibles, il n'y a jamais eu en Estonie soviétique de semaines de cinéma français. Ahto Vesmes a mentionné dans son émission *Jupiter* des festivals de cinéma qui se sont tenus à Tallinn, interprétés en russe. Par exemple en juin 1977 a eu lieu un événement culturel d'importance internationale – le Festival du cinéma suisse. Deux films y ont été projetés en français avec sous-titres anglais. Deux films ont été projetés en allemand, le premier avec sous-titres français, le second avec sous-titres anglais. Quelques films ont été interprétés en temps réel en russe, quelques autres ont été projetés sans traduction⁸⁸⁶. Selon Kalli Karise, le seul cinéma qui montrait des films en langue étrangère était *Kosmos*. Dans ce cas-là, on utilisait les doubles sous-titres – sous-

⁸⁸¹ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 17.

⁸⁸² *Ibid.*

⁸⁸³ Communication personnelle avec Tiit Merisalu le 13 janvier 2020.

⁸⁸⁴ Шуйский Аронович Юрий, biographie : <http://kinosoyuz.com/members/shuisky-yury.htm>

⁸⁸⁵ Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus.

https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, p. 258.

⁸⁸⁶ *Jupiter* 16.06.1977, n° 74.

titres russes et sous-titres estoniens sur l'écran supplémentaire⁸⁸⁷. En juillet 1983, les Journées de Kiel ont eu lieu à Tallinn, et huit films allemands ont été projetés, six d'entre eux avec sous-titres russes, deux avec interprétation simultanée sur place au cinéma (que Vesmes jugeait inconfortable)⁸⁸⁸. Karin Sibul met en lumière un festival important. Selon elle, en 1986, Tallinn a accueilli ses premiers festivals de films internationaux : le 48^e Festival International du film non commercial, et en parallèle, le 45^e congrès UNICA (*Union Internationale du Cinéma*), où l'interprétation des films était proposée de la langue d'origine vers l'estonien. Après le festival, un cinéaste estonien a mentionné dans une interview que l'interprétation avait été impeccable⁸⁸⁹.

4.2. Les ciné-clubs comme mouvement culturel

Les ciné-clubs étaient des lieux de rencontres pour les cinéphiles dans un environnement éducatif et intellectuel. Les ciné-clubs de l'Estonie ont été fondés en tant qu'associations apolitiques d'étudiants s'intéressant à l'art du cinéma et aux courants cinématographiques contemporains dans le but d'élargir les canaux d'information relativement limités sur les films. Les ciné-clubs comprenaient des étudiants, des professeurs, du personnel, des diplômés et du personnel du ministère de l'Enseignement supérieur de l'URSS, de l'Académie des sciences de l'URSS, des étudiants de l'Institut pédagogique de Tallinn et du Conservatoire. Beaucoup de clubs avaient une orientation pédagogique et étaient situés dans des écoles et autres établissements d'enseignement⁸⁹⁰. Les membres de l'Union du cinéma avaient également accès gratuitement aux séances, ainsi que les membres des autres organisations officielles de cinéma et un grand nombre d'intellectuels, écrivains, cinéastes et musiciens estoniens. Les ciné-clubs appartenaient dans l'Association des ciné-clubs de l'Estonie soviétique (*Eesti Filmiklubide Selts*), leur nombre maximal ayant atteint 45 en 1988⁸⁹¹. Avec 11 000 membres, les ciné-clubs de l'Estonie soviétique faisaient partie du Conseil des ciné-clubs et des universités populaires cinématographiques de la république (*Vabariiklik Filmiklubide ja Kinoalaste Rahvapäikoolide Nõukogu*), fondé en 1968⁸⁹². La fondatrice et secrétaire du Conseil était Vaike Kalda. Elle a organisé des festivals, a aussi créé elle-même des ciné-clubs et écrivait dans la presse régulièrement sur les activités des ciné-clubs.

Des ciné-clubs existaient dans toute l'Union soviétique, mais en Estonie soviétique les ciné-clubs étaient officiellement organisés en union.⁸⁹³ Il existait aussi une Union des ciné-clubs à Moscou⁸⁹⁴ et des compétitions de films avaient lieu entre les ciné-clubs des différentes républiques socialistes qui collaboraient étroitement avec les clubs des pays socialistes comme la Pologne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie, la Géorgie, etc. Leur

⁸⁸⁷ Communication personnelle avec Kalli Karise le 15 mars 2020.

⁸⁸⁸ *Jupiter* 21.07.1983, n° 230.

⁸⁸⁹ Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus.

https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, p. 224.

⁸⁹⁰ Fedorov, A. & Friesem, E. (2015). Soviet Cineclubs: Baranov's Film/Media Education Model. *Journal of Media Literacy Education*, 7(2), 12–22. <https://ssrn.com/abstract=2654451>

⁸⁹¹ Merisalu, T. (2017). Aken kaasaegsesse filmimailma. *Teater. Muusika. Kino*(1), 83–98, p. 97.

⁸⁹² Kalmet, M. (1986, janvier 11). Filmikunsti lähendaja. *Nõukogude Õpetaja*, 2.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=noukogudeopetaja19860111.1.2&st=1&l=ru>

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ Il y avait un ciné-club célèbre dans la Maison des officiers à Moscou, par exemple.

pratique de la traduction simultanée des films était très similaire à la pratique de la traduction dans les ciné-clubs estoniens. Les ciné-clubs de l'Estonie soviétique faisaient ainsi partie d'un mouvement plus important en Union soviétique, où le cinéma était extrêmement populaire et officiellement promu comme un outil de propagande efficace. En France il y avait aussi un mouvement similaire de ciné-clubs, environ 150 à l'époque, réunis au sein de la Fédération française des ciné-clubs (FFCC, créée en 1946)⁸⁹⁵. Grâce au développement des relations entre la France et l'URSS, la Fédération des ciné-clubs fut ouverte et de nombreux films soviétiques sont apparus sur les écrans français⁸⁹⁶.

4.2.1. Le répertoire libéral en Estonie soviétique

Les dirigeants du Parti communiste estonien étaient parfois assez libéraux et l'intelligentsia pouvait également trouver des moyens astucieux de contourner les règles de Moscou concernant les longues listes d'auteurs, de pièces de théâtre, de films et de comédies musicales interdits. Par exemple, en 1949, l'opéra estonien a reçu du Comité des arts de Moscou l'autorisation de représenter l'opérette *Paganini* de Ferenc Lehár, bien que la direction estonienne des arts l'ait interdit⁸⁹⁷. Le politicien et historien estonien Rein Taagepera souligne que « ces impressions d'une Estonie « occidentale » n'étaient pas infondées. L'Estonie avait une politique culturelle plus libérale que le reste de l'URSS. Elle a dirigé d'autres républiques en matière de traduction et de production de comédies musicales et de pièces de théâtre étrangères. En 1965, les théâtres estoniens ont commencé à mettre en scène la comédie musicale américaine *West Side Story*, vraisemblablement la première comédie musicale américaine mise en scène en URSS »⁸⁹⁸. Les Estoniens ont mis en scène *La Dernière Bande* (en anglais *Krapp's Last Tape*, 1958), une pièce du dramaturge existentialiste Samuel Beckett, un autre exemple d'œuvres plus « formalistes » ou idéologiquement insalubres produites en Estonie par opposition à d'autres parties de l'URSS⁸⁹⁹. La même liberté culturelle s'applique au répertoire des théâtres estoniens, illustrée par exemple par la mise en scène de *En attendant Godot* (1976)⁹⁰⁰ dans la traduction d'Aleksander Kurtna. Cette pièce de Samuel Beckett était interdite en Union soviétique et a été montée seulement au théâtre *Noorsooteater* en Estonie⁹⁰¹.

Encore un exemple de la liberté culturelle qui se présente en même temps avec la création des ciné-clubs : en 1966 s'est tenu pour la première fois le Festival international de jazz à Tallinn. En 1967 il est devenu légendaire en termes de taille et d'importance, avec Charles Lloyd's Quartet et Keith Jarrett en tant qu'interprète principal, venu de l'autre côté du rideau de fer. Le message s'est répandu dans le monde entier que le jazz

⁸⁹⁵ Pinel, V. (1964). *Introduction au ciné-club: histoire, théorie, pratique du ciné-club en France*. Paris, France: Éditions ouvrières.

⁸⁹⁶ Hoare, M. (2007). *Éléments sur l'histoire des ciné-clubs en France. Les projections non commerciales passées, présentes, à venir...* <http://www.autourdulerm.ai.fr/article19.html>

⁸⁹⁷ Saro, A. (2019). Nõukogude tsensuuri mehhanismid, strateegiad ja tabuteemad Eesti teatris. *Ajalooline Ajakiri*(4), 283–304. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.4.02>, p. 295.

⁸⁹⁸ Taagepera, R. (1993). *Estonia: Return to Independence*. Boulder, CO: Westview Press, p. 106.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ Saro, A. (2019). Nõukogude tsensuuri mehhanismid, strateegiad ja tabuteemad Eesti teatris. *Ajalooline Ajakiri*(4), 283–304. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.4.02>, p. 295.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 295.

était respecté en Estonie soviétique, avec l'aide du journal *New York Times*, d'*American Voice* et d'un journal appelé *Down Beat*. Charles Lloyd's Quartet est devenu très célèbre en tant qu'unique groupe de jazz autorisé à se produire en Union soviétique (bien qu'il ne se soit produit qu'en Estonie). Mais en 1968, on a renforcé la censure, ce qui a mis brutalement fin à la tradition du festival. Cependant, il faut souligner la nature paradoxale du discours anti-jazz, parce que lorsque la jeunesse soviétique s'est intéressée au jazz, au rock'n'roll et à d'autres genres de musique occidentale, les autorités soviétiques ont lancé la production en masse des radios à ondes courtes et des magnétophones dans le cadre de la révolution technologique⁹⁰².

Les limitations s'appliquent aussi aux mouvements comme l'absurde et l'existentialisme, diffusés en Estonie lors du dégel des années 1960. Selon Tiit Hennoste, « [l]e seul thème qui a provoqué un grand conflit public en Estonie était l'existentialisme. La lutte contre le modernisme est finie par la discussion sur l'existentialisme (ou l'aliénation) en 1968–1969, initiée par le staliniste Eduard Päll »^{903, 904}. Ensuite, l'existentialisme fut officiellement interdit. Eugène Ionesco aussi était quasi-interdit. Aleksander Kurtna avait également traduit *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, une pièce très populaire et jouée en Estonie plusieurs fois. Cependant, au moment de mettre en scène cette pièce en URSS, le gouvernement n'a pas permis qu'elle soit jouée, sauf si Ionesco disait que les rhinocéros étaient les nazis, et non les communistes. Comme Ionesco avait refusé de le faire, *Le Rhinocéros* ne pouvait pas être officiellement joué.

L'existentialisme était une philosophie bourgeoise inacceptable en URSS. Jean-Paul Sartre, un ami « mal compris », et Albert Camus, critique féroce du communisme – qui avaient pris position publiquement contre les événements de Hongrie en 1956 et soutenu Boris Pasternak en 1958⁹⁰⁵ –, étaient des auteurs interdits en Union soviétique, Camus avant Sartre, mais tous deux à partir des années 1970 jusqu'à la fin des années 1980. Dans les années 1960, certaines de leurs œuvres sont également parues dans *Inostrannaä literatura*.⁹⁰⁶ Mais en Estonie, ces auteurs ont régulièrement été publiés dans le périodique « *Loomingu* » *Raamatukogu* (ci-après *LR*, fondé en 1957). *La peste* de Camus est parue en 1963, *L'Étranger* en 1966 et *Le Mythe de Sisyphe* en 1972. *Les Mots* de Sartre a été publié dans *LR* en 1965, un an après sa visite en Estonie, *Le Mur*⁹⁰⁷ en 1973 dans la série des nouvelles françaises, deux autres pièces ont été publiées pendant la *Glasnost* en 1989. *LR* avait aussi publié l'essai de Roger Garaudy⁹⁰⁸ *D'un réalisme sans rivages* en 1966 avec *Le Procès* de Kafka, juste après que Garaudy a été expulsé du PC français. *LR* n'était pas soumis aux mêmes limites strictes que les autres maisons d'édition parce qu'il avait été formellement fondé en tant que série périodique de

⁹⁰² Chernyshova, N. (2013). *Soviet Consumer Culture in the Brezhnev Era* (1^{ère} éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203362020>, p. 201.

⁹⁰³ Päll, E. (1968), Eksistentsialismist, absurdismist ja meie kirjanduskriitika mottepinge tsentrumist, *Sirp ja Vasar*, 13.12.1968.

⁹⁰⁴ Hennoste, T. (2019). Kirjandus kui vastupanu Nõukogude Eestis Teise maailmasõja järgsel perioodil. *Ajalooline Ajakiri*, 164/165(2–3), 225–251. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.2-3.06>, p. 53.

⁹⁰⁵ O'Connor, C. (2011). Did The KGB Kill Albert Camus? *RFE/RL: Free Media in Unfree Societies*. https://www.rferl.org/a/did_the_kgb_kill_albert_camus-coilin/24290826.htm

⁹⁰⁶ *Иностранная литература*, revue littéraire et artistique soviétique et russe, fondée en juillet 1955 en tant qu'organe de l'Union des écrivains de l'URSS, publiait de la littérature traduite.

⁹⁰⁷ *Le Mur* a été traduit par Johannes Semper déjà avant la Seconde Guerre mondiale.

⁹⁰⁸ Hiedel, L. (2006). "Loomingu" Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastast 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37-40), 159–204, p. 198.

littérature étrangère – annexe à la revue *Looming*, et les périodiques n’ont pas été censurées. Le magazine publiait de la littérature, de la philosophie et des pièces de théâtre contemporaines de valeur au format de livre de poche bon marché.

4.2.2. Les ciné-clubs comme fenêtre de liberté

Les ciné-clubs réunissaient partout en URSS des amateurs de cinéma qui partageaient la passion du cinéma intellectuel, souvent en conflit avec les vues officielles⁹⁰⁹. C’était le cas avec les cinémas du *Gosfilmofond* et aussi avec les ciné-clubs en Estonie. Tous les clubs et associations qui fonctionnaient à cette époque devaient soumettre leurs rapports d’activité au comité du Parti communiste et Georgi Golst les avait rédigés d’une manière favorable au TPI. C’est surtout grâce aux bonnes relations avec le Parti communiste et avec les censeurs que le ciné-club du TPI a pu développer un répertoire extraordinaire à l’échelle de toute l’Union soviétique.

Une des vertus principales des ciné-clubs du TPI et de Tartu était leur approche systématique par pays, genre, réalisateur et mouvement. Des séances thématiques étaient organisées avec des introductions pour chaque film et des rencontres avec les conférenciers, réalisateurs, critiques et cinéastes invités de l’Estonie ou des républiques et pays socialistes. Pendant les séances du ciné-club du TPI, on montrait généralement d’abord un film estonien, suivi d’un film d’Europe occidentale⁹¹⁰. L’accent était toujours mis sur les films estoniens restés sur l’étagère – les films d’auteur, temporairement interdits, toujours en attente de recevoir le permis de projection ou bien d’être brûlés⁹¹¹. Par exemple le film *Les Hors-la-Loi* (*Lindpriid*, 1971→1989) de Vladimir-Georg Karassev-Orgussaar⁹¹², auquel le studio de production *Eesti Telefilm* et la direction du Parti communiste estonien n’avaient pas accordé de permis de distribution parce qu’il avait « invité des gens à penser ». Enn Säde décrit l’histoire de ce film⁹¹³ : avec l’aide des collègues de Karassev, *Les Hors-la-Loi* a été sauvé et, avec un retard de 18 ans, a officiellement été projeté à Paris, au palais de Chaillot le 18 décembre 1989 avec un succès énorme. *Les Hors-la-Loi* a été projeté 15 fois pendant les séances à huis clos : plusieurs fois en 1974 à l’Institut d’histoire, à l’ORKA (les Archives centrales d’État, *Riiklik Keskarhiiv*), à la conférence portant le titre *Teleseriaal* du Comité de la télévision et de la radio⁹¹⁴. Puis le film fut montré au ciné-club de Tartu en 1975, au Club des travailleurs ferroviaires, situé dans la rue de Kuperjanovi puis au ciné-club du TPI. On décida de déclarer ces séances officiellement à huis clos, une solution soviétique classique, mais les officiels du Comité central du Parti communiste à Moscou n’en furent pas moins enragés⁹¹⁵.

On montrait aussi beaucoup de films français, italiens et polonais. Le ciné-club du TPI proposait le programme de films étrangers le plus varié et le plus ouvert de toute

⁹⁰⁹ Šatina, Z. (2008). *Кинотеатр Иллюзион в моей жизни. В Кинотеатре Госфильмофонда России Иллюзион: вчера, сегодня, завтра, Эд Владимир Соловьев, 47–93*. Moscou: РИД Интер-реклама.

⁹¹⁰ De cette tradition est née le Festival des films estonien, organisé par le TPI depuis 1975.

⁹¹¹ En 1986, 14 heures de longs métrages, 4 heures du film *Les Hors-la-Loi*, deux documentaires et un long métrage. Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, p. 203.

⁹¹² Après une interdiction de faire des films en Estonie, Karassev-Orgusaar a fait le choix de demander l’asile politique en 1976 en France, où il a continué en tant que publiciste et critique de cinéma.

⁹¹³ Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, pp. 200–213.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *Ibid.*

l'Estonie. Cependant, à Tallinn, il fallait aussi des sacrifices pour montrer ces films. En ce qui concerne la production cinématographique de l'URSS, le ciné-club du TPI a aussi organisé des soirées thématiques, on ne pouvait pas totalement l'éviter. La stratégie était la « dissimulation dans assimilation »⁹¹⁶. Pour pouvoir projeter par exemple une série de films de la *Nouvelle Vague*, un mouvement semi-illégal, le chemin devait déjà être pavé auparavant, par exemple en montrant des chefs-d'œuvre soviétiques, en invitant des conférenciers soviétiques à commenter les films, etc., ce qui signifiait un long processus qui nécessitait également des compromis et des sacrifices. Par exemple, en 1977, des films révolutionnaires historiques comme *Tchapaïev* (les frères Vassiliev, 1934) furent projetés, suivis d'une série de soirées consacrées aux films néo-réalistes italiens semi-interdits⁹¹⁷. Cette stratégie de la dissimulation dans assimilation n'existait pas dans le ciné-club de Tartu, selon les témoignages, à savoir ce ciné-club projetait toujours que des films étrangers⁹¹⁸.

Les ciné-clubs du TPI et de TRÜ ont joué le rôle de point névralgique d'où partent les idées et les actions lié avec une certaine résistance à l'industrie du cinéma officiel. Selon Indrek Ude, rédacteur en chef du magazine *Akadeemia*, il était ironique que le jour on tentait d'insuffler aux étudiants l'idéologie soviétique, mais le soir ils regardaient des films existentialistes scandinaves de l'existentialisme scandinave et Andreï Tarkovski⁹¹⁹. Selon Peep Jahilo, secrétaire adjoint du ministère des Affaires étrangères, durant les années 1970 et 1980, période de diffusion officielle de films soviétiques et socialistes propagandistes, les films étaient filtrés par une sélection idéologique pour que l'homme soviétique sache ce dont il avait besoin. Les Estoniens étaient coupés du monde des classiques du cinéma et d'autres chefs-d'œuvres culturels, et sans le ciné-club universitaire la jeune génération aurait été laissée sous l'influence du marxisme-léninisme⁹²⁰. Un grand nombre des films projetés ont touché des millions de personnes en Occident et sont devenus une partie intégrante de la culture. Le fait de les voir a certainement contribué à briser le mur érigé entre l'Est et l'Ouest et à développer le sentiment de faire partie du même espace culturel⁹²¹. L'hypothèse qu'il s'agissait d'un mouvement subversif est soutenue aussi par l'argument d'Aune Unt selon lequel la raison principale de la dissolution des ciné-clubs au milieu des années 1990 est que toutes les chaînes d'information sont devenues ouvertes – la vidéo et les films importants ont commencé à être diffusés dans les cinémas. Plus tard, d'autres acteurs ont tenté à plusieurs reprises de faire renaître les ciné-clubs de leurs cendres, mais dans cette nouvelle ère, ils ne pouvaient plus jouer le rôle de fenêtres d'information pour réduire les déficits d'information de l'Union soviétique⁹²².

Les ciné-clubs estoniens et autres lieux de projection de films avaient accès aux films remontés et doublés appartenant au discours autorisé, circulant officiellement sur le premier écran et prêtés par le *kinoprokat* local à Tallinn ou à Tartu (les clubs avaient de bonnes relations avec le directeur général du *kinoprokat*, Ahto Vesmes, qui venait

⁹¹⁶ Torop, P. (24–26 mai 2012). *Dissimulation in Assimilation*. [Conférence]. Translating Power, Empowering Translation: Itineraries in Translation History. Université de Tallinn.

⁹¹⁷ Ristlaan, R. (30 septembre 1977). Tänavu. *Tallinna Poliütehnik*, 27, p. 3.

⁹¹⁸ Communication personnelle de Silvi Salupere, 29 août 2021.

⁹¹⁹ Sootak, V. (2011). Pimedat ekaani! *UT*(2), 38–41.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² Sootak, V. (2011). Pimedat ekaani! *UT*, 2, 38–41.

souvent regarder des films dans le club du TPI). De plus, trois autres sources de films étaient disponibles :

- a) Voie autorisée directe – le *Gosfilmofond* envoyait aux ciné-clubs préférablement des films originaux en langue originale, sans sous-titres, parfois accompagnés de textes en russe, soit les versions russes remontées. C'étaient les films archivés, loués par le *Gosfilmofond* pour un prix modéré et parfois même gratuitement, sans les démarches administratives⁹²³. Le *Gosfilmofond* voulait éduquer les cinéastes estoniens et que beaucoup de films lui avaient été envoyés à des fins didactiques. L'organisation en Estonie qui a reçu des versions originales était principalement l'Union du cinéma⁹²⁴. Les autres associations de créateurs avaient elles aussi accès aux films et les redistribuaient aux ciné-clubs. Troisièmement, les films pouvaient aussi être envoyés aux ciné-clubs par le Comité du cinéma.
- b) Voie semi-autorisée – films obtenus via de bonnes relations avec l'Institut culturel de l'Ambassade de France à Moscou (aussi des ambassades de Pologne et d'Allemagne de l'Est), qui a commencé à envoyer des films via les ciné-clubs de Leningrad *Kinematograf* et *KITY* (en russe : *КИТЪ*)^{925, 926}.
- c) Voie non-autorisée, qui comprenait des pellicules en provenance des ciné-clubs de Finlande (ciné-club de l'Université technique finlandaise à Helsinki, Espoo, Kotka, la ville partenaire de Tallinn), de Hongrie, de Pologne, de Géorgie, etc.
- d) Voie non-autorisée des particuliers : les archives personnelles (les vastes archives de Pentti Pajukallio⁹²⁷ d'Espoo, des Estoniens exilés, etc.).

Les films arrivaient à Tallinn par la voie maritime ou ferroviaire. Dès que le navire *Georg Ots*⁹²⁸ débarquait avec une copie d'un film, les censeurs examinaient la bande, qui était ensuite envoyée pour contrôle au Comité du cinéma. Les pellicules étaient projetées dès que possible (généralement en quelques jours) et puis envoyées à Tartu et même plus loin en Lettonie et en Lituanie, ne restant en Estonie que quelques jours.⁹²⁹ On ne connaît pas leur trajectoire exacte, mais l'objectif était de les diffuser auprès le nombre des ciné-clubs le plus large possible et principalement dans les pays baltes.

⁹²³ Communication personnelle avec Elena Razlogova, 20 février 2020. Pour qu'un film soit archivé, trois ans devaient s'être écoulés depuis la distribution officielle. Étaient aussi archivés les films interdits mais remontés, par exemple les films de Chaplin qui avaient été projetés sur le premier écran au début de l'ère stalinienne, puis interdits.

⁹²⁴ L'Union du cinéma organisait le travail de la représentation du Bureau de propagande du cinéma soviétique en Estonie (*Nõukogude Filmikunsti Propaganda Büroo Eesti esindus*, directrice Tamara Huik) et du Conseil républicain des clubs de cinéma et des universités populaires (*Filmiklubide ja Kinoalaste Rahvapälikoolide Vabariiklik Nõukogu*).

⁹²⁵ Neran, R. (2004). TPI filmiklubi tõi infovaesesse ühiskonda värskeid tuuli. *Mustamäe*(1), 2. <https://test.tallinn.ee/est/TPI-filmiklubi-toi-infovaesesse-uhiskonda-varskeid-tuuli>

⁹²⁶ Merisalu, T. (2017). Aken kaasaegsesse filmimaailma. *Teater. Muusika. Kino*(1), 83–98.

⁹²⁷ Pentti Pajukallio, qui avait activement participé au club de cinéma d'Espoo, était en contact constant avec les archives cinématographiques finlandaises et possédait une vaste archive personnelle, pendant longtemps la plus grande archive de films en Finlande.

⁹²⁸ Il y avait une curiosité : le chanteur estonien Georg Ots a été illégalement enregistré lors de son premier voyage en Finlande, où il a chanté en finnois, il est devenu une star le lendemain. Mais les Estoniens n'en savaient rien et même aujourd'hui ces enregistrements ne figurent pas dans la phonothèque nationale.

⁹²⁹ Communication personnelle avec Tiit Merisalu le 16 décembre 2019.

Les ciné-clubs estoniens rendaient souvent visite à des clubs à Helsinki, par exemple le club de l'Université Technologique de Helsinki et le club *Montage*. En 1983, du 14 au 18 septembre, les représentants des ciné-clubs estoniens Ülo Nõmm et Jüri Lamp se sont rendus à Helsinki pour prendre part au congrès de la Fédération Internationale des Ciné-Clubs (FICC), dirigé par François Truffaut⁹³⁰. Donc Helsinki a probablement été le point de contact le plus intéressant avec les cinéastes de la *Nouvelle Vague* et les cinéastes français en général, car aucun d'entre eux n'a jamais officiellement visité l'Estonie soviétique⁹³¹.

Le ciné-club du TPI recevait souvent des copies de films avant même que les cinémas officiels ne les montrent. Le *kinoprokat* estonien devait les sous-titrer et cela prenait du temps et en attendant, on les a diffusés à Tallinn, pas dans les autres villes. Le même film envoyé par le *Gosfilmofond* pouvait être montré déjà un mois avant la première dans les cinémas officiels. Le répertoire des clubs avait même une avance sur les choix des films étrangers au *Gosfilmofond* : les films d'auteurs reçus par la voie semi-autorisée ou non-autorisée étaient projetés dans les clubs parfois des décennies avant qu'ils ne fassent leur chemin jusqu'au premier écran.

4.3. Films étrangers

4.3.1. La projection des films de la Nouvelle Vague

Le grand saut dans le répertoire des ciné-clubs a été fait en coopération avec Enn Rekkor (1939–2003), nommé rédacteur en chef de *Tallinnfilm* en 1969 alors qu'il était en troisième année d'études de sciences du cinéma à l'Institut national de la cinématographie S. A. Gerasimov (*VGIK*). De 1984 à 1989, il a été directeur de *Tallinnfilm*. À son initiative, de nombreux chefs-d'œuvre cinématographiques, jusqu'alors inaccessibles aux spectateurs estoniens, ont été régulièrement projetés dans les ciné-clubs – tous les films principaux des réalisateurs de la *Nouvelle Vague* comme François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Claude Lelouch, Agnès Varda entre autres, tout comme les films des autres mouvements de la *Nouvelle Vague* en Europe. Il a introduit aussi les réalisateurs du nouveau cinéma allemand, comme Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Wim Wenders⁹³². Les spectateurs de l'Estonie soviétique manquaient des connaissances sur les œuvres d'Ingmar Bergman, John Lord, Alfred Hitchcock (pourtant projetées en Pologne), Charlie Chaplin⁹³³,

⁹³⁰ Merisalu, T. (9 septembre 1983). Kaheksateistkümmes. *Tallinna Polütehnik*, 20, p. 2.

⁹³¹ Par exemple, en 1978, la réunion InterCosmos franco-soviétique s'est tenue à Tallinn, bien qu'elle soit officiellement documentée comme ayant eu lieu à Moscou parce que la France n'avait pas reconnu diplomatiquement l'occupation de l'Estonie par l'Union soviétique et que la délégation officielle ne pouvait pas se rendre officiellement à Tallinn.

⁹³² En 1983, une délégation allemande de Kiel s'est rendue à Tallinn pour présenter des films allemands de ces réalisateurs inconnus pendant le Festival du cinéma allemand de l'Est. Ahto Vesmes voulait présenter ces cinéastes dans son émission *Jupiter* du 21 juin 1983, un jour avant le festival. Il avait écrit une longue introduction, mais ce texte a été barré dans le manuscrit et les téléspectateurs n'ont pas eu de l'occasion de savoir qu'un tel festival allait bientôt avoir lieu. Merisalu, T. (9 septembre 1983). Kaheksateistkümmes. *Tallinna Polütehnik*, 20, p. 2 mentionne le festival et écrit sur les réalisateurs, en précisant qu'à l'avenir il y aura une visite réciproque des cinéastes estoniens à Kiel.

⁹³³ En février 1978, une soirée Chaplin a eu lieu dans le club de TPI (Filmiklubis) (Anonyme, 17 février 1978). *Tallinna Polütehnik*, 5, p. 1).

Andrzej Wajda, Federico Fellini⁹³⁴, Pier Paolo Pasolini et d'innombrables réalisateurs américains comme Coppola, Spielberg, etc.⁹³⁵, cependant les films américains n'avaient pas la priorité dans les ciné-clubs estoniens. La principale différence avec les autres ciné-clubs soviétiques résidait dans le répertoire du club TPI, qui était audacieux, orienté vers le cinéma d'auteur et les films intellectuels d'Europe occidentale, voire subversif.

Le cycle de la *Nouvelle Vague* française a été projeté plusieurs fois dans les ciné-clubs estoniens. Alors que plusieurs ciné-clubs à Leningrad et Moscou ont rencontré des problèmes majeurs qui ont même entraîné la fermeture de certains clubs (par exemple, la projection du film dit maoïste *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard au ciné-club de l'Université d'État de Moscou aboutit finalement à la fermeture du club le lendemain), le ciné-club du TPI pouvait projeter ces films sans problème⁹³⁶.

Officiellement on a distribué 21 films de la *Nouvelle Vague* en Estonie soviétique : cinq films de Claude Lelouch, quatre films de Truffaut, deux films d'Alain Resnais, d'Éric Rohmer, de Louis Malle, Claude Chabrol, un film de Robert Bresson et de René Allio. En voici une liste récapitulative :

- Dans les années 1960 : *Les Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959, diffusé en 1960), *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut* (Robert Bresson, 1956, diffusé en 1963), *Les parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964, diffusé en 1966), *La Vieille dame indigne* (René Allio, 1965, diffusé en 1968), *Un Homme et une femme* (Claude Lelouch, 1966, diffusé en 1968).
- Dans les années 1970 : *Vivre pour vivre* (Claude Lelouch, 1967, diffusé en 1975), *L'Argent de poche* (François Truffaut, 1976, diffusé en 1977).
- Dans les années 1980 : *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958, diffusé en 1981), *Mon oncle d'Amérique* (Alain Resnais, 1980, diffusé en 1983), *Vivement dimanche !* (François Truffaut, 1983, diffusé en 1986), *La Femme d'à côté* (François Truffaut, 1981, diffusé en 1986), *Édith et Marcel* (Claude Lelouch, 1983, diffusé en 1986), *Le Sang des autres* (Claude Chabrol, 1984, diffusé en 1986), *Le Rayon vert* (Éric Rohmer, 1986, diffusé en 1989), *Masques* (Claude Chabrol, 1987, diffusé en 1989), *Mélo* (Alain Resnais, 1986, diffusé en 1989), *Un Homme et une femme, 20 ans déjà* (Claude Lelouch, 1986, diffusé en 1989), *Atlantic City* (Louis Malle, 1980, diffusé en 1990), *Itinéraire d'un enfant gâté* (Claude Lelouch, 1988, diffusé en 1990), *Au Revoir les enfants* (Louis Malle, 1987, diffusé en 1990) *L'Ami de mon amie* (Éric Rohmer, 1987, diffusé en 1990).

Il y eut un afflux de films d'auteurs et de la *Nouvelle Vague* français projetés dans les cinémas officiels de 1986 à 1990. Selon Anne Lawton, ce phénomène de diffusion pendant la *Glasnost* de films interdits et remisés sur l'étagère était une décision du

⁹³⁴ En octobre 1980, on a organisé une soirée Fellini au ciné-club de TPI. (Filmiklubis (Anonyme, 17 octobre 1980). *Tallinna Polütehnik*, 28, p. 1).

⁹³⁵ Meinert, N. (1988). Filmikunst eesti ning vene keelt kõnelevate vaatajate hinnanguis. *Teater. Muusika. Kino*(4), 16–36.

⁹³⁶ Merisalu, T. (2017). Aken kaasaegsesse filmimaailma. *Teater. Muusika. Kino*(1), 83–98.

Goskino⁹³⁷. Apparemment, on avait créé une demande et un défaut de films de la *Nouvelle Vague*, qu'il fallait combler pendant les années 1980.

Une ressource utile pour décrire le répertoire du ciné-club du TPI est son journal bimensuel *Tallinna Polütehnik*⁹³⁸. En 1987, on peut constater le retour des films de la *Nouvelle Vague* dans le répertoire des ciné-clubs, bien que la réception n'ait pas toujours été excellente par les spectateurs que Tiit Merisalu classe comme « puritains »⁹³⁹. Voici la liste des films projetés uniquement pendant les séances du semestre de printemps 1987 : *Les Quatre Cents coups* (1959) de François Truffaut ; *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, dont c'était la première diffusion en Estonie ; *Alphaville* (1965) et *Prénom Carmen* (1983) de Jean-Luc Godard, réalisateur jamais montré sur le premier écran en URSS ; *Glissements progressifs du plaisir* (1973) d'Alain Robbe-Grillet (né en 1922), écrivain du nouveau roman et réalisateur inconnu en URSS, scénariste du film *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, jamais montré sur le premier écran ; *Edith et Marcel* (1983) de Claude Lelouch, montré sur le premier écran la même année en 1986 ; *Le Sang des autres* (1984) de Claude Chabrol, montré sur le premier écran la même année en 1986 ; *Perceval le Gallois* (1978) d'Éric Rohmer, adaptation de *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, jamais montré sur le premier écran et les films d'Agnès Varda, pas projetés sur le premier écran. En 1983, on avait montré *Mon oncle d'Amérique* (1980) au ciné-club et sur le premier écran.

Dès le début de la création du ciné-club du TPI, on a commencé à projeter des films français de la *Nouvelle Vague*. Mais on ne pouvait pas les mentionner dans le journal hebdomadaire *Tallinna Polütehnik* en raison de la censure stricte⁹⁴⁰. Plusieurs spectateurs se souviennent du cycle *Un Homme et une femme* avec bien sûr le film éponyme de 1966 de Claude Lelouch dont la première a eu lieu au club de cinéma *Partisan*, route de Paldiski à Tallinn, devant un public de 200 personnes. Le cycle comprenait d'autres films traitant du sujet des relations intimes entre hommes et femmes. Très populaires ont été les films de Jacques Demy *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) et *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), diffusés au ciné-club du TPI avant leur diffusion dans les cinémas du premier écran. D'ailleurs, les projections des films de la *Nouvelle Vague* dans les clubs de Moscou et Leningrad étaient aussi très populaires, les films de Truffaut et de Godard sont passés à l'écran des centaines de fois⁹⁴¹.

On montrait aussi d'autres cinéastes français, par exemple René Clément, dont six films furent projetés sur le premier écran pendant l'époque soviétique. En 1969, le club de TPI a projeté *Playtime* (1967) de Jacques Tati, montré sur le premier écran quatre ans plus tard en 1980. On a diffusé le film *Z* (1969) de Costa Gavras, jamais sorti sur le premier écran. Ces deux films faisaient partie d'une seule séance et étaient projetés

⁹³⁷ Lawton, A. (1992). *Kinoglasnost: Soviet cinema in our time. Cambridge Soviet paperbacks*(9). Cambridge University Press, p. 111.

⁹³⁸ Fondé en 1949, renommé en 1989, imprimé dans l'imprimerie *Ühiselu* à Tallinn, Pikk 40/42, prix 2 kopecks, tirage 4000 exemplaires, en quatre pages. Tammer, E., Jõks, M, Põdra, K. (dirs.) (2014). *Punatsensuur: Mälestustes, tegelikkuses, reeglites*. Tallinn: Tammerraamat, p. 14.

⁹³⁹ Merisalu, T., Paavle, J. (13 novembre 1987). TPI filmiklubi. *Tallinna Polütehnik*, 33, p. 3.

⁹⁴⁰ Le rédacteur Enno Tammer s'est souvenu des étapes de la censure : deux instances de la pré-censure et la censure de la première copie avant l'impression. Tammer, E., Jõks, M, Põdra, K. (dirs.) (2014). *Punatsensuur: Mälestustes, tegelikkuses, reeglites*. Tallinn: Tammerraamat, p. 14.

⁹⁴¹ Communication personnelle avec Elena Razlogova le 15 janvier 2020.

parfois avec une introduction aux films.⁹⁴² En 1983, on a montré *Les Chiens* (1979) d'Alain Jessua, sorti sur le premier écran en 1980.

On montrait souvent des films de Fellini, très populaires dans les ciné-clubs à Tallinn et Tartu (surtout appréciés de Youri Lotman qui les a introduits à Tartu, souvent traduits par Ülar Ploom et Aleksander Kurtna). Des films très populaires étaient par exemple *Les Nuits de Cabiria* (1957→1960), *Amarcord* (1973→1982), *Et vogue le navire...* (1983→1987), *8½* (1963→1988), *Ginger et Fred* (1986→1988), ainsi que les films de Michelangelo Antonioni comme *L'Éclipse* (1962→1966), *Profession : reporter* (1975→1976). Les ciné-clubs montrèrent aussi plusieurs fois les œuvres de Pier Paolo Pasolini, un réalisateur néo-réaliste (il a nié son appartenance à ce mouvement) inconnu en URSS, partiellement en raison de son homosexualité). Pendant les semaines de Pasolini trouvant lieu dans la salle de concert *Vanemuine* à Tartu pendant deux semaines⁹⁴³ on a montré *Mamma Roma* (1962), *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), *Des oiseaux, petits et gros* (1966), *Œdipe roi* (1967), *Théorème* (1968), *Le Décaméron* (1971) et le fameux *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (1975).

4.3.2. La promotion des films étrangers

Au TPI, il y avait des vitrines avec des présentations de films pour en faire la publicité. Tamara Huik, directrice de la représentation estonienne du Bureau de propagande cinématographique de l'Union Soviétique (*Filmikunsti Propaganda Büroo Eesti osakond*), avait fourni le matériel à cet effet. Avant les projections, des présentations des films en estonien et en russe étaient imprimées⁹⁴⁴. Selon Tiit Merisalu, les activités du club du TPI étaient bien reçues par les jeunes dans les journaux estoniens *Noorte Hää*, *Rahva Hää*, *Molodž' Ëstonii* et *Sovetskaâ Ëstoniâ*. Les journaux des étudiants du TPI et de TÜR publiaient régulièrement des critiques et des analyses de films. Dans le journal du TPI, Tiit Merisalu a écrit des critiques sur les films au programme, son style était neutre et il ne faisait pas l'éloge des œuvres projetées. En 1967, il exprimait cependant son inquiétude en se demandant pourquoi certaines œuvres de valeur n'étaient pas projetées dans les cinémas officiels, comme *Les Sept Samouraïs* (1954) d'Akira Kurosawa, montré au club du TPI⁹⁴⁵.

Des films significatifs méritant attention ont aussi été analysés. Dans la première moitié des années 1960, l'écrivain Mati Unt a également rédigé des commentaires de films dans un journal universitaire de Tartu, entre autres une critique approfondie en 1963 du film *Le Guépard* de Luchino Visconti, également montré au Festival de Cannes ; Mati Unt avait souvent analysé ces films dans la presse estonienne. Le journal étudiant de TRÜ organisait aussi des concours d'analyse de films, dont les meilleures étaient publiées dans le journal universitaire. Par exemple, en 1984, les meilleurs films de la

⁹⁴² L'autre séance a été consacrée aux films allemands des années 1920 (Fritz Lang, Pabst). Merisalu, T. (17 octobre 1969). Немецкое киноискусство в 20-е годы. *Tallinna Polütehnik*, 33, p. 3.

⁹⁴³ Le ciné-club de Tartu a organisé la semaine de Pasolini en 1988, de 5 au 8 avril et de 28 avril au 4 mai, le programme complet est disponible dans les manuscrits personnelles de Silvi Tenjes (n° temporel 12170).

⁹⁴⁴ Merisalu, T. (9 avril 1971). Kinoklubi tööst. *Tallinna Polütehnik*, 13, p. 2.

⁹⁴⁵ Merisalu, T. (21 mars 1967). Meie kinosõpradele. *Tallinna Polütehnik*, 10, p. 4.

compétition ont été commentés par Riho Laanemäe, Jaanus Järs, Peep Jahilo et Kadri Ugur qui ont aussi analysé des films français⁹⁴⁶.

Dans le dortoir du TPI et aussi dans le bâtiment principal du TPI à Mustamäe, Akadeemia tee 9, il y avait un coin de littérature cinématographique en libre accès, avec de nombreux livres sur la théorie du film publiés en Union soviétique. Ce coin livres était complété régulièrement par de nouveaux ouvrages de théorie et de critique cinématographiques. Il y avait des recueils d'articles sur Federico Fellini et sur Stanley Kramer, et également un recueil d'articles soviétique *Acteurs de films étrangers*, ainsi que le magazine de cinéma estonien *Ekraan* (1969/1970).

On peut noter un choix très libéral dans la littérature. Par exemple, en hiver 1970, des livres sur les réalisateurs du discours autorisé et non-autorisé ont été présentés⁹⁴⁷ : René Clair⁹⁴⁸, *Scénarios et commentaires* (ce réalisateur populaire en URSS a été présenté comme suit : « René Clair est l'un de ceux qui ont fait du cinéma un grand art de notre temps. René Clair est un écrivain particulier et plein d'esprit, un théoricien et un critique à l'esprit original » avec à côté un recueil d'articles sur Ingmar Bergman, dont les œuvres furent interdites sur le premier écran jusqu'au début des années 1980⁹⁴⁹. Dans l'introduction, Tiit Merisalu écrit : « Le travail d'Ingmar Bergman, un éminent réalisateur suédois, attire l'attention et provoque la controverse parmi les professionnels du cinéma et les cinéphiles. Ses films, qui se distinguent par leur haut niveau de maîtrise, expriment avec une perfection rare la crise contemporaine du cinéma contemporain, leur quête, leurs aspirations, leurs erreurs d'imagination, leur envie d'idéal. » Un recueil d'articles de Jacques Becker⁹⁵⁰ *Vie, pensées, films* (introduction par Merisalu : cet ouvrage est consacré à ce réalisateur classique du cinéma français. Le livre présente des souvenirs des amis du réalisateur et une sélection de ses propres vues sur les questions cinématographiques) a été présenté à côté du livre de Richard Dyer *Sur scène et dans le film* traitant du mouvement de la *Nouvelle Vague* appartenant au discours non-autorisé. Dans l'introduction Merisalu écrit : « Un beau recueil de critiques de films rédigées par un critique anglais bien connu. L'auteur analyse en langage clair des œuvres de J.-L. Godard, A. Varda, A. Resnais, et autres réalisateurs français bien connus. »

Encore une fois il faut souligner le rôle d'Olga Lauristin en ce qui concerne la promotion des films étrangers. Apparemment, en tant que membre de la direction de l'Association estonienne du développement de l'amitié et les relations culturelles avec l'étranger (*Välismaaga Sõpruse ja Kultuurisidemete Arendamise Eesti Ühingu juhatuse liige*), elle a souvent trouvé des possibilités d'enrichir le répertoire du ciné-club de TPI.

Moscou ne prêtait probablement pas une attention particulière à ces pratiques des ciné-clubs estoniens, et – même si cette pratique de filtrage semi-subversif était parvenue

⁹⁴⁶ Filmiklubi sügissemester (Anonyme, 28 décembre 1984). *Tartu Riiklik Ülikool*, 38, p. 3.

⁹⁴⁷ Kinoklubi teatab (Anonyme, 25 décembre 1970). *Tallinna Polütehnik*, 41, p. 4.

⁹⁴⁸ On a montré sur les premiers écrans de l'Union soviétique les films suivants de René Clair : *Sous les toits de Paris* (1930→1935), *Le Dernier milliardaire* (1934→1936), *Porte des Lilas* (1957→1959), *Tout l'or du monde* (1961→1962), *Les Fêtes galantes* (1965→1967), *Les Grandes manœuvres* (1955→1969, la revue estonienne *Ekraan* le mentionne en 1961), *Les Belles de nuit* (1952→1989). Les deux dates indiquées sont la date de production et la date de distribution en URSS.

⁹⁴⁹ *Les Fraises sauvages* (1957) fut montré pendant la première saison du club de TPI en 1966, le seul film d'Ingmar Bergman montré officiellement sur le premier écran début des années 1960 et des années 1980.

⁹⁵⁰ En Estonie, on a montré deux films de Jacques Becker : *Antoine et Antoinette* (1947→1955), et *Les Amants de Montparnasse* (1958→1968).

aux oreilles de Moscou – les politiques culturelles considéraient l’Estonie comme une république périphérique trop petite et trop peu pertinente pour être sanctionnée ou réprimée⁹⁵¹. Bien que la vie culturelle de l’Estonie soviétique ait été entravée par la stagnation et la soviétisation consécutives au dégel, les degrés variables d’expression culturelle suggèrent que les pratiques de soviétisation dans cette région étaient non seulement diffuses, mais dépendantes des responsables locaux du Parti et de l’État qui ont mis en œuvre les politiques et décidé de ce qui était « nationaliste bourgeois », « étranger » ou « antisoviétique »⁹⁵². Les fonctionnaires du Parti communiste estonien et du Comité du Cinéma étaient parfois assez libéraux, et l’*intelligentsia* a parfois réussi à contourner intelligemment les règles édictées par Moscou.

4.4. Analyse théorique

Les ciné-clubs estoniens faisaient partie d’un phénomène plus large en Union soviétique, à partir du milieu des années 1960. L’objectif des ciné-clubs était une approche thématique et systématique du cinéma contemporain occidental, avec des soirées de discussion et des rencontres avec des critiques de films, ainsi que des spécialistes de l’industrie et des réalisateurs. Le répertoire des clubs était subversif au regard des principes officiels de distribution des films en Union soviétique. Les ciné-clubs relevaient du discours cinématographique non-autorisé. Même pendant la stagnation, en Estonie soviétique, les ciné-clubs constituaient une alternative puissante au premier écran, en proposant un discours non-autorisé sur le cinéma étranger. Pendant la stagnation, les ciné-clubs et autres lieux de projection organisés sont devenus des lieux populaires où des réalisateurs inconnus, des films interdits et des rétrospectives complètes de mouvements cinématographiques ont officiellement ou quasi-officiellement été projetés pour un public limité.

Les relations strictes et hiérarchisées entre le centre et la périphérie en tant que politique symbolique stalinienne ont été rendu plus souples à la suite de la déstalinisation⁹⁵³ et le déluge les a amollis même plus. La stagnation, vu du point de vue totalitaire, a laissé les caractéristiques essentielles des structures staliniennes intactes, ce qui a causé l’immobilisation politique et la « pétrification oligarchique »⁹⁵⁴. On peut également souligner une certaine normalité, rationalité et stabilité dans la société⁹⁵⁵.

L’Estonie comme république modèle progressiste avait une image libérale en URSS. On se référait souvent à la petite république frontalière en disant *notre Ouest* (en russe *наш запад*). En URSS, il existait le phénomène de deux mondes parallèles : la sphère rigide totalitaire et la sphère libre progressiste. En analysant le phénomène des ciné-clubs estoniens du point de vue sémiotique, nous pouvons trouver des caractéristiques

⁹⁵¹ Zubkova, J. (2009). *Baltimaad ja Kreml 1940–1953*. Tallinn: Varrak.

⁹⁵² Risch, W. (2015). A Soviet West: nationhood, regionalism, and empire in the annexed western borderlands. *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 43:1, 63–81. 10.1080/00905992.2014.956072, p. 77.

⁹⁵³ Lovell, S. (2010). *The Shadow of War. Russia and the USSR, 1941 to the present*. Wiley-Blackwell, p. 184.

⁹⁵⁴ Suny, R. G. (dir.) (2006). *The Cambridge history of Russia*. Vol. 3. Cambridge : Cambridge University Press, p.293.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 294.

semblables aux fonctions de la sémiotique, dans la théorie de Youri Lotman⁹⁵⁶. L'Estonie se trouvait en raison de sa situation géopolitique, historique et culturelle, au croisement de différents récits, dans la périphérie de la sémiotique – le lieu le plus actif dans la création des nouvelles significations selon Youri Lotman⁹⁵⁷. L'Estonie est restée une zone périphérique de l'Union soviétique où de nouvelles idées commençaient à émerger, comme la contre-culture des ciné-clubs, parmi d'autres phénomènes culturels comme le festival de jazz en 1967 à Tallinn). Le dialogue entre la périphérie – l'Estonie – et le centre, Moscou, et entre la périphérie et l'espace extra-sémiotique (par exemple la Finlande) a créé un environnement favorable pour des changements dynamiques. Pendant la stagnation, les ciné-clubs ont survécu uniquement grâce à des années de diplomatie méticuleuse et au maintien de bonnes relations en restant en dialogue avec diverses parties, y compris les agents de censure des organisations politiques et cinématographiques⁹⁵⁸.

Dans le contexte de la présente recherche, l'Union soviétique présente la sémiotique isolée et séparée des espaces non- ou extra-sémiotiques (c'est-à-dire de l'Occident capitaliste). À l'aide de la frontière, la sémiotique est en mesure d'établir des contacts avec des espaces non-sémiotiques et extra-sémiotiques »⁹⁵⁹. Nous pouvons analyser les ciné-clubs estoniens comme un paysage culturel estonien positionné à la périphérie de la sémiotique soviétique, où ont eu lieu la sémiotique active de la création de sens de la culture et du cinéma occidentaux. L'Estonie comme république frontalière a donc été d'une importance primordiale dans la création des nouvelles idées et mouvements.

La frontière fonctionne comme un filtre modifiant et traduisant l'information entrante et sortante entre la sémiotique et l'espace non-sémiotique. La frontière est un mécanisme bilingue qui traduit les communications externes dans la langue interne de la sémiotique et *vice-versa*⁹⁶⁰. Au niveau de la sémiotique, elle représente la division entre « le propre » ou « le soi » et « l'autre », c'est-à-dire la sémiotisation des éléments extérieurs et la transformation de ces derniers en information par la traduction⁹⁶¹. L'activité de traduction était aussi très active dans le cas de l'Estonie soviétique ce qui est évident en ce qui concerne le sous-titrage des films, mais aussi la traduction de littérature étrangère pour « *Loomingu* » *Raamatukogu*. La traduction dans la périphérie bilingue est toujours difficile, inadéquate et partielle, surtout sous un régime totalitaire. Nous avons le cas de la traduction de l'intraduisible. Ce processus présente les caractéristiques suivantes⁹⁶² :

- Inépuisabilité : le résidu non traduit n'étant jamais éliminé, des textes nouveaux et imprévisibles émergent toujours en cours de traduction, différant ainsi l'établissement d'un texte définitif.
- Irréversibilité : si nous retraduisons le texte dans la langue source, ou, en d'autres termes, si nous traversons la frontière dans l'autre sens, nous ne retrouvons jamais le texte d'origine, mais nous obtenons toujours un nouveau texte.

⁹⁵⁶ Lotman, Y. (2005 [1984]). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*(33.1), 205–229, p. 212.

⁹⁵⁷ Lotman, J. (1999). *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund.

⁹⁵⁸ Communication personnelle avec Tiit Merisalu, 15 décembre 2019.

⁹⁵⁹ Lotman, Y. (2005 [1984]). On the semiosphere. *Sign Systems Studies* (33.1), 205–229, p. 210.

⁹⁶⁰ *Ibid.*

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 213.

⁹⁶² Lotman, Y. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. I.B. Tauris, p.15.

En analysant le mécanisme de la censure des films étrangers d'un point de vue sémiotique, on remarque des caractéristiques semblables aux fonctions des frontières dans la sémiosphère. L'irréversibilité caractérise le processus de la traduction en général, aussi le doublage en URSS : en retraduisant le film déjà diffusé en URSS dans sa langue originale, il n'était pas possible d'obtenir le même film ni sur le plan visuel ni linguistique en raison des manipulations visuelles et textuelles pendant le doublage. L'autre aspect de ce processus est l'explosion de nouvelles interprétations et la création de nouveaux textes dans la culture cible. La traduction est une source d'hétérogénéité sémantique, mais c'est l'hétérogénéité structurelle de l'espace sémiotique qui crée des réserves de processus dynamiques et représente l'un des mécanismes de la création de nouvelles informations à l'intérieur de la sphère⁹⁶³.

Les cultures se définissent par rapport aux autres et pendant le contact avec l'autre, la culture peut se développer ou entrer en conflit⁹⁶⁴. Lotman a développé le concept d'auto-description. Si l'auto-description est une dynamique entre le processus de décrire et nommer et l'absence de ce processus, alors la censure des informations entrant dans la sémiosphère (totalitaire soviétique) représente la partie absente : ce qu'il est interdit de nommer – l'intraduisible, l'irreprésentable, l'imprévisible (hors du processus de la sémiose ou la création de sens) sera exclu et poussé vers l'espace non-sémiotique. Le régime soviétique a créé un discours totalitaire sur l'espace extérieur – l'ennemi capitaliste bourgeois – qui a été affiné par la censure des films étrangers selon certaines règles (c'est-à-dire ne pas référer à ou idéaliser certains concepts caractéristiques des sociétés capitalistes). Pourquoi l'Union soviétique avait-elle alors besoin de montrer des films étrangers ? Lotman déclare que la sémiosphère nécessite une sphère externe⁹⁶⁵. L'Union soviétique avait besoin de cette *autre* culture, pour pouvoir développer ses propres descriptions de soi par la relation dynamique entre ce qui représente « le sien » et ce qui représente « l'autre ».

Comme la structure de la sémiosphère est dynamique, le centre et la périphérie sont censés échanger leurs places. Le phénomène des ciné-clubs était également présent au centre, à Moscou – il y avait aussi des ciné-clubs subversifs en dehors du premier écran qui préféraient projeter des films en version originale avec interprétation simultanée en russe dans leurs salles^{966, 967}. Le chercheur principal du *Gosfilmofond*, Vladimir Soloviev, commentait le répertoire libéral du cinéma *Illuzion* comme limitrophe et sur le point d'être fermé⁹⁶⁸. De plus, le *Gosfilmofond* prêtait des versions originales des films étrangers, en fonction de la demande et de la disponibilité des copies, aux républiques soviétiques. L'Ambassade de France qui avait prêté des films originaux français aux ciné-clubs estoniens se trouvait à Moscou. Selon Tiit Merisalu il était très facile de les contacter pour

⁹⁶³ Lotman, Y. (2005 [1984]). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*(33.1), 205–229, p. 214.

⁹⁶⁴ Torop, P. (2017). Eesti kultuurikeelte identiteet ja muutumine. Dans Tammaru T. (dir.). *Eesti inimarengu aruanne 2016/2017. Eesti rändeajastul*. (221–228). Tallinn: Eesti Koostöö Kogu. <https://inimareng.ee/ceesti-kultuurimuutused-avatud-maailmas/ceesti-kultuurikeelte-identiteet-ja-muutumine/>

⁹⁶⁵ Lotman, Y. (2005). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*(33.1), 205–229, p. 212.

⁹⁶⁶ Il y avait deux cinémas à Moscou, dont le célèbre *Illuzion*, fondé en 1966, un à Saint-Petersbourg et un à Tbilissi, en Géorgie.

⁹⁶⁷ Communication personnelle avec Elena Razlogova, 20 février 2020.

⁹⁶⁸ Artem'ev, Z., & Soloviev, V. (17 mars 2008). *Кинотеатр «Иллюзион»: полвека сплошного кино*. <https://vm.ru/news/314655.html>

qu'ils prêtent ces films et l'ambassade n'avait pas d'entraves pour diffuser la production cinématographique normalement interdite en URSS, même aux autres ciné-clubs à Léninegrad⁹⁶⁹. L'Union soviétique avait besoin de « l'autre » au sein de la sémiosphère pour pouvoir créer du dialogue entre le centre et la périphérie.

4.5. Modes de traduction mixtes

L'interprétation de film est comprise ici comme tout type d'intervention orale simultanée en temps réel qui vise à transférer dans une autre langue tout texte verbal, principalement les dialogues des acteurs, le texte narratif du commentateur, mais aussi les paroles des chansons et des poèmes, généralement au moyen de technologies d'interprétation professionnelles, mais aussi sans elles, par exemple par l'interprétation chuchotée.

Les ciné-clubs estoniens montraient des films en voix originale avec interprétation vers la langue maternelle du spectateur. Pour la traduction simultanée, il fallait disposer des technologies de traduction simultanée. Grâce à l'une des premières grandes conférences internationales tenues à Tallinn en 1968 – le Symposium des Nations Unies sur le développement et l'utilisation des ressources de schiste bitumineux, une nouvelle salle de conférence de 540 places a été ouverte la veille de l'ouverture du symposium au TPI. La salle de conférence pouvait accueillir environ 240 places supplémentaires en supprimant la cloison amovible entre la salle de conférence et la salle annexe. Cette salle de conférence que l'on a utilisée pour les projections de films comptait quatre cabines d'interprétation séparées avec vue sur la salle et chaque siège offrait la possibilité d'écouter au maximum quatre interprétations simultanées^{970, 971}. Les interprètes du TPI travaillaient dans une cabine d'interprétation séparée équipée d'écouteurs et de microphones. Pour les projections, on utilisait des haut-parleurs qui diffusaient la version estonienne dans la salle, au fond la bande sonore originale était diffusée à volume baissé. La technologie sonore du TPI était produite sur place par les ingénieurs et était l'une des meilleures de l'Union soviétique⁹⁷². Au début de l'activité du ciné-club de Tartu et pendant les années 1970, les interprètes travaillaient souvent à un bureau au dernier rang de la salle, souvent sans avoir eu même la possibilité de voir le film, avec un casque sur la tête et un microphone devant le visage, en faisant la traduction simultanée dans le bourdonnement du projecteur, dans le grand auditorium de Vanemuine 46, rempli au maximum⁹⁷³. Silvi Tenjes (Lõhmus) se rappelle que quand on avait le temps, les films étaient d'abord projetés dans un laboratoire de photo au sous-sol du bâtiment de chimie afin que l'interprète puisse en comprendre le contenu avant la projection dans l'auditorium de *Vanemuine*⁹⁷⁴.

⁹⁶⁹ Communication personnelle avec Tiit Merisalu, 20 février 2020.

⁹⁷⁰ Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus. https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf p. 226.

⁹⁷¹ Merisalu, T. (2017). *Aken kaasaegsesse filmimaailma. Teater. Muusika. Kino*(1), 83–98, p. 88.

⁹⁷² Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus. https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, p. 225.

⁹⁷³ Sootak, V. (2011). Pimedat ekaani! *UT*(2), 38–41.

⁹⁷⁴ *Ibid.*

À Tallinn, il existait également une cabine de traduction simultanée à la Maison du cinéma (*Kinomaja*) où on projetait régulièrement des films aux membres des associations créatives. Les autres lieux de projection n'étaient pas aussi bien équipés. La pénurie de technologies sonores était générale en URSS. Kira Razlogova décrit son premier travail d'interprète en 1966 pour la projection du film de François Truffaut *Les quatre cents coups* (1959), projeté dans une maison de la culture pour les travailleurs à la périphérie de Moscou : dans un théâtre de quatre cents sièges, sans casque ni microphone, hurlant par-dessus la bande sonore dont le volume ne pouvait être baissé car l'interprète devait entendre le son des haut-parleurs pour pouvoir traduire. Kira Razlogova a été traumatisée par cette expérience⁹⁷⁵.

De bonnes possibilités technologiques ont facilité diverses pratiques de traduction, souvent surprenantes, utilisées dans la traduction simultanée de films étrangers. Différents modes d'interprétation ont été utilisés dans le ciné-club de TPI :

- Interprétation simultanée directe de la langue source originale vers l'estonien (avec ou sans matériel textuel comme les scripts de post-production).
- Interprétation simultanée en relais des films étrangers à partir de sous-titres ou de scripts de post-production traduits dans une langue relais.
- Interprétation simultanée du doublage russe vers l'estonien.
- Interprétation simultanée bilingue des films étrangers vers l'estonien et le russe, s'il y avait des personnes russophones parmi les spectateurs.

La langue relais ou « langue pont » est une langue intermédiaire qui peut servir de langue véhiculaire permettant de faciliter la communication entre deux protagonistes aux langues de plus faible diffusion⁹⁷⁶. Dans le ciné-club de TPI les langues relais étaient l'allemand, l'anglais, le français et l'italien. Selon les témoignages, dans le ciné-club de Tartu on a fait toujours la traduction directe de la langue étrangère autre que russe. La raison était que dans les salles de TPI, il y avait également des séances pour les membres du Comité du cinéma, pour lesquels le choix des films a été différent.

En URSS il y avait des conférenciers itinérants qui visitaient les ciné-clubs des républiques soviétiques⁹⁷⁷. Ils se rendaient souvent aux projections pour présenter les films, réalisateurs et mouvements. S'il y avait dans le public une seule personne russo-phonie qui ne comprenait pas l'interprétation estonienne, une double traduction simultanée était proposée. Les locuteurs russes recevaient un casque et les autres écoutaient l'interprétation par le haut-parleur. La situation pouvait être aussi l'inverse pour la projection des films soviétiques. Les estoniens écoutaient alors la traduction par le casque et les russophones la voix originale.

⁹⁷⁵ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press, p. 172.

⁹⁷⁶ Zvonkine, E. (2011). « Langues relais » et « langues interfaces » : la traduction de films présentés en festivals. Dans Şerban, A., & Lavour, J. (dirs.), *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi : 10.4000/books.septentrion.46259.

⁹⁷⁷ Les cinéastes estoniens ont aussi participé. Le cinéaste Mark Soosaar (Ristlaan, R. (30 septembre 1977). *Tänavu. Tallinna Polütehnik*, 27, p. 3) et le critique Jaan Ruus présentait l'histoire du cinéma mondial. Les œuvres soviétiques étaient présentées par Ivar Krosenkranus, Feliks Liivik, Lennart Meri, Tamm, Arvo Valton, Valdeko Tobro. Les conférenciers soviétiques visitaient aussi les clubs régulièrement. Les historiens du cinéma Veste Paas et Õie Orav participaient souvent à des conférences sur l'histoire du cinéma estonien et mondial.

Au cinéma *Illúzion* à Moscou, les traducteurs de langue russe utilisaient les langues relais comme le français, l'allemand ou l'anglais, ou traduisaient souvent d'après les sous-titres ou directement à partir des scripts de post-production⁹⁷⁸. En outre, les films étrangers qui arrivaient sans sous-titres et sans aide textuelle comme les scripts de post-production, etc. étaient souvent traduits à l'aveuglette⁹⁷⁹, car les interprètes manquaient de connaissance des langues étrangères moins connues comme le japonais par exemple. On a dû résoudre des situations difficiles lors des festivals du film de Tachkent, où les relais d'interprétation via le russe vers les langues des invités étrangers ont entraîné de gros problèmes de synchronisation⁹⁸⁰.

4.6. Les interprètes des ciné-clubs

Les interprètes des ciné-clubs estoniens travaillaient dans des conditions plus ou moins libres et non forcées. Même si pendant certaines projections dans les ciné-clubs estoniens les censeurs étaient présents dans le public pour étudier la réaction des spectateurs, la relation avec ces censeurs était plus ou moins libérale en Estonie et les interprètes pouvaient théoriquement rendre leurs adaptations artistiques sans avoir à craindre aucune sorte de conséquence. Néanmoins, la traduction et l'interprétation s'accompagnaient toujours d'une certaine forme d'alignement idéologique en termes d'autocensure.

Selon Peeter Torop, une traduction est forcée si elle est privée de son expression artistique d'origine⁹⁸¹. Techniquement, la traduction de films n'est pas le meilleur genre pour fournir les conditions d'apparition d'une « expression artistique libre », surtout pas à l'époque soviétique. Les normes contemporaines de l'interprétation de conférence exigent un style de traduction neutre, mais à l'époque soviétique les interprètes estoniens étaient beaucoup plus émotifs et parfois même improvisateurs, essayant d'imiter l'intonation et l'accent des acteurs. Selon Tiit Merisalu, qui a suivi les réactions des spectateurs, le public jugeait les traductions estoniennes comme agréables à écouter et les interprètes avaient une capacité d'agir selon la spécificité et le niveau artistique du film traduit. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de décrire l'interprétation en général, Karin Sibul souligne qu'un message sévèrement censuré et idéologiquement stérile était fréquemment livré dans l'interprétation des conférences, en utilisant un ton indifférent, sans émotion et que le vocabulaire des interprètes était plein de stéréotypes, de raccourcis non descriptif⁹⁸².

L'interprétation de films en Estonie soviétique était le travail d'interprètes qui n'avaient généralement reçu aucune formation professionnelle dans ce domaine mais qui

⁹⁷⁸ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press, pp. 172–178.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁸⁰ Razlogova, E. (2015). The Politics of Translation at Soviet Film Festivals during the Cold War. *SubStance*, 44(2), 66–87.

⁹⁸¹ Torop, P. (2009). Social aspects of translation history or forced translation. Dans R. Hartama-Heinonen, I. Sorvali, E. Tarasti (dirs.), *Kielen ja kulttuurin saloja* (pp. 239–248). International Semiotics Institute, p. 244.

⁹⁸² Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus.

https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, pp. 263–264.

s'étaient formés par eux-mêmes⁹⁸³. Les ciné-clubs de Tallinn et de Tartu ont engagé plusieurs interprètes, souvent étudiants en langues étrangères et traducteurs littéraires professionnels. Selon les manuscrits de Silvi Tenjes, organisatrice du ciné-club de Tartu, parmi les interprètes travaillant au ciné-club de Tartu figuraient le plus souvent Mall Tamm et Hannes Villemson pour l'anglais, Ülar Ploom, Jaak Kütt et Maarja Kaplinski pour l'italien, Tiiv Vilimaa, Signe Annsoo (Mäll), Ülo Siirak, Vilja Noorits pour le français, Karl Lepa pour l'allemand, Tiina Mullamaa, Ilmar Mullamaa et Epp Lauk pour le suédois, H. Heinsoo pour le finnois, Henri Lindepuu, Sirje Mäesoo et Ruth Karemäe pour le polonais et Lennart Meri⁹⁸⁴, le futur président de la République d'Estonie, pour l'anglais. Parmi les autres interprètes, on trouve les noms d'Irina Moroz, Andrei Erkariv, Oleg Ramdekov, Sirje Mäesalu, Nikolai Meinert, Kersti Gross, Tiina Zobel, Ülo Treikelder, M.-A. Palu, E. Vahtrik, Jüri Laup, Tiina Laidsalu, Asko Tamme, Ahto Unt, Madis Saluveer, Epp Lauk, Judith Strömpl et Harri Luts^{985, 986}.



Figure 20. Silvi Tenjes (à droite) et Aune Unt (à gauche).

À Tartu, de très bons connaisseurs de langues étrangères ont refusé l'invitation à interpréter, par exemple Peeter Torop et Jüri Talvet, peut-être en raison de la perspective intimidante d'éventuelles erreurs et de défaillances dans l'interprétation devant 800 spectateurs et du stress psychologique que l'interprétation simultanée a tendance à provoquer. Les compétences des interprètes estoniens devaient être celles d'un interprète de conférence – c'est-à-dire une très bonne maîtrise de la langue source, un profil psychologique solide, de bonnes aptitudes vocales, un temps de réaction rapide et la capacité d'improviser. Étant donné que les films n'étaient projetés en Estonie qu'une ou

⁹⁸³ Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus. https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf

⁹⁸⁴ Il a traduit *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) pour l'Association des écrivains.

⁹⁸⁵ Communication personnelle avec Tiit Merisalu le 15 décembre 2019.

⁹⁸⁶ Tenjes, S. (1984–1990). Archive sur l'activité du ciné-club de Tartu. [Manuscrits]. Disponibles pendant l'exposition *Rahvusülikool – 100*, Tartu, 2019, Musée de l'Université de Tartu.

deux fois, les interprètes devaient pouvoir interpréter à partir de zéro, sans possibilité de voir le film à l’avance. Le premier aspect constituait également une différence majeure avec les interprètes russes dans les ciné-clubs comme *Illúzion*⁹⁸⁷, qui pouvaient perfectionner leur service à travers parfois même des centaines de représentations consécutives ; l’interprète d’*Illúzion* Aleksandr Bondarev a même dit à ses amis de ne pas venir voir les trois ou quatre premières projections car dans celles-ci son interprétation était encore en cours de perfectionnement.⁹⁸⁸ C’était une possibilité que les interprètes estoniens n’avaient pas, ils devaient traduire chaque film comme le premier.

À Tallinn, deux interprètes légendaires étaient Ferdinand Kala et Aleksander Kurtna. Les deux traducteurs sont malheureusement décédés, ce qui est une perte énorme pour toute tentative de révéler les subtilités de traduction des ciné-clubs estoniens. Tous deux ont régulièrement pratiqué leur activité de traduction lors des projections à Tallinn, parfois aussi à Tartu. Tous deux étaient issus de familles bilingues, ce qui a facilité des rencontres constantes avec des contextes interculturels pendant les différents travaux de traduction et d’interprétation, y compris les multiples projections de films étrangers. Les deux interprètes ensemble pouvant couvrir plus de 26 langues⁹⁸⁹. Ils étaient les seuls interprètes qui pouvaient traduire des films sans les avoir vus avant⁹⁹⁰. Souvent les interprètes voulaient voir des films avant pour perfectionner leur traduction, mais en raison du manque de temps, cela n’a pas toujours été possible.

4.6.1. Ferdinand Kala

Ferdinand Kala⁹⁹¹ (1920–1997) vivait plutôt une vie cachée et modeste, très peu de données biographiques sont disponibles. Il était un traducteur très expérimenté, mais autodidacte, ce qu’il a jugé en défaut. Cependant, il était un polyglotte bien connu qui a occupé divers emplois en Estonie après la Seconde Guerre mondiale, y compris le travail de sténographe, très utile dans le travail de l’interprétation. Il parlait sans doute couramment huit langues et a été invité à interpréter lors de divers événements. Il a étudié au Lycée français de Tallinn. Sa mère était française, Margarete Kala, et son père diplomate estonien, Anton Kala. Ils ont vécu à Penza, en Russie, où Ferdinand, leur fils unique, est né. Tous les deux ont été actifs dans le domaine de l’éducation. Pendant les années 1920, la famille a déménagé à Võru où ils ont vécu jusqu’au décès du père en 1928 qui était directeur du Lycée des garçons de Võru. La mère a donné des cours de

⁹⁸⁷ Le cinéma officiel de *Gosfilmofond* à Moscou. Pour soutenir son programme international, le cinéma *Illúzion* a formé et employé un groupe de traducteurs et d’enseignants professionnels qui interprétaient le répertoire au public. Les interprètes russes ont traduit des films étrangers en temps réel de leur langue originale vers le russe.

⁹⁸⁸ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press, p. 170.

⁹⁸⁹ Pour les interprètes, c’était une pratique courante de traduire à partir de langues qu’ils ne parlaient pas couramment. Connaître une langue a acquis une signification différente, parce qu’il fallait être capable de la comprendre passivement et connaître la culture source présentée dans le film.

⁹⁹⁰ Communication personnelle avec Tiit Merisalu le 15 décembre 2019.

⁹⁹¹ An article de Wikipédia a été créé sur lui sur la base de mes recherches : https://et.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Kala

français toute sa vie. Quand elle est venue vivre à Tallinn avec son fils, ils vivaient à Nõmme, où Ferdinand Kala a vécu toute sa vie seul après la mort de sa mère fin 1950⁹⁹².



Figure 21. Ferdinand Kala en tant que baron dans le film *La victime de la science*. 1981, la photo par Oti Vasemaa.

Ferdinand Kala s'est souvenu de son premier travail de traduction, en 1933, lorsque, la veille de Noël, la voiture du général-major (en estonien *kindralmajor*) de la République d'Estonie Johan Laidoner s'est arrêtée devant leur maison. « L'adjoint de Laidoner est sorti du véhicule et a demandé à ma mère de me laisser traduire un texte en français pour le matin même. J'ai travaillé toute la nuit et je n'ai pas dormi du tout. » Interrogé sur l'acquisition de plusieurs langues étrangères, Ferdinand Kala a répondu : « En partie, j'ai appris les langues avec « le lait de ma mère ». Ma mère était française et travaillait également comme enseignante de langues. Mon père connaissait également plusieurs langues étrangères. Je suis plutôt un autodidacte, même si j'ai passé des examens dans l'enseignement supérieur pendant l'époque soviétique »⁹⁹³. Dans sa biographie de 1948 il écrit qu'il avait de grandes difficultés financières qui l'ont empêché de poursuivre des études supérieures en langues.

En 1972, il a interprété Mohammad Reza Chah Pahlavi, dernier monarque de la dynastie Pahlavi de la monarchie iranienne, lors de sa visite officielle en Union soviétique et en Estonie. Le prince héritier avait été instruit en français à Le Rosey, et avec le temps, Mohammad Reza avait développé un grand intérêt pour la civilisation française et la culture française en général⁹⁹⁴. Kala a remplacé les interprètes officiels professionnels qui avaient voyagé de Moscou à Tallinn⁹⁹⁵. Aucun interprète ne parlait le

⁹⁹² Archives de l'État, ERAF.247.5a.49. Dossier du membre du Parti communiste estonien. Kala, Ferdinand, fils d'Anton.

⁹⁹³ Jakson, M. (14 décembre 1995). Mees, kes valdab kaheksat keelt, sooviks end ise aidata. *Eesti Päevaleht*.
<https://epl.delfi.ee/meelelahutus/mees-kes-valdab-kaheksat-keelt-sooviks-end-ise-aidata?id=50722045>

⁹⁹⁴ Milani, A. (2011). *The Shah* (1^{ère} éd.). Palgrave Macmillan, pp. 48–49.

⁹⁹⁵ Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus.

persan en Estonie, mais le Chah et sa délégation parlaient évidemment français. Une scène de vidéo de 1972 sur l'arrivée du Chah Pahlavi montre un interprète au travail lors d'une discussion entre le Chah et ses hôtes à Tallinn – cet interprète était Ferdinand Kala⁹⁹⁶.

Pendant les années 1970 et 1980, il interprétait fréquemment des films au ciné-club du TPI. Il était l'un des interprètes qui pouvait traduire des nuances dans les films sans les avoir jamais vus avant. Dans son autobiographie écrite en 1948⁹⁹⁷, Kala écrit qu'à 28 ans, il parlait déjà espagnol, français, anglais, allemand, russe et estonien. Après 1974, il a régulièrement regardé la télévision finlandaise et appris seul le finnois.

Pendant toute sa vie il a été responsable de différents travaux de traduction et d'interprétation. Ses traductions littéraires, effectuées surtout en 1941, quand il avait 21 ans, sont de très haute qualité : par exemple la traduction des extraits du roman *Les Misérables* de Victor Hugo (*Cosette* et *Gavroche*⁹⁹⁸) est devenue un classique. Néanmoins, il n'a pas poursuivi cette carrière et a traduit beaucoup de documents politiques, éducatifs et idéologiques du Parti communiste estonien dont il était membre depuis 1948.

Ferdinand Kala, en raison de sa santé très fragile (il ne pouvait pas marcher sans aide), restait souvent enfermé chez lui et traduisait uniquement à Tallinn (Tiit Merisalu le conduisait personnellement en voiture à l'université). Grâce à ses bonnes relations avec ciné-club de TPI, son rêve de visiter l'Allemagne s'est réalisé à la fin des années 1980, quand il s'est rendu avec la délégation de ciné-club à Berlin où il a traduit un colloque de cinéastes. Malheureusement, après la dissolution du ciné-club de TPI en 1992, Kala est resté au chômage et il a vécu les sept dernières années de sa vie dans la précarité extrême et grâce aux aides sociales⁹⁹⁹.

Ferdinand Kala est aussi apparu dans deux films comme acteur : en 1997 il a interprété le professeur Ostenstern dans la comédie historique *Mes Lénines* (*Minu Leninid*, Hardi Volmer, 1997) et en 1981 il a joué le baron dans le téléfilm *Victime de la science* (*Teaduse ohver*, Valentin Kuik, 1981).

4.6.2. Aleksander Kurtna

Aleksander Kurtna (avant l'estonisation Aleksander Kurson) (1914–1983) était un traducteur littéraire prolifique et intellectuel très connu et estimé par ses contemporains. Sa mère était russe et son père estonien. Déjà à l'âge de 29 ans, il était caractérisé comme un érudit et un homme très instruit, maîtrisant parfaitement le russe, l'ukrainien, le polonais, l'allemand, l'italien et le latin médiéval¹⁰⁰⁰ et comprenant le français, l'anglais,

https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, p. 214.

⁹⁹⁶ RFA.203.1942. *Nõukogude Eesti* n° 20, 1972.

⁹⁹⁷ Archives de l'État, ERAF.247.5a.49, p. 8.

⁹⁹⁸ Hugo, V. (1941). *Cosette. Gavroche* [traduit par F. Kala]. Pedagoogiline Kirjandus.

⁹⁹⁹ Jakson, M. (14 décembre 1995). Mees, kes valdab kaheksat keelt, sooviks end ise aidata. *Eesti Päevaleht*.

<https://epl.delfi.ee/meelelahutus/mees-kes-valdab-kaheksat-keelt-sooviks-end-ise-aidata?id=50722045>

¹⁰⁰⁰ Selon les rapports des agents britanniques et américains du contre-espionnage des Alliés. Erelt, P. (2013). *Surnud luuraja tagasitulek: Spioonilugusid Eestist ja eestlastest*. Tallinn: Hea Lugu, p. 133.

le grec et le finnois. Selon certaines sources, il pouvait traduire depuis 26 langues¹⁰⁰¹. De plus il maîtrisait le morse, utile pour ses activités d'espionnage.

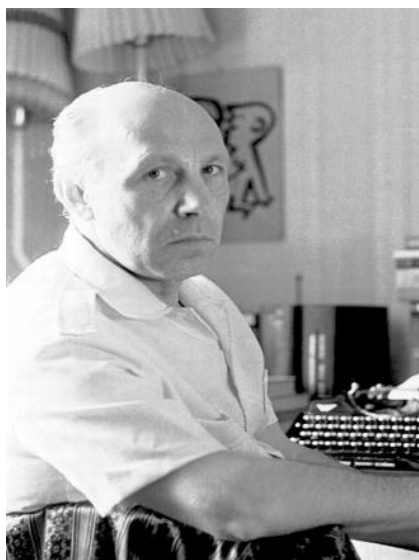
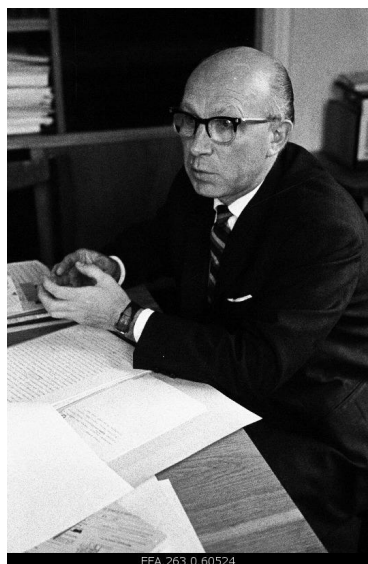


Figure 22. À gauche, Aleksander Kurtna parle de l'humour dans les républiques socialistes et de l'humour absurde pendant le colloque de l'Association des journalistes de l'Estonie. Tartu, octobre 1968. La photo par Kaljo Raud. À droite, Kurtna chez lui en travaillant en 1969. Eesti Rahva Muuseum.

Aleksander Kurtna était engagé dans l'espionnage pour l'Union soviétique et plus tard pour l'Allemagne dans la Cité du Vatican.¹⁰⁰² Dans sa communication personnelle, Kurtna ne dissimule d'ailleurs rien à ce sujet. En 1935, il a reçu une bourse pour étudier au Vatican et a suivi des études préparatoires à l'Université de Lviv. En 1936, il a étudié au Collège pontifical Russicum, et en 1939, il a reçu une bourse du président de la République d'Estonie, Konstantin Päts, pour mener des recherches aux Archives du Vatican¹⁰⁰³ et chercher des documents sur l'Estonie. Lorsque sa bourse estonienne fut interrompue en 1940, Kurtna a commencé à être financé par l'Académie des sciences de l'URSS en échange de son adhésion au réseau d'espionnage soviétique. De l'été 1941 à juin 1942, cependant, il a travaillé pour l'Allemagne nazie de sa propre initiative pour compenser l'interruption du financement soviétique. Il est devenu agent double. Le 30 juin 1942, Kurtna a été arrêté à Rome avec sa femme Alma Hablitz (1906–1984), une talentueuse chanteuse estonienne née à Saint-Petersbourg, et envoyé le 15 août 1943 devant un tribunal militaire italien. Mais en juillet 1943 Mussolini a été renversé et Kurtna libéré de la prison avec sa femme. Kurtna a continué l'espionnage pour les nazis et les autorités soviétiques. Il a été arrêté par les agents des Alliés en juin 1944 et rendu

¹⁰⁰¹ Base de données *ISIK* sur Aleksander Kurtna.

<http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/index.php?id=1646>

¹⁰⁰² Erelt, P. (11 juillet 2010). Vend Alessandro. *Eesti Ekspress*. <https://ekspress.delfi.ee/kuum/vend-alessandro?id=69271179>

¹⁰⁰³ Rapports d'Aleksander Kurtna sur le travail aux Archives du Vatican en 1940, consultés en novembre 2019, <https://roomakiriku-kaustad.eu/uncategorized/aleksander-kurtna-aruanded-too-kohta-vatikani-arhiivis-1940/>

aux autorités soviétiques. De 1944 à 1954, il a été emprisonné en Sibérie à Norilsk. En 1945 est née sa fille Veronika Teder, économiste¹⁰⁰⁴. Cependant, Kurtna a dit dans un entretien à Ain Kaalep qu'il avait aussi trompé les autorités soviétiques¹⁰⁰⁵. Selon Pekka Erelt : « En tant que serviteur de plusieurs maîtres, il les a tous trompés. On pourrait penser qu'il aimait en quelque sorte ce grand jeu de combinaisons »¹⁰⁰⁶. Kurtna n'a fait aucun secret sur sa vie en tant qu'espion, selon lui il aurait connu Karol Józef Wojtyła, futur pape Jean-Paul II, et même utilisé le pseudonyme Ex-Vaticanus^{1007, 1008}.

Selon Aune Unt, les traductions de Kurtna étaient un phénomène en soi : il essayait de transmettre en estonien ce qu'il avait entendu de façon aussi riche que possible, en imitant les acteurs et en expliquant les particularités des dialectes. Les spectateurs se rappellent surtout son interprétation du film *Amarcord* (1973) de Federico Fellini, qui était difficile à traduire en raison des différents dialectes italiens. Officiellement distribué en 1982, ce film a été montré à plusieurs reprises dans les ciné-clubs du TPI et de Tartu entre 1977 et 1987, donc Kurtna a eu la possibilité de perfectionner sa traduction. Mais comme Kala, lui aussi pouvait traduire sans avoir jamais vu le film auparavant, à la différence qu'avant de commencer il prenait un petit verre de cognac. Il était une légende dans les ciné-clubs et un traducteur très doué, « parfait », comme disait Tiit Merisalu¹⁰⁰⁹. Il a traduit dans les ciné-clubs de Tallinn et de Tartu.

Après sa libération de prison, Kurtna s'est consacré à la traduction. Il se levait chaque matin à cinq heures pour commencer à traduire¹⁰¹⁰. Il a traduit de nombreux classiques littéraires en estonien, notamment de la prose, de la dramaturgie¹⁰¹¹ (y compris *Rhinocéros*¹⁰¹² (1959) d'Eugène Ionesco, un écrivain alors interdit, traduit en estonien en 1967) et beaucoup de poésie. Il a aussi traduit des scénarios des films et du matériel cinématographique, par exemple de brillantes versions de *Rocco et ses frères*¹⁰¹³ de Luchino Visconti *et al.* (paru en 1960), traduit en 1962, *Amarcord*¹⁰¹⁴ (l'original a paru en 1973) de Tonino Guerra et Federico Fellini, traduit en 1981, et *Le Guépard* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, traduit en estonien en 1967¹⁰¹⁵ et adapté par Luchino Visconti en 1963. Donc Kurtna, qui a écrit aussi des postfaces pour les livres traduits, possédait les connaissances littéraires nécessaires pour traduire des films italiens.

¹⁰⁰⁴ Base de données biographique *ISIK* sur Aleksander Kurtna.

<http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/index.php?id=1646>

¹⁰⁰⁵ Erelt, P. (2013). *Surnud luuraja tagasiulek: spioonilugusid Eestist ja eestlastest*. Tallinn: Hea Lugu, p. 143.

¹⁰⁰⁶ Erelt, P. (11 juillet 2010). Vend Alessandro. *Eesti Ekspress*. <https://ekspress.delfi.ee/kuum/vend-alessandro?id=69271179>

¹⁰⁰⁷ Dans *Edasi* 1962, 217. Base de données biographique *ISIK*.

¹⁰⁰⁸ L'autre pseudonyme était A. Kursson et pour ses proches, il s'appelait Pupsi. Taggo, M. (29 mars 2000). Kadi Veldi muusikute laps, kes maandus raadios. *Delfi.Ee*.

<https://epl.delfi.ee/artikkel/50824381/kadi-veldi-muusikute-laps-kes-maandus-raadios>

¹⁰⁰⁹ Communication personnelle avec Tiit Merisalu le 16 janvier 2020.

¹⁰¹⁰ Taggo, M. (29 mars 2000). Kadi Veldi muusikute laps, kes maandus raadios. *Delfi.Ee*.

<https://epl.delfi.ee/artikkel/50824381/kadi-veldi-muusikute-laps-kes-maandus-raadios>

¹⁰¹¹ Depuis 1988, l'Union du théâtre estonien décerne le prix Aleksander Kurtna pour la traduction de textes dramatiques.

¹⁰¹² Ionesco, E. (1967). *Ninasarvik* [Traduit par A. Kurtna]. Tallinn: Eesti Raamat.

¹⁰¹³ Visconti, L., Pratolini V., D'Amico S. C., Campanile P. F., Franciosa M., Medioli E. (1962). *Rocco ja tema vennad* [Traduit par A. Kurtna]. Tallinn: Ajalehtede-Ajakirjade Kirjastus.

¹⁰¹⁴ Guerra, T., & Fellini, F. (1981). *Amarcord* [Traduit par A. Kurtna]. Tallinn: Perioodika.

¹⁰¹⁵ Di Lampedusa, G. T. (1967). *Gepard* [Traduit par A. Kurtna]. Tallinn: Eesti Raamat.

Aleksander Kurtna était membre de l'Union des écrivains depuis 1967. Il a aussi contribué aux trois films suivants : comme consultant en fiction dans le film *La Dernière Relique* (1969) et en tant que traducteur aux films *Navigator Prix* (1978) et *Sireen* (1979).

4.6.3. Un agent idéologique ou sujet censuré ?

En Estonie, de nombreux traducteurs appartenaient au Parti communiste, comme le traducteur Ferdinand Kala. Il avait même travaillé comme traducteur directement pour les organes du Parti communiste¹⁰¹⁶, ce qui a évidemment compliqué sa libre expression. Il devait être extrêmement conscient des effets idéologiques que son choix de mots et d'expressions devait provoquer parmi les lecteurs.

Les traducteurs n'étaient pas toujours jugés dignes de confiance par les organes politiques, leur présence dans la communication internationale était soigneusement contrôlée. C'est pourquoi il est impressionnant qu'Aleksander Kurtna, en tant qu'ancien espion et agent double nazi et soviétique, ait réussi à rétablir sa réputation aux yeux des autorités soviétiques après être revenu de prison en Sibérie en 1954. Par exemple, un article mentionne qu'Aleksander Kurtna a travaillé comme interprète et guide italo-estonien en 1963 pour un compositeur italien¹⁰¹⁷. Pour les invités étrangers, les guides étaient obligatoires, ils ne pouvaient pas se promener sans surveillance. Les fonctionnaires moscovites qui les accompagnaient ne les ont pas suivis comme d'habitude et se sont éloignés pour profiter de Tallinn seuls¹⁰¹⁸. Cela confirme que les fonctionnaires faisaient confiance à l'interprète estonien local et ne l'ont pas surveillé.

Néanmoins, Aleksander Kurtna n'est pas resté fidèle au régime soviétique. Il a laissé entendre dans plusieurs communications personnelles qu'il n'avait jamais donné aux Russes ce qu'ils voulaient de lui¹⁰¹⁹. Par exemple, ayant reçu encore un prix de traduction décerné par la Pologne en 1973, Kurtna l'a refusé, en disant qu'il en ferait don au fonds de destruction du monument communiste dans le centre de Varsovie¹⁰²⁰. Il avait un sens d'humour courageux.

Kurtna était très populaire parmi les intellectuels estoniens assistant aux séances à huis clos des ciné-clubs et ils étaient manifestement très satisfaits de ses traductions¹⁰²¹. Il voulait faire savoir au public quelle était sa propre attitude vis-à-vis des énoncés des acteurs. Sirje Normet, spectatrice régulière des séances à huis clos de l'Union du cinéma, se rappelle comment Kurtna soupirait en traduisant, aux endroits souvent idéologiquement et politiquement sensibles. Ces pauses bien connues du public revêtaient une double signification, elles étaient interprétées comme des signes donnant la clé d'interprétation du dialogue. Le double codage par des jeux de mots qui donnaient un

¹⁰¹⁶ Archives de l'État, ERAF.247.5a.4.

¹⁰¹⁷ Mihkelson, I. (14 décembre 2013). Arvo Pärdi igiliikur 50 a hiljem. *Postimees*. <https://kultuur.postimees.ee/2631626/arvo-pardi-igiliikur-50-aastat-hiljem>.

¹⁰¹⁸ Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 242

¹⁰¹⁹ Erelt, P. (11 juillet 2010). Vend Alessandro. *Eesti Ekspress*. <https://ekspress.delfi.ee/kuum/vend-alessandro?id=69271179>

¹⁰²⁰ Taggo, M. (30 août 2018). Toimetaja ja dubleerija Luule Žavoronok Tõstamaa Hollywoodist. *Delfi.Ee*. <https://lood.delfi.ee/eestinaine/elud/toimetaja-ja-dubleerija-luule-zavoronok-tostamaa-hollywoodist?id=83499503>

¹⁰²¹ Communication personnelle avec Sirje Normet, 3 février 2020.

double sens aux textes était une stratégie bien connue dans la littérature et la poésie estonienne. Même si le régime totalitaire et la censure ont créé une situation de discours monosémique et de soliloque dans la culture, la littérature a réagi en cherchant le dialogue avec un lecteur potentiel qui partagerait les codes cachés et pourrait les interpréter. C'est ainsi qu'Aleksander Kurtna a essayé d'établir une forme de dialogue avec les spectateurs. Cela a eu pour résultat direct que les spectateurs ont commencé automatiquement à rechercher les significations cachées derrière ses soupirs.

La stratégie de Kurtna ressemble à celle d'Artur Alliksaar, poète dissident qui en lisant à haute voix au légendaire café Werner de Tartu certains manuels d'économie politique ou de communisme scientifique, toussait souvent à certains passages, ce qui créait un effet extrêmement inapproprié, sa présentation étant souvent tellement bizarre et comique que les gens dans le café éclataient de rire¹⁰²². Quand on a essayé d'arrêter Alliksaar, il a accusé à son tour des gens pour avoir tenté de saboter son entreprise idéologiquement correcte. Tousser ou soupirer marquait un point de bifurcation où les ambiguïtés et les idées contre-révolutionnaires pouvaient fleurir. Dans le discours autorisé, ce genre de double-codage n'était pas permis et les censeurs cherchaient en premier lieu à les trouver pour les éliminer.

4.6.4. Homologues moscovites

En comparant la situation des interprètes de films estoniens avec celle de leurs homologues moscovites, on peut supposer que les interprètes estoniens étaient en général plutôt libres dans leur pratique, parce que les séances des ciné-clubs n'étaient pas censurées ni contrôlées. Cependant, à Moscou, ils restaient toujours dans un état anonyme de l'espace tiers et n'étaient pas toujours considérés comme fiables pour des tâches plus sensibles.

La parole, tout comme le silence, est un outil délicat qui peut donner lieu à des interprétations erronées, un outil facile à manipuler. Les interprètes personnels des visiteurs et les interprètes de films ont tous deux évité des erreurs de communication, souvent imprévisibles, au niveau de la communication interpersonnelle et interculturelle. Elena Razlogova décrit des moments de silence intenses pendant la traduction de films, parce qu'il n'était pas possible pour l'interprète de traduire¹⁰²³. Soit la langue source était incompréhensible, soit le terme inconnu, la liste de montage erronée ou partielle, ou les sous-titres à partir desquels on interprétait manquaient, toutes ces petites crises auraient pu entraîner des accidents diplomatiques (il y avait toujours dans le public des diplomates)¹⁰²⁴.

¹⁰²² Hennoste, T. (2019). Kirjandus kui vastupanu Nõukogude Eestis Teise maailmasõja järgsel perioodil. *Ajalooline Ajakiri*, 164/165(2–3), 225–251. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.2-3.06>, p. 239.

¹⁰²³ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press, pp. 167-174.

¹⁰²⁴ Il y a même eu une crise diplomatique durant le Festival de Cannes en 1964 quand les participants soviétiques ont décidé de traduire leur film vers le français et non vers l'anglais, pour se venger des Américains qu'ils croyaient responsables du sabotage technique des deux films soviétiques. Gallinari, P. (2007). L'URSS au festival de Cannes 1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la « guerre froide ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* (51), 22–43, paragraphe 16.

Kirill Razlogov (né en 1946 à Moscou) est un expert en cinéma soviétique et russe et traducteur de films, possédant des compétences linguistiques phénoménales (il parle presque toutes les langues les plus répandues en Europe et en Amérique et a brillamment traduit des films de l'anglais, du français, du bulgare, de l'italien, de l'espagnol et du portugais, à l'âge de 30 ans il avait acquis une renommée dans les milieux scientifiques en tant que brillant traducteur et auteur d'œuvres sur le thème « sémiotique et cinéma »). En 1960, son père a été envoyé travailler à Paris sur un poste diplomatique et la famille a déménagé avec lui. Ayant résidé en France, il n'avait pas le profil idéologique approprié pour travailler comme interprète invité au Festival du film de Moscou, mais il a été embauché comme interprète de films au *Gosfilmofond* en 1967¹⁰²⁵. Razlogov se souvient d'avoir traduit le film français *Allez, la France !* (Robert Dhéry, 1966) – une comédie verbale avec des dialogues en français et en anglais. « Tout le monde était convaincu que personne ne pourrait traduire ce film tout de suite, mais je l'ai fait. À partir de ce moment, j'ai traduit tous les films français qui sortaient en Union soviétique »¹⁰²⁶.

Des Estoniens aussi ont assisté et même interprété pendant le Festival international du film de Moscou. Grâce aux ciné-clubs, les membres du Conseil de ciné-club ont également réussi à assister personnellement au Festival international du film de Moscou. Selon Jaak Lõhmus, c'était la seule façon de voir les meilleurs films étrangers en version non censurée et les membres du conseil ont choisi des extraits de nouveaux films pour être projetés dans les ciné-clubs. Nora Toots, professeure adjointe émérite de l'Université de Tartu, en tant qu'étudiante d'anglais de 1962 à 1964 à l'Institut des langues étrangères Maurice Thorez à Moscou, avait été invitée à interpréter au festival de Moscou en 1963¹⁰²⁷. Selon l'interviewée, elle a interprété des réunions et des débats avec des réalisateurs de l'anglais vers le russe et inversement. Elle avait été jugée convenable par le KGB.

Les interprètes des événements internationaux collaboraient étroitement avec le KGB : les responsables du Parti communiste approuvaient toutes les listes de dialogues utilisées pour la traduction des films au MIFF et ils demandaient aux interprètes qui travaillaient avec des invités étrangers de rédiger des rapports détaillés sur leurs conversations¹⁰²⁸. Les interprètes étaient surveillés aussi intensivement que les invités et les traducteurs devaient faire preuve de beaucoup de diplomatie pour ne pas éveiller de soupçons chez les deux parties.

Voir aussi : Razlogova, E. (2015). The Politics of Translation at Soviet Film Festivals during the Cold War. *SubStance*, 44(2), 66–87.

¹⁰²⁵ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press, p. 168.

¹⁰²⁶ Communication personnelle avec Jaak Lõhmus le 15 octobre 2015.

¹⁰²⁷ Entretien avec Nora Toots, effectuée par Karin Sibul en août 2011. Selon Sibul, Nora Toots gagnait aussi de l'argent de poche deux fois par semaine en faisant traduction à vue de textes scientifiques de l'anglais vers le russe pour les étudiants de l'Institut des pêches de Moscou. Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus.

https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, p. 238.

¹⁰²⁸ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press, p. 167.

D'ailleurs, plus tard, Kirill Razlogov, en tant que directeur du *Gosfilmofond*, a organisé lui-même ce festival et a pu personnellement influencer la politique cinématographique en Union soviétique en faisant des suggestions pour l'ajout de films étrangers au *kinoprokat*. Dans les années 1980, il a publié plusieurs ouvrages sur les problèmes théoriques et idéologiques du cinéma et occupé le poste prestigieux de conseiller du président du *Goskino*. Selon Denis Gorelov : « Razlogov a critiqué avec colère le cinéma américain et a su être idéologiquement correct, tout en le faisant avec tant d'enthousiasme et de détails que ses livres sur le cinéma étaient achetés pour s'informer de ce qui se passait là-bas, dans le cinéma américain »¹⁰²⁹. En critiquant le cinéma des pays occidentaux Razlogov l'avait popularisé, peut-être volontairement.

L'interprétation de films en Estonie soviétique était-elle en quelque sorte plus libre que dans les ciné-clubs à Moscou ou pendant les festivals de cinéma de Moscou ? Les traducteurs d'*Illuzion* étaient hautement qualifiés, formés également afin de ne pas commettre d'erreur idéologique, en garantissant par exemple que toute « vulgarité et argot seraient supprimés »¹⁰³⁰. Quand Kirill Razlogov a dû traduire le film de Jean-Luc Godard *Week-end* (1967), il a supprimé l'argot et le langage explicite en ajoutant à sa traduction la mention « plus explicite dans l'original »¹⁰³¹. Les jurons et les vulgarités étaient interdits en Union soviétique depuis l'époque de Staline. On manque de témoignages similaires pour les traducteurs estoniens. Les témoins rapportent plutôt des blagues sur la façon dont Aleksander Kurtna utilisait des expressions vulgaires en maintenant une attitude stoïque, pour observer les réactions du public ; par exemple il avait traduit l'expression *Je vous casse la bite...* par *Ma murren teie riista pooleks (Je brise votre engin en deux)*, ce qui est assez vulgaire en estonien¹⁰³². On peut supposer d'après cet exemple que l'autocensure des interprètes estoniens n'était pas aussi poussée que celle de leurs homologues moscovites.

4.6.5. Interprètes-acousmètres

Les doubleurs, traducteurs et interprètes de films sont ainsi devenus co-auteurs des films qu'ils traduisaient, produisant des adaptations réalistes et culturellement alignées. Les interprètes – des voix sans corps, des noms sans visage, comme les ventriloques¹⁰³³ – ont reconstruit des récits et recréé des films tout en restant invisibles. Selon Michel Chion, l'interprète est devenu un *acousmètre*, celui qui n'est pas encore vu, mais qui reste susceptible d'apparaître à tout moment dans le champ visuel comme un personnage qui devient un narrateur temporaire en voix hors-champs, mais ne se montre jamais et qui n'a aucun intérêt personnel dans le film¹⁰³⁴.

¹⁰²⁹ Discussion « Pioner Talks » avec Denis Gorelov, 12 février 2019, à la librairie Pioner, Moscou. Résumé à trouver sur le site Web de Pioner Talks. Gorelov, D. (12 février 2019). *Pioner Talks*. Consulté le 30 novembre 2020, sur <https://theoryandpractice.ru/videos/1419-ot-fantomasa-do-makkeny-kinokritik-denis-gorelov--o-lyubimykh-zarubezhnykh-filmakh-sovetskikh-kinozriteley>

¹⁰³⁰ Crowley, D. (2005, le 14 juillet). Echo Translation. [Blog post]. Consulté le 30 mars 2020, sur <https://faktografia.com/2014/11/16/echo-translation/>

¹⁰³¹ Razlogova, E. (2015). The Politics of Translation at Soviet Film Festivals during the Cold War. *SubStance*, 44(2), 66–87. <https://doi.org/10.3368/ss.44.2.66>, p. 78.

¹⁰³² Communication personnelle avec Peeter Sauter le 17 mars 2020.

¹⁰³³ Gilburd, E. (2018). *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*. Harvard University Press, p. 158.

¹⁰³⁴ Chion, M., & Gorbman, C. (1999). *The Voice in Cinema*. Columbia University Press, p. 21.

Dans ce contexte, l'interprète de film le plus performatif était probablement Ivan Bolšakov. En tant que ministre de la Culture, il servait de projectionniste personnel et d'interprète pour Staline lors des séances à huis clos au Kremlin. Staline exigeait qu'Ivan Bolšakov choisisse, projette et traduise des films pour lui. Staline aimait les westerns américains. Bolšakov a donc appris par cœur les dialogues de centaines de films, ne connaissant aucune langue étrangère, et espérait les meilleures réactions de Staline¹⁰³⁵. Doubler des films en russe aurait mobilisé plus de personnes que nécessaire et Staline voulait garder ses préférences secrètes. Bolšakov a appris des répliques de héros par cœur à partir de traductions spécialement faites pour lui. Il devait mémoriser chaque jour les traductions des films pour les séances de nuit. Il est difficile d'imaginer la mémoire phénoménale que ce haut fonctionnaire devait posséder, parce qu'il lui fallait connaître des centaines de films étrangers du *prokat*. Ce n'était pas une tâche facile, car Staline pouvait prendre n'importe quel film et exiger qu'il soit traduit en russe. Les traductions « approximatives » de Bolšakov ont été jugées hilarantes¹⁰³⁶. Le directeur de la cinématographie de l'époque choisissait pour lui le programme des séances nocturnes. Bolšakov avait peur de Staline, deux de ses prédécesseurs avaient été tués. Les projections étaient une vraie torture pour lui, il ne savait pas si Staline allait ou non aimer le film choisi.

Les traductions se positionnent entre l'énoncé d'origine et la réponse qu'elles sont censées susciter, la réaction peut devenir plus dominante dans un contexte totalitaire soviétique¹⁰³⁷. Les traducteurs d'*Illúzion* utilisaient les réactions du public pour perfectionner leurs compétences : lorsqu'une traduction provoquait des émotions, ils la jugeaient réussie ; lorsqu'elle suscitait moins de rires, ils utilisaient d'autres expressions et idiomes¹⁰³⁸. Les interprètes Kira Razlogova, Kirill Razlogov, Grigorij Libergal et Aleksandr Bondarev essayaient de deviner les attentes et l'orientation d'humour des spectateurs pour adapter leur interprétation¹⁰³⁹. Ils cherchaient à provoquer des émotions, comme des acteurs. Les traducteurs d'*Illúzion* se considéraient comme des interprètes d'un genre particulier de performance en direct¹⁰⁴⁰. Les journaux de l'Institut Polytechnique de Tallinn montrent que dans les ciné-clubs estoniens, les spectateurs appréciaient ces projections, les comparant à des pièces de théâtre, ce que montraient également les longues files d'attente pour entrer dans la salle de cinéma et l'atmosphère générale d'excitation¹⁰⁴¹. L'interprétation de film était ainsi devenue un acte performatif invisible.

Le fait de regarder des films avec des réalisateurs et des acteurs qui parfois participaient aux séances et dont les paroles ont été également traduites, a contribué à créer un milieu de spectacle de masses. La semaine de Fellini à l'automne 1983 et la

¹⁰³⁵ Mariamov, G. (1992). *Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино*. Moscou: Киноцентр.

¹⁰³⁶ Nikišin, A. (2018). *Тайны русской водки. Эпоха Иосифа Сталина*. СВР – Медиапроекты. <https://books.google.ee/books?id=TnQ7DwAAQBAJ>.

¹⁰³⁷ Monticelli, D. & Lange, A. (2014). Translation and totalitarianism: the case of Soviet Estonia. *The Translator*, 20(1), 95–111. <https://doi.org/10.1080/13556509.2014.899096>, p. 102.

¹⁰³⁸ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press, p. 169.

¹⁰³⁹ *Ibid.*

¹⁰⁴⁰ Crowley, D. (2005, le 14 juillet). *Echo Translation*. [Blog post].

<https://faktografia.com/2014/11/16/echo-translation/> Consulté le 30 mars 2020.

¹⁰⁴¹ Püss, J. (16 mai 1980). Filmivaatamisest teatrielamus. *Tartu Riiklik Ülikool*.

semaine de Pasolini en a failli faire craquer chaque jour la salle de *Vanemuine*. Aune Unt se souvient qu'en tant qu'organisatrice, elle tenait à peine debout devant la porte arrière de la salle pleine où on projetait Fellini. Il était également habituel de s'asseoir sur l'escalier. Selon Unt, « la qualité sonore et l'audibilité de la traduction n'étaient pas toujours les meilleures, mais ce n'était pas la chose la plus importante à l'époque, le principal était de voir le film »¹⁰⁴². La situation était meilleure dans la salle du club du TPI où les ingénieurs avaient créé toutes les conditions pour une bonne acoustique. Les traducteurs sont devenus des voix invisibles et les spectateurs venaient spécialement pour les écouter individuellement. Les spectateurs se souviennent encore aujourd'hui des traductions d'Aleksander Kurtna et de Ferdinand Kala. Le traducteur n'était plus seulement un interprète du texte, mais montait sur la scène et influençait fortement la réception du film par sa propre personnalité, le timbre de sa voix, son intonation et tout l'acte de traduction. Sandra Bermann explique : « La traduction n'est pas seulement une interprétation que le traducteur effectue sur un texte littéraire ou social. Au contraire, la traduction elle-même – et en particulier sa rencontre avec l'autre – devient un modèle d'action éthique et politique. En ce sens, « effectuer une traduction performative » allégorise un comportement éthique et politiquement efficace¹⁰⁴³. Selon Franz Pöchhacker, l'activité d'interprétation est destinée à disparaître et ne laisse aucune trace tangible, ce qui est relié à une reconnaissance sociale souvent faible¹⁰⁴⁴. Cela n'a pas été le cas avec les interprètes estoniens, ils étaient très audibles et peut visibles, mais certainement respectés dans la société des cinéphiles.

Une multitude de types de traduction a été pratiquée dans les ciné-clubs estoniens et à Moscou, selon les différences linguistiques et culturelles des spectateurs et la société multinationale et multiculturelle, en étant très flexible dans les paires linguistiques et les modes de traduction. Ces derniers pourraient être planifiés, routinés, spontanés et en temps réel, liée par la spécificité du texte inconnu et les demandes et attentes des spectateurs.

Les films des pays occidentaux projetés dans les ciné-clubs soviétiques étaient traduits en interprétation simultanée en estonien et présentés de façon appropriée par des experts du cinéma et de la culture¹⁰⁴⁵. Cette pratique a contrebalancé la censure culturelle rigide pendant la stagnation en termes de (a) projections régulières de films originaux des pays occidentaux pour un public limité, (b) liberté de pratiquer la traduction directe de films à partir de la source originale sous forme d'interprétation simultanée, (c) pratique non censurée et libre expression artistique pour les interprètes, et (d) expérience cinématographique authentique avec des discussions et une réception impartiales des productions du cinéma occidental.

¹⁰⁴² Sootak, V. (2011). Pimedat ekaani! *UT*(2), 38–41.

¹⁰⁴³ Bermann, S. & Porter, C. (dirs.) (2014). *A companion to translation studies*. Chichester : Wiley-Blackwell (Blackwell companions to literature and culture), p. 293.

¹⁰⁴⁴ Pöchhacker, F. (2004). *Introducing Interpreting Studies*. London and New York: Routledge, p. 159.

¹⁰⁴⁵ Ristlaan, R. (30 septembre 1977). Tänavu. *Tallinna Poliitehnik*, 27, p. 3.

5. Comparaison des trois écrans et conclusion sur la II^{ème} partie

Les trois écrans que nous avons analysés dans cette deuxième partie révèlent la spécificité des écrans soviétiques en fonction du goût, du niveau d'éducation et de l'intellectualisme du spectateur. Le système hiérarchisé de diffusion produisait une ségrégation des groupes cibles, en les divisant en deux : les gens ordinaires, le peuple, dont le « mauvais » goût était systématiquement cultivé, et les intellectuels, cinéastes et cinéphiles curieux, au goût affiné, qui avaient accès à l'art cinématographique « élitaire » et « progressiste ». Comme l'avait dit Youri Lotman : le peuple en Estonie soviétique n'était pas prêt pour les films du néo-réalisme italien, et il avait raison. Le cinéma d'auteur montré sur le premier écran dans les années 1960, qualifiées d'époque dorée pour la diversité du répertoire, a eu pour effet des cinémas vides, et on a vite cessé de projeter ces films, parce que « le spectateur de l'URSS ne voulait pas regarder des âneries occidentales »¹⁰⁴⁶.

Le répertoire statique depuis le milieu des années 1970 jusqu'en 1980 a inondé le premier écran de films étrangers commerciaux, qui n'ont pas assouvi la soif des cinéphiles-francophiles estoniens pour des expériences authentiques. Tout en garantissant un nombre élevé d'entrées dans les salles, les comédies et films musicaux franco-italiens et les films américains ont en fait financé l'industrie cinématographique et les productions soviétiques.

Pour mettre en évidence les aspects contradictoires et similaires entre le premier, le deuxième et le troisième écran en URSS, en ce qui concerne le transfert culturel forcé, il faut noter l'influence des relations diplomatiques et politiques entre la France et l'URSS. Les relâchements et les tensions politiques se reflètent sur le premier écran par le nombre de films achetés dans le *prokat*, sur le deuxième écran pendant les Festivals de Cannes entre 1946 et 1958 et pendant le MIFF, dans la politique des prix et la sélection des films dans le programme selon le pays de production, les réalisateurs, le genre etc. La différence est très notable avec le répertoire du troisième écran de l'Estonie soviétique, libre, flexible et dynamique, plus ou moins sans contraintes idéologiques politiques.

En ce qui concerne la diffusion des films étrangers sur le premier écran estonien, il faut noter en premier lieu la dépendance des directions de Moscou. Pendant une certaine époque d'or des années 1960 les films étrangers étaient d'un niveau plus élevé, mais à partir des années 1970 de la stagnation, les cinéphiles estoniens étaient mécontents du répertoire du premier écran. Cependant l'Estonie avait un nombre d'entrées très élevé en URSS. Pour le Bureau du Film et Ahto Vesmes, la seule marge de manœuvre était le nombre de copies commandées et le nombre de jours de diffusion dans les cinémas, outre la réception dans l'émission *Jupiter*, qui a servi en tant qu'opinion honnête du coryphée. Cependant, Vesmes a été accusé à ce qu'il cultivait le mauvais goût parmi les spectateurs. Mais les Estoniens aimaient aller au cinéma et les quotas de spectateurs ont été atteints. Sans les sous-titres, ce pourcentage aurait été inférieur et les films soviétiques auraient été davantage représentés sur le premier écran en termes de temps de diffusion.

Les aspects analysés peuvent être considérés comme une forme d'échange culturel forcé à travers la traduction forcée. La pratique de la traduction forcée sur le premier et

¹⁰⁴⁶ Braginskij, A. (1966). Вчера и сегодня «новый волны». *Мифы и реальность: Буржуазное кино кино Сегодня*(1), 125–138, pp. 125–129.

partiellement le deuxième écran s'articule autour de considérations culturelles et politiques et répond principalement aux critères suivants :

- **Sélection forcée** des films achetés pour le *prokat* pour la diffusion pansoviétique selon les quotas dans toutes les républiques soviétiques, y compris la diffusion de vieux films. Politique de sélection forcée pendant les festivals de cinéma à Moscou et Cannes en URSS.
- **Réception forcée** des films sous les yeux du *Goskino* par le biais des critiques, des annotations et textes d'introduction, en soumettant les critiques à l'auto-censure, au centre du conflit idéologique entre discours autorisé et discours non-autorisé.

En ce qui concerne l'activité du Bureau du Film, on peut constater que le choix du répertoire, la censure et la réception des films français et réalisés en partenariat avec la France ont permis, en diffusant principalement des comédies françaises, de créer une représentation de la France, comme pays capitaliste, idéologiquement conforme à la politique officielle. Concernant la réception des films, il faut souligner que la réception des films était scindée en deux : les films étrangers interdits ou condamnés sur le premier écran auxquels on réservait une réception négative, idéologiquement biaisée, et les films autorisés sur le premier écran, dont la réception était balancée entre critique positive et négative et également biaisée en termes idéologiques, contre les vices et les pièges des pays capitalistes.

Dans la quatrième sous-partie, j'ai analysé des ciné-clubs estoniens qui faisaient partie à partir du milieu des années 1960 d'un phénomène plus large en Union soviétique. L'objectif des ciné-clubs était une approche thématique et systématique du cinéma contemporain occidental, avec des soirées de discussion et des rencontres en compagnie de critiques de films, ainsi que de spécialistes de l'industrie et de réalisateurs. La pratique de la traduction des films occidentaux en voix originale dans les ciné-clubs en 1966 témoigne du fait que, pour la première fois depuis la diffusion des films trophées, le cinéma occidental authentique était devenu accessible pour les membres des ciné-clubs. Avant 1966, les exemples de projections de films en langue étrangère étaient rares, et le public estonien était avide d'une expérience culturelle réelle, sans médiation par la *lingua franca*. Les films des pays occidentaux projetés dans les ciné-clubs soviétiques étaient traduits en interprétation simultanée : cette pratique a contrebalancé la censure culturelle rigide pendant la stagnation en termes de (a) projections régulières de films originaux des pays occidentaux pour un public limité, (b) liberté de pratiquer la traduction directe de films à partir de la source originale sous forme d'interprétation simultanée, (c) pratique non censurée et libre expression artistique des interprètes, et (d) d'expérience cinématographique authentique avec des discussions et une réception impartiales des productions du cinéma occidental.

Le répertoire des clubs était subversif au regard des principes officiels de distribution des films en Union soviétique. Les ciné-clubs relevaient du discours cinématographique non-autorisé. Ils constituaient une alternative puissante au premier écran, en proposant un discours non-autorisé sur le cinéma étranger.

L'Estonie se trouvait, en raison de sa situation géopolitique, historique et culturelle, au croisement de différents récits, à la périphérie de la sémiosphère – le lieu le plus actif dans la création des nouvelles significations selon Youri Lotman¹⁰⁴⁷. La question se pose

¹⁰⁴⁷ Lotman, J. (1999). *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund.

de savoir si les autres républiques soviétiques en périphérie ont vécu les mêmes changements dynamiques. La division entre le Sien et l'Autre était la plus articulée à la frontière avec la société et la culture occidentale libérale, autrement dit c'est dans les pays baltes et surtout en Estonie, que la resémiotisation des éléments extérieurs et la transformation de ces derniers en information par la traduction a été la plus active, grâce à sa situation géographique.

Pour répondre à la question de savoir pourquoi l'Union soviétique a toléré et accepté l'activité des ciné-clubs, en tenant compte du ce que *Illiuzion* à Moscou était sur le point d'être fermé et de l'intensité avec laquelle les films étrangers étaient contrôlés et manipulés sur le premier écran, on peut citer à nouveau Lotman qui affirme que la sémiosphère nécessite une sphère externe¹⁰⁴⁸. L'Union soviétique avait besoin de cette hétérogénéité pour pouvoir développer ses propres descriptions de soi par la relation dynamique entre ce qui représente le « sien » et ce qui représente l'« autre ». L'Union soviétique avait besoin de « l'autre » au sein de la sémiosphère, pour pouvoir créer du dialogue entre le centre et la périphérie.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 212.

III. LES TRADUCTEURS DE L'AUDIOVISUEL EN ESTONIE SOVIETIQUE ET LA PRATIQUE DE TRADUCTION

L'ensemble des linguistes engagés dans la traduction audiovisuelle était composé de tous les acteurs impliqués dans les trois types de la traduction cinématographique. Les trois modes principaux de traduction étaient le sous-titrage, le doublage des dessins animés pour enfants et l'interprétation orale des films dans les ciné-clubs. Des traits communs apparaissent dans les biographies courtes des sous-titreur, réviseurs, traducteurs/adaptateurs de doublage et interprètes engagés dans ces trois types de traduction que j'identifie.

Premièrement, j'analyserai le rôle et le travail des traducteurs en tant que membres et agents de la communauté de traducteurs audiovisuels. Les agents acquièrent un habitus par leur expérience professionnelle, mais aussi par la réception de leurs traductions et écritures, la formation professionnelle et la socialisation avec les autres traducteurs, entre autres. L'habitus est considéré comme l'une des conditions préalables pour analyser l'agentivité. Le développement de la profession de traducteur est traité à travers le concept d'agentivité. L'agentivité des traducteurs, leur comportement, réactions et capacité d'agir est définie par rapport à la pratique de la traduction, aux relations avec leurs collègues, leurs patrons et les censeurs, aux conditions de travail et à la récompense. Les traducteurs subissent des pressions à la fois externes et internes, ce qui peut influencer leur productivité, leur réponse aux restrictions idéologiques et la dominante de leurs traductions, lorsque le traducteur assume, consciemment ou inconsciemment, le rôle de censeur¹⁰⁴⁹.

Deuxièmement, cette partie est consacrée à l'analyse linguistique et technique des conditions du travail qui se passaient à travers le russe, la langue véhiculaire. Quelles difficultés se posent et avec quelles stratégies sont-elles dénouées ? Quelle était l'attitude des traducteurs envers cette pratique de la traduction indirecte – était-elle perçue comme une menace pour la langue estonienne ? Les entretiens avec le sous-titreur Uno Liivaku ont généreusement contribué à établir les normes de qualité de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique, à la fois en pratique et en théorie.

Troisièmement, j'analyse le film de François Truffaut *Les Quatre Cents Coups* (1960) avec l'aide du sous-titreur coryphée Uno Liivaku qui m'a aidé à reconstruire son travail quotidien dans la traduction à travers le russe. En réalisant la version estonienne des jeux de mots et des cas pratiquement intraduisibles, je voudrais faire revivre les normes, restrictions et conflits du sous-titrage soviétique – un type de traduction presque disparu, peu valorisé et récompensé.

¹⁰⁴⁹ Merkle, D. (2004). *External and internal pressures on the translator: Relationship to censorship*. Proceedings of the 2004 International Comparative Literature Association Congress in Hong Kong. <http://www.aile-icla.org/site/2004-hongkong/>

1. L'ambiguïté du métier, du statut et de l'agentivité des traducteurs estoniens soviétiques

L'invisibilité de traducteur est devenue un axiome dans la traductologie, leur travail passe également souvent inaperçu lorsque la qualité est bonne. Ce qui rends les traducteurs cinématographiques visibles parmi les spectateurs est curieusement souvent plutôt le manque de leur activité. Autre aspect très visible et leur amateurisme plutôt que leur professionnalisme. Le traducteur cinématographique peut exister seulement à travers son activité performative, en produisant le texte, oral ou écrit, avec le niveau acceptable pour le spectateur. Or, son professionnalisme est relationnel aux compétences du spectateur.

Le traducteur, était-il à l'époque soviétique, pendant laquelle peu de l'information sur ce genre de métier circulait et la confusion linguistique totale régnait, un amateur professionnel ou un professionnel amateur ? Quel était son profil professionnel sans formation spécialisée, défini à travers des autres paramètres ? Quelles étaient ses compétences linguistiques et culturelles, son statut dans la société et son attitude envers son travail ? Comment a-t-il perçu des contraintes internes et externes à travers son agentivité – ses relations avec multiples acteurs de leur communauté et environnement professionnel ?

1.1. De l'amateur au professionnel

Il y avait une certaine tendance à l'époque soviétique que le travail de traduction littéraire était plutôt considéré comme une activité marginale des écrivains et poètes¹⁰⁵⁰. Cependant, les traducteurs littéraires ont été considérés comme des traducteurs professionnels dans leur domaine, appartenant à la section des traducteurs littéraires au sein de l'Union des écrivains. La traduction n'était non plus le métier principal des sous-titres « professionnels » qui étaient souvent actifs dans les autres domaines comme le journalisme, le système d'éducation, la médecine, la biologie etc. Que très peu des traducteurs pouvaient vivre de sous-titrage et que peu des interprètes des ciné-clubs pouvait se qualifier en tant que traducteurs (Aleksander Kurtina, Ferdinand Kala, Ülar Ploom et Karl Lepa, les autres étant en majorité des étudiants). En ce qui concerne des adaptatrices de *Tallinnfilm*, la traducteur Valeeria Villandi était plutôt connu en tant que poète. La traduction cinématographique était faite par un amateur professionnel ou un professionnel amateur.

Curieusement, ce travail nécessitait de multiples identités professionnelles, des connaissances dans plusieurs domaines, en connaissances des normes et l'attitude du sous-titreur professionnel. Le professionnalisme n'était même pas tellement important à cette époque : les mots « amateurisme » et « professionnalisme » étaient souvent mélangés dans le discours journalistique¹⁰⁵¹, on a parlé des amateurs professionnels et des professionnels amateurs (*professionaalne harrastaja* et *elukutseline asjaarmastaja*), selon la proportion du temps passé pour chaque activité. Dans le sous-titrage il y avait le

¹⁰⁵⁰ Au moins on note cela dans les entrées biographiques encyclopédiques soviétiques. Talviste, K. (2013). An Estonian Poet's Own Book of French Poetry. About the Works of August Sang, Jaan Kross and Ain Kaalep in the 1960s. In : *Methis. Studia humaniora Estonica*, vol. 9, n° 12, p. 56–71. DOI: 10.7592/methis.v9i12.1092, p. 56.

¹⁰⁵¹ Havi, T. (21 novembre 1975). Harrastaja, kes see sihuke on? *Sirp ja Vasar*(47), p. 5.

même phénomène. Karin Sibul souligne que le statut des interprètes estoniens soviétiques était généralement faible, même aux yeux des interprètes eux-mêmes. Les 67 interprètes que Sibul avait interrogés ont souvent marginalisé leur emploi et y faisaient parfois référence simplement comme une source de revenus supplémentaire¹⁰⁵². Ce dernier a été affirmé aussi par Valeeria Villandi. De toute façon, en Estonie soviétique personne n'avait reçu de formation professionnelle en traduction. Selon Uno Liivaku, « celui qui traduisait ne faisait que traduire »¹⁰⁵³. Le traducteur était formé par la pratique quotidienne. Cette pratique créait son habitus, selon la définition du terme donnée par Pierre Bourdieu¹⁰⁵⁴. Il s'agit d'un système de dispositions réglées et durables du traducteur qui génèrent et organisent des pratiques et représentations communes aux membres des catégories sociales auxquelles le traducteur appartient.

À l'époque soviétique, les traducteurs de sous-titres et les interprètes de films n'avaient aucune organisation professionnelle et ils ne pouvaient pas partager des pratiques entre eux. Cela vaut de manière plus générale pour les traducteurs de tout type de textes. À cette époque, les traducteurs littéraires étaient regroupés dans la section traduction de l'Union des écrivains. Surtout, la traduction littéraire était un moyen de construire une intelligentsia et une identité nationale, dimension importante pour une petite communauté comme l'Estonie. Les traducteurs estoniens à l'époque étaient en général des intellectuels : écrivains, éditeurs, poètes, journalistes etc. À cette époque, la traduction de films était une activité d'intellectuels amateurs ou d'amateurs intellectuels sans formation spécifique dans le domaine de la traduction, leur seule association professionnelle étant la section des traducteurs de l'Union des écrivains, fondée en 1948¹⁰⁵⁵. C'est pour cette raison qu'une certaine communauté de traducteurs s'est formée.

Une sorte de cercle stable de traducteurs littéraires a commencé à émerger dans les années 1960, tandis que les traducteurs de textes techniques faisaient souvent un travail sporadique et occasionnel¹⁰⁵⁶. Les années 1960 ont marqué la stabilisation des compétences en traduction en Estonie et la qualité des traductions s'est améliorée¹⁰⁵⁷. Dès lors, le niveau des traductions a peu à peu augmenté. Bien entendu, ce développement ne s'est pas fait de manière uniforme dans le temps et dans l'espace, mais le début des années 1970 montre la poursuite de cette tendance¹⁰⁵⁸.

1.2. La formation des traducteurs et des interprètes

Les sous-titres estoniens et les interprètes de films étaient en majorité autodidactes et n'avaient pas de formation professionnelle spécifique, ils se formaient par eux-

¹⁰⁵² Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 257.

¹⁰⁵³ Communication personnelle avec Uno Liivaku, le 16 novembre 2019.

¹⁰⁵⁴ Bourdieu, P. (2018). *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*. Paris: Le Seuil, p. 72.

¹⁰⁵⁵ Karjahärm, T. (2006). Kultuurigenotsiid Eestis: kirjanikud (1940–1953). *Acta Historica Tallinnensia*(10), 142–177, p. 159.

¹⁰⁵⁶ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 27.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

mêmes.¹⁰⁵⁹ Ils avaient tous d'autres activités principales (certains d'entre eux étaient des linguistes professionnels, des traducteurs littéraires, des cinéastes, etc.).

Le manque de formation et les conditions de travail difficiles étaient la cause principale de la pénurie d'interprètes à Tartu. Une fois, Aune Unt, l'organisatrice du ciné-club à Tartu, a appelé le traducteur de suédois Ilmar Mullamaa à minuit. Elle lui a dit qu'elle était terriblement désolée d'appeler si tard, qu'elle ne savait pas encore s'ils recevraient le film de Bergman mais que maintenant le film allait arriver. « Il y a eu un long silence au téléphone, puis Mullamaa a déclaré que pour ce qui concernait Bergman, on pouvait le contacter à tout moment »¹⁰⁶⁰. Le degré d'autocritique était probablement assez élevé parmi les interprètes de films à Tartu. Il existe plusieurs preuves documentaires sur des interprètes qui ont renoncé à traduire ou à être rémunérés pour leurs traductions de films. Parmi les personnes qui ont renoncé à leur rémunération on trouve par exemple Peeter Torop, Linnar Priimägi et l'excellent traducteur allemand Karl Lepa¹⁰⁶¹. Aune Unt se souvient : « Dans un film par exemple, l'action passait d'un pays européen à un autre et la langue parlée dans le film changeait. Cela n'avait pas d'importance pour Karl Lepa, qui réalisait la traduction correctement sans obstacles. Il y avait peut-être jusqu'à cinq pays et langues différents. Quand on a évoqué le sujet de la rémunération adéquate, Lepa a dit qu'il n'était pas à l'université pour l'argent »¹⁰⁶².

Selon Aune Unt, il ne s'agissait pas d'un manque de traducteurs à l'université et les compétences linguistiques des philologues ne faisaient aucun doute. Mais une traduction simultanée était nécessaire et l'expérience dans ce domaine était faible. « Nous avons littéralement formé plusieurs interprètes simultanés », ajoute Silvi Tenjes¹⁰⁶³. Aune Unt se souvient que Linnart Mäll l'a approchée pour lui déclarer qu'elle avait sérieusement ruiné sa vie familiale : « Signe va dans sa chambre, ferme la porte, met son casque et continue à parler avec elle-même. » Signe Ansoo pratiquait l'interprétation simultanée en français à la maison.

Les premières données sur la formation organisée des interprètes en Estonie remontent à la fin du XVI^e siècle, à l'époque du collège des jésuites de Tartu¹⁰⁶⁴. La possibilité de prendre des cours universitaires spécialisés en interprétation à Tartu ne s'est présentée seulement en 1980. Selon Karl Lepa, dans le cadre des Jeux olympiques de 1980 à Tallinn, le besoin d'interprètes s'est fait sentir et la formation professionnelle des interprètes estoniens à l'Université de Tartu a commencé en 1979 avec un cours optionnel facultatif¹⁰⁶⁵. Dans ce contexte, la contribution de Karl Lepa, professeur de philologie allemande de longue date à l'Université de Tartu et premier directeur du Centre de traduction de l'université, à la formation des interprètes, avec sa collègue Mall

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 234

¹⁰⁶⁰ Sootak, V. (2011). Pimedat ekaani! *UT*(2), 38–41.

¹⁰⁶¹ *Ibid.* Le salaire était très bon, environ 25–40 roubles par film à Tartu, à Tallinn le salaire était un peu moins élevé, environ 20 roubles par séance. Le salaire mensuel à l'époque était environ 90–120 roubles, alors traduire une fois par semaine pour le ciné-club a contribué considérablement au budget mensuel. Pour comparer, les prix à Moscou ont été beaucoup plus petits : par exemple Kirill Razlogov était payé au *Gosfilmfond* 7,5 roubles par film, mais il pouvait en traduire une vingtaine en un week-end.

¹⁰⁶² *Ibid.*

¹⁰⁶³ *Ibid.*

¹⁰⁶⁴ Puusepp, M. (2013). *Suuline tõlge*. EKSA, p. 44.

¹⁰⁶⁵ Niinemets, A. (24 septembre 2001). Euroliit aitab Tartus tõlke koolitada. *Tartu Postimees*. <https://tartu.postimees.ee/1893063/euroliit-aitab-tartus-tolke-koolitada>.

Tamm, est considérable. L'interprétation simultanée dans les ciné-clubs a créé une bonne base pour cette formation professionnelle. Cependant, en l'Union soviétique, l'interprétation était enseignée à l'Institut des langues étrangères Maurice Thorez¹⁰⁶⁶ (*Московский государственный лингвистический университет, Институт иностранных языков имени Мориса Тореза*), fondé en 1930 à Moscou. Cet institut d'enseignement supérieur avait une réputation impeccable pour apprendre les langues étrangères comme l'anglais, le français et l'allemand, selon Igor Koršilov, ancien interprète du dirigeant soviétique Mikhaïl Gorbatchev¹⁰⁶⁷.

La connaissance de la langue et de la culture étrangère ne suffisait pas, il fallait former des traducteurs pour augmenter leur confiance grâce à une formation collective bien organisée, en analysant les manuscrits de travaux de traduction, en permettant l'échange d'expériences et en expliquant les principes de travail. La traduction de films (et de pièces de théâtre) exigeait en outre une formation très spécialisée sur les techniques de mémorisation, la qualité de la voix, les stratégies de traduction, etc. Le résultat de la traduction audiovisuelle était généralement plus pauvre que l'œuvre originale, et pas seulement à cause des contraintes spatio-temporelles de ce genre de traduction. Il y avait aussi d'autres raisons : en premier lieu, les traducteurs les plus qualifiés traduisaient pour les maisons d'édition, mais aussi les traductions audiovisuelles ne bénéficiaient pas d'une révision linguistique en plusieurs étapes. Les traductions littéraires étaient révisées par la maison d'édition, par le personnel de révision des traductions et les correcteurs (en ce sens, les censeurs aussi faisaient de la correction linguistique). Mais le traducteur de films (et d'œuvres dramatiques) devait en outre travailler très vite, en temps réel, et les réviseurs ne pouvaient pas l'aider. Les fautes étaient sévèrement critiquées *post factum* et cela contribuait une fois de plus à une estime de soi assez basse.

Il est évident que tous les experts linguistiques ne peuvent pas devenir interprètes et que tous les interprètes ne sont pas capables d'interpréter en simultané. Les compétences de l'interprète sont très diverses. L'interprète est un intervenant rapide, la tolérance au stress est importante. Le rôle de la mémoire n'est pas à négliger, car l'interprète doit être capable d'analyser et de communiquer un texte parlé de façon à restituer un message aussi pertinent que possible.

En général, on ne faisait pas intervenir les interprètes estoniens lors des conférences à l'époque soviétique, car les locuteurs étrangers venaient de Moscou avec leurs propres interprètes, selon Karl Lepa¹⁰⁶⁸. Mall Tamm ajoute qu'elle a dû faire sa première traduction de conférence de l'anglais vers l'estonien en 1989. Les ciné-clubs étaient pendant vingt ans les seuls endroits où l'on pouvait pratiquer régulièrement l'interprétation depuis d'autres langues que le russe. Les interprètes de théâtre, de conférences, etc. travaillaient généralement à partir du russe¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁶ Le nom de l'Institut depuis 1964, Maurice Thorez (1900-1964) – chef du mouvement communiste et ouvrier en France, secrétaire général du Parti communiste français en 1930-1964.

¹⁰⁶⁷ Roland, R. A., & Delisle, J. (1999). *Interpreters as Diplomats: A Diplomatic History of the Role of Interpreters in World Politics*. University of Ottawa Press.

https://books.google.ee/books?id=xJ__Arpje0UC.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*

¹⁰⁶⁹ Sibul, K. (2017). Teatrietenduste sünkroontõlkest eesti keelest vene keelde aastatel 1944–1991. *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 15(19), 53–73. <https://doi.org/10.7592/methis.v15i19.13436>

1.3. L'agentivité des traducteurs de l'audiovisuel

Anne Lange et Daniele Monticelli soulignent l'ambivalence générale des traducteurs du point de vue de leur statut et de leur rôle en tant que médiateurs interculturels¹⁰⁷⁰. C'est précisément en raison de leur statut professionnel ambivalent que les traducteurs et interprètes de film soviétiques constituent un cas intéressant de groupe professionnel du point de vue de leur agentivité.

La traduction audiovisuelle n'était pas censurée en Estonie soviétique. Certes, plusieurs méthodes d'édition textuelle étaient utilisées afin d'ajuster les sous-titres spatio-temporellement et sémantiquement avec le visuel, mais l'alignement idéologique n'était généralement pas nécessaire, car les doublages russes avaient déjà été soumis à un contrôle idéologique strict. Après la fin des années 1950, il n'y avait plus aucun censeur travaillant au *Glavkinoprokat* estonien. La seule forme de censure était l'autocensure exercée par les linguistes estoniens.

Un traducteur estonien pourrait-il servir d'agent aux intérêts de la culture cible dans l'environnement du discours culturel central soviétique ? Au niveau textuel, pour le faire, il fallait travailler avec les textes du discours non-autorisés, comme les traducteurs des ciné-clubs. Cependant, il y a une myriade de processus relevant de la pratique et l'agentivité de l'expérience professionnelle. Sous le régime totalitaire, l'habitus a acquis une nature contradictoire, entre autocensure et résistance à la russification et à la soviétisation. En parlant d'autocensure, on peut également s'attendre à une pratique d'auto-résistance, un désir inconscient de protéger la langue estonienne des effets de la russification.

Rétrospectivement, on peut constater qu'une double réputation accompagne de nombreuses personnalités culturelles de l'époque soviétique au passé communiste, qu'on peut diviser en « tomates » et « radis » : rouges au cœur et rouges seulement à l'extérieur. Les « tomates » étaient les personnes entièrement loyales au régime soviétique et les « radis » les personnes loyales mais pas toujours. Les critères pour distinguer les tomates des radis étaient les pratiques potentiellement subversives et désobéissantes. Il s'agissait d'un phénomène de double morale et de pensée double. Les textes produits à l'époque soviétique portaient des signes du même phénomène – les double codes. Eve Annuk en a même conclu que l'ère soviétique ne pouvait pas être correctement comprise de l'extérieur, en s'appuyant uniquement sur les sources écrites (et publiées), parce que les *doubles significations* de l'ère soviétique ne pouvaient être explorées que par des gens qui avaient vécu les réalités de cette époque¹⁰⁷¹.

Tout reposait sur la pratique de l'autocensure. On peut supposer que l'autocensure faisait partie des *habitus* – car « les dispositions d'un agent influencent ses choix ». ¹⁰⁷² L'autocensure complique l'étude de l'agentivité. Plusieurs agents ont expressément reconnu le rôle de l'autocensure. Uno Liivaku a dit que toute personne qui souhaitait publier un texte, quel qu'il soit, devait se censurer soi-même.

¹⁰⁷⁰ Monticelli, D. & Lange, A. (2014). Translation and totalitarianism: the case of Soviet Estonia. *The Translator*, 20(1), 95–111. <https://doi.org/10.1080/13556509.2014.899096>, p. 102.

¹⁰⁷¹ Annuk, E. (2003). Totalitarismi ja/või kolonialismi pained: miks ja kuidas uurida nõukogude aega? Dans A. Krikmann & S. Olesk (dirs.), *Võim & kultuur* (pp. 13–39). Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kirjandusloo ja Folkloristika Keskus, p. 18.

¹⁰⁷² Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus. https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, p. 25.

La même déclaration a été faite par Ahto Vesmes. L'autocensure était très importante pour les membres du Parti communiste et plusieurs acteurs de la traduction audiovisuelle étaient membres du Parti. Ahto Vesmes, qui était lui aussi membre du Parti, a dit ne jamais avoir été censuré mais avoir pratiqué une autocensure très stricte¹⁰⁷³. Des traducteurs non-membres du Parti étaient par exemple Aleksander Kurtna et Uno Liivaku. Le traducteur Arvi Siig a fait l'objet d'une surveillance par le KGB, après quoi il est devenu membre du PC estonien. La majorité des traducteurs d'Estonie soviétique ont été persécutés par les pouvoirs soviétiques. Après avoir été libéré de prison, la prudence dans l'utilisation des mots, mais aussi le dédain contre le régime totalitaire est devenu leur habitus quotidien.

Plusieurs connaissances d'Uno Liivaku dont il savait qu'ils travaillaient comme censeurs l'ont souvent approché avec les mêmes questions. La lutte pour la reconnaissance du statut des traducteurs a toujours été entravée par le fait que les traducteurs ne pouvaient jamais influencer ni le processus ni le résultat final de leur travail. De ce point de vue, l'agentivité des traducteurs était dramatiquement réduite, ils devaient faire face à l'acceptation forcée de leurs textes. L'évaluation de l'acceptabilité et de la qualité de la traduction était le fait des instances supérieures de contrôle idéologique. Selon la réviseuse Lembe Hiedel, il y avait jusqu'à dix étapes de censure, le traducteur se situant au niveau le plus bas dans la hiérarchie institutionnelle et organisationnelle¹⁰⁷⁴. En ce qui concerne les sous-titres, et surtout après 1959 quand la censure préalable a été abolie, les réviseurs du *Glavkinoprokat* ont été les seules personnes à pouvoir modifier les traductions et les spectateurs la dernière instance d'évaluation des sous-titres. Même sans censure, il restait cependant évident que les sous-titres avaient peu d'influence sur le résultat final de leur travail, parce qu'ils traduisaient sans avoir vu les films et qu'il n'y avait pas de coopération entre sous-titres et réviseurs.

On n'insistait pas sur la responsabilité personnelle des traducteurs dans leur travail quotidien. Le système avait créé un espace où le traducteur devait s'insérer. Leurs aspérités étaient lissées, leur expression individuelle réduite. L'organisation du processus et la qualité du résultat final relevaient de la responsabilité de leurs supérieurs, comme en témoigne la manière dont Olga Lauristin licenciait les responsables des mauvaises traductions. En témoignent également les lettres des spectateurs se plaignant de la qualité des sous-titres, qui trouvaient facilement un écho auprès des supérieurs.

De nombreux documents d'archives sur les écrivains et les traducteurs ont été déposés au Musée de la littérature estonienne. Une censure extensive a eu lieu au Musée de la littérature entre 1946 et 1947 et entre 1950 et 1951. Les exemples les plus classiques de matériel interdit étaient, bien sûr, ceux qui ne correspondaient pas à l'idéologie de l'époque. Des raisons apparemment insignifiantes pouvaient s'avérer fatales pour les personnes censurées : Marta Sillaots (1887–1969)¹⁰⁷⁵, écrivaine et traductrice du français, entre autres langues, a été déportée en Sibérie parce que son livre d'or

¹⁰⁷³ Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18, p. 16.

¹⁰⁷⁴ Hiedel, L. (2006). "Loomingu" Raamatukogu alaeast. Märkmeld ja meenutusi aastast 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37-40), 159–204.

¹⁰⁷⁵ Marta Sillaots est un pseudonyme. Née Reichenbachm elle a pris après son mariage en 1923 le nom marital Marta Gerland. En 1936, après l'estonisation de son nom de famille, elle est devenue Marta Rannat. Sillaots a traduit de l'allemand, du français (Henri Barbusse, Gustave Flaubert, Anatole France, Roger Martin du Gard, Guy de Maupassant, Romain Rolland), de l'anglais et du russe. De 1952 à 1955, elle est exilée dans l'oblast de Sverdlovsk dans l'Oural. Il n'a été autorisé à retourner en RSS d'Estonie après la déstalinisation de l'Union soviétique.

comportait des inscriptions paraissant inappropriées aux censeurs¹⁰⁷⁶. Autre exemple, le traducteur apparemment loyal au régime, Johannes Semper (1892–1970), est tombé en disgrâce après le VIII^e plénum en mars 1950 : il a été accusé de « formalisme » et son nom a été effacé de plusieurs de ses traductions censurées, y compris des romans comme *Le Rouge et le noir* de Stendhal¹⁰⁷⁷. Il a traduit de nombreux romans qui ont fait l’objet d’adaptations filmiques diffusées en Estonie, comme *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, *Germinal* d’Émile Zola et *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. La pratique des retraductions a aussi affaibli le statut des traducteurs tombés en disgrâce. Presque toutes les œuvres de la littérature mondiale ont été retraduites pour pouvoir remplacer par de nouveaux traducteurs les noms des anciens traducteurs tombés en disgrâce, comme Ants Oras, Marje Pedajas, Marta Sillaots, Heiti Talvik, A. H. Tammsaare, Marie Under et d’autres¹⁰⁷⁸.

En URSS, les traducteurs étaient idéalement considérés comme des travailleurs idéologiques et non comme des sujets censurés. Comme le souligne Sherry¹⁰⁷⁹, une discussion parue en 1959 dans *Literatournaïa gazeta*¹⁰⁸⁰ sur la position des traducteurs dans l’Union décrit leur rôle comme explicitement idéologique, en déclarant que les traducteurs se tiennent « sur le front idéologique ». Une telle caractérisation doit certainement avoir eu un impact sur la compréhension qu’avaient les traducteurs de leur travail. En traduisant, les interprètes apportaient leur expérience et leurs connaissances personnelles. Les traducteurs délivraient également un message politique, parfois même inconsciemment et involontairement.

Les traducteurs étaient des médiateurs qui avaient le pouvoir d’élargir le répertoire des textes acceptés dans la culture soviétique par l’alignement idéologique des textes originaux. Selon Walter Benjamin, (1) le texte original peut être complètement absorbé par la langue et la culture cibles (et ainsi disparaître) ; (2) il peut être conceptuellement interprété comme un troisième espace dynamique situé entre les cultures, ou (3) il peut être laissé en grande partie dans le domaine de la culture source, comme le suggère Benjamin¹⁰⁸¹, mais au risque de rencontrer des incompréhensions, des malentendus ou, pire encore, l’apathie du destinataire potentiel. Le travail idéologique des traducteurs consistait à faire disparaître les textes traduits dans le répertoire des textes du discours autorisé. Si le texte avait déjà été traduit en russe et publié après toutes les étapes de la censure, il était *a priori* acceptable et entré dans le discours autorisé. Il devrait *a priori* plaire au public, on pouvait le retraduire dans les langues des républiques soviétiques sans se faire de souci sur son acceptabilité. Parallèlement à l’acceptabilité de la

¹⁰⁷⁶ Tsensuur NSVL ajal: kirjanik küüditati Siberisse ebasobiva sissekande pärast koduses külalisteraamatus. (Anonyme, 26 septembre 2017). *Postimees*. <https://heureka.postimees.ee/4256389/tsensuur-nsvl-ajal-kirjanik-kuuditati-siberisse-ebasobiva-sissekande-parast-koduses-kulalisteraamatus>

¹⁰⁷⁷ Monticelli, D. (2011). ‘Totalitarian translation’ as a Means of Forced Cultural Change: The Case of Postwar Soviet Estonia. Dans A. Chalvin & A. Lange & D. Monticelli, (dirs.). *Between Cultures and Texts: Itineraries in Translation History* (pp. 187–200). Peter Lang.

¹⁰⁷⁸ Hiedel, L. (2006). “Loomingu” Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastast 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204, p. 182.

¹⁰⁷⁹ Sherry, S. (2012). *Censorship in Translation in the Soviet Union in the Stalin and Khrushchev Eras. Russian language and society* [Thèse de doctorat, Université d’Edinburgh]. Edinburgh University Press. <https://www.cambridge.org/core/product/identifier/9780748698035/type/BOOK>, p. 63.

¹⁰⁸⁰ *Литературная газета* est une revue littéraire hebdomadaire soviétique et russe.

¹⁰⁸¹ Benjamin, W. (1997), [1923]. The Translator’s Task. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*(10), 2, pp. 151–165, DOI: 10.7202/037302ar.

traduction, il existe un terme plus large d'acceptabilité du répertoire culturel¹⁰⁸² dont la mise en forme devient une préoccupation politico-culturelle¹⁰⁸³. Le choix des textes à traduire ne pouvait pas être laissé à la responsabilité de traducteur. La traduction était une « fenêtre sur un monde semi-interdit »¹⁰⁸⁴ qui pourrait traverser les frontières et lutter pour ou contre la politique officielle.

Les traducteurs russes étaient à l'épicentre de la lutte idéologique, et cette rhétorique se retrouve dans les documents de la section des traducteurs de l'Union des écrivains de l'URSS à Moscou. À chaque réunion majeure, on n'oubliait jamais de souligner que les traducteurs avaient une responsabilité idéologique en tant que porteurs d'idées révolutionnaires¹⁰⁸⁵. Les traducteurs étaient des acteurs majeurs du paysage littéraire. L'Union soviétique a commencé à en parler davantage dans les années 1930 et cela s'est poursuivi intensément jusqu'à la mort de Staline. Selon Samantha Sherry, en 1955, l'Union des écrivains de Moscou avait la conviction claire que la traduction était une fonction sociale. Le traducteur était un élément important dans la communication entre l'Union soviétique et le monde extérieur. Il devait médiatiser la politique du monde extérieur de manière responsable, adhérer aux « normes éthiques »¹⁰⁸⁶. À la fin des années 1950, le Département de la culture du Comité central insistait sur la nature idéologique du travail des traducteurs. Le traducteur devait éduquer le lecteur sur les problèmes du capitalisme, du colonialisme et les autres problèmes des États bourgeois¹⁰⁸⁷. Le travail individuel du traducteur s'est transformé en une approche collective, les choix de réponses individuels du traducteur sont devenus sociaux. Le traducteur devait aborder le texte « objectivement », c'est-à-dire dans un cadre idéologique donné, il devait participer à la censure (par exemple, proposer la suppression de parties) et à l'auto-évaluation. Après tout, faire une traduction réaliste, comme on l'appelait à l'époque, signifiait littéralement se soumettre à l'autocensure. À cette fin, l'Union des écrivains et ses sections ont créé des cellules politiques chargées des questions idéologiques, de la formation des traducteurs et de la coordination des activités de traduction en général.

1.3.1. L'anonymat volontaire et involontaire des traducteurs

Plusieurs auteurs ont utilisé des pseudonymes pour garantir la publication de leurs textes, y compris des traductions. Lembit Remmelgas¹⁰⁸⁸, dans les années 1960, défendait toujours les droits du traducteur en tant qu'auteur, en publiant sous son vrai nom. Mais la situation de l'anonymat des traducteurs était plus compliquée, parce qu'ils le

¹⁰⁸² Dans les termes d'Even-Zohar. Zohar, I. E. (1990). The position of translated literature within the literary polysystem. *Poetics Today*(11:1), 45–51

¹⁰⁸³ Torop, P. (2009). Social aspects of translation history or forced translation. Dans R. Hartama-Heinonen, I. Sorvali, E. Tarasti (dirs.). *Kielen ja kulttuurin saloja* (pp. 239–248). International Semiotics Institute, p. 245.

¹⁰⁸⁴ Witte, A. (2014). *Blending spaces: Mediating and assessing intercultural competence in the L2 classroom. Trends in Applied Linguistics: volume 8*. De Gruyter Mouton, p. 154.

¹⁰⁸⁵ Sherry, S. (2015). Discourses of regulation and resistance: Censoring translation in the Stalin and Khrushchev era Soviet Union. *Russian language and society*. Edinburgh University Press, pp. 31–34.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁸⁸ Remmelgas, L. (1961). Sõnake tõlkija õiguste kaitseks. *Sirp ja Vasar*, 50, 4.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19611215.1.7>

souhaitaient souvent eux-mêmes. Évidemment, le fait que le traducteur et son opinion n'étaient pas jugés importants ni valorisés explique aussi l'anonymat, souligné par le fait que les noms des sous-titres n'étaient pas indiqués jusqu'aux années 1960, après quoi cette pratique a changé.

Les traducteurs de films ont connu une sorte de changement sociologique, idéologique et politique à partir de la fin des années 1950. Premièrement, la censure préalable a pris fin dans le sous-titrage et le sous-titreur estonien n'était plus un sujet censuré, ni un agent de censure. Les noms des sous-titres ont commencé à apparaître à partir 1961.

Jusqu'en 1961, les traducteurs de l'audiovisuel restaient anonymes en Estonie. Les sous-titres ne se faisaient pas connaître, ni par le style de leurs traductions ni par leur nom. Les interprètes n'étaient qu'une simple voix invisible et non créditée dans l'acte de traduction. Jusqu'en 1947, une seule personne effectuait presque toutes les traductions à l'écran en Estonie, d'abord Georg Pärnpuu puis Jakob Tamm, donc mentionner le nom du traducteur n'était probablement pas considéré comme nécessaire. Après 1947 on a commencé à diversifier le choix des traducteurs, mais leurs noms sont systématiquement omis dans les titres avant 1961.¹⁰⁸⁹ Dans son étude approfondie du cinéma d'avant 1950, Carol O'Sullivan note que les traducteurs de sous-titres et de doublages ne sont souvent pas mentionnés. Cela s'applique à tous les pays européens et aux films hollywoodiens¹⁰⁹⁰. Les noms des sous-titres et des réviseurs de sous-titres sont précisés dans les sous-titres des films à partir du début des années 1970.

En lisant dans l'hebdomadaire culturel *Sirp ja Vasar*¹⁰⁹¹ de nombreuses analyses et considérations théoriques sur la traduction, il devient clair qu'en 1950 les chercheurs littéraires avaient déjà une idée précise de ce que devait être une traduction réussie, le traducteur étant responsable de la qualité de la traduction. Les auteurs des articles expriment leur mécontentement devant le fait que les noms des traducteurs ne sont pas suffisamment mentionnés, anonymat qui entraîne à son tour une irresponsabilité des traducteurs. Le ton utilisé est très pédagogique. L'anonymat avait également une autre conséquence, juridique celle-ci : la propriété intellectuelle des traductions n'était pas protégée. Quant à la mention générale des auteurs ou traducteurs des textes, tant dans la presse que sur les livres, il existe encore des cas obscurs jusqu'au milieu des années 1980. Cette tendance à l'anonymat du traducteur reflète l'incertitude générale entourant le concept d'auteur et le statut non protégé de la propriété intellectuelle. Les publications de certains ministères ne laissaient formellement pas la possibilité d'indiquer le nom de l'auteur. Au lieu de cela, on utilisait le terme « éditeur-auteur » (en estonien *koostaja*). Par exemple, jusqu'en 1950, les noms des auteurs d'articles dans *Sirp ja Vasar* sont souvent manquants, parfois seules les initiales remplacent le prénom et le nom. De nombreuses critiques de films et articles théoriques sur le cinéma écrits par des spécialistes russes du cinéma, tels que Maïa Tourovskaïa, ont été publiés, mais le traducteur de l'article reste inconnu. Même lorsque le nom de famille est mentionné, la tradition est d'exprimer le prénom uniquement par l'initiale. C'est probablement dû à des raisons culturelles, car cette pratique avait cours partout en Union soviétique. Les

¹⁰⁸⁹ Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus. https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf, pp. 251–252, 241.

¹⁰⁹⁰ O'Sullivan, C., & Cornu, J.-F. (dirs.) (2019). *The Translation of Films*. Oxford University Press for the British Academy, p. 282.

¹⁰⁹¹ Kõrgemale tõlketöö tase (Anonyme, 8 septembre 1950). *Sirp ja Vasar*, 36.

noms russes comportaient un nom patronymique (formé sur le prénom du père) et la fin du nom de famille portait le suffixe de genre approprié à la personne. Cette possibilité de marquage de l'information sémantique sur l'identité n'existait pas pour les noms estoniens. Parfois, cela a pu créer une confusion dans le cas de prénoms similaires, comme ce fut le cas avec le couple de traducteurs mariés Olga Samma et Otto Samma, tous deux actifs dans le domaine de la traduction littéraire sous le nom d'O. Samma. Trouver le titulaire des droits de propriété intellectuelle de certaines traductions est désormais une tâche à accomplir dans les archives familiales.

Le langage idéologique supprimait le « je » humain¹⁰⁹². Au lieu de « je » et « mien », ce sont surtout « nous » et « notre » qui apparaissent dans les textes, car les idées collectivistes étaient promues : l'homme était privé du droit d'avoir des pensées personnelles¹⁰⁹³. Cependant, on peut considérer l'année 1961 comme un tournant pour l'anonymat des traducteurs de films. Dans la revue *Sirp ja Vasar* n° 50 (1961) paraît un article de Lembit Rimmelgas (1921–1992), écrivain, traducteur du *Brave Soldat Chvéïk* de Jaroslav Hašek en estonien, critique, journaliste, scénariste et réviseur en chef à *Tallinnfilm* et secrétaire de l'Union des écrivains.



Figure 23. À gauche Lembit Rimmelgas, le réviseur en chef *Tallinnfilm*, 1966–1976, à droite dans l'Union des écrivains avec les traducteurs littéraires Ain Kaalep, Andres Langemets, Lembit Rimmelgas et Jaan Kross.

Dans cet article intitulé *Un mot pour protéger les droits du traducteur*¹⁰⁹⁴, Rimmelgas insiste sur le fait que le nom du traducteur devrait toujours être indiqué dans les programmes des théâtres, dans les sous-titres et les doublages estoniens, ainsi que dans

¹⁰⁹² Thom, F. (1989). *Newspeak. The Language of Soviet Communism*. London: The Claridge Press, pp. 136–137.

¹⁰⁹³ Mõstlik, A. (2007). *Võimusuhte konstrueerimine nõukogude ajalehediskursuses 1946–1979* [Mémoire de master, Université de Tartu], p. 28.

¹⁰⁹⁴ On doit aussi signaler une autre initiative très importante de Lembit Rimmelgas, qui pendant des années a beaucoup évoqué avec enthousiasme la possibilité de créer une maison d'édition de l'Union des écrivains, qui était censée ouvrir la possibilité de publier une série de romans et de nouvelles en traduction directe de la langue originale. Son idée a été mise en œuvre par la création de « *Loomingu Raamatukogu* » en 1957. Cf. Rimmelgas, L. (1961). Sõnake tõlkija õiguste kaitseks. *Sirp ja Vasar*, 50, 4. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19611215.1.7>

les émissions de radio où les traductions littéraires étaient nombreuses (à la télévision la liste des noms manquants était à l'époque encore plus longue que celle de tous les collaborateurs importants, comme les acteurs, le réalisateur, mais aussi les maquilleurs, les opérateurs, etc.) Il exprime le souhait de savoir, en tant que spectateur, qui a traduit une pièce ou un film et commis une faute linguistique ou réalisé une bonne traduction (il mentionne comme exemple la bonne qualité de la traduction d'August Sang¹⁰⁹⁵ de *La vie de Galilée* de Bertolt Brecht). Selon Rimmelgas :

Nous savons que les traductions de doublages projetées au cinéma sont généralement plus faibles et imparfaites que d'autres traductions. Même dans le cas de films non doublés, l'oreille entend souvent une chose, mais l'œil lit la traduction sous l'image qui dit autre chose. Mais qui a traduit ? Le spectateur ne le sait pas. À Moscou, par exemple, le nom du sous-titreur a trouvé sa place dans les titres de fin et la publicité, et il n'est pas oublié sur l'écran de télévision. [...] Celui qui lit la traduction est précisé. Celui qui a traduit – pas toujours¹⁰⁹⁶.

L'anonymat était devenu une habitude et a « favorisé l'irresponsabilité, et l'irresponsabilité crée de la mauvaise qualité »¹⁰⁹⁷. La mauvaise qualité influence aussi la réception des œuvres culturelles en général. En ce qui concerne la critique de la traduction, on la pratiquait très peu pendant les années 1950, parfois dans la revue hebdomadaire *Sirp ja Vasar*. Après la publication d'un nouveau livre traduit, on ne commentait pas la traduction ni le travail du traducteur, et on ne comprenait donc pas clairement si les opinions exprimées portaient sur l'œuvre elle-même ou sur la traduction.

En réponse à cet éditorial¹⁰⁹⁸, Vambola Markus, directeur du Comité des arts, Rudolf Tomson, directeur de la Direction de la cinématographie, et Ülo Koit, vice-président du Comité de la radio et de la télévision, ont estimé que cette proposition était justifiée et que les films sous-titrés par le *Glavkinoprokat* estonien, ainsi que les traductions radiophoniques d'œuvres littéraires et de poèmes devraient indiquer également le nom de l'auteur de la traduction estonienne. Selon la réponse, il incombait à la Direction des arts (en estonien *Kunstime valitsus*) de veiller à ce que cela se fasse de manière cohérente. À la télévision et à la radio, on devrait indiquer le traducteur de l'œuvre comme un acteur important. Ce serait correct et respectable, mais aiderait aussi et surtout à augmenter le sens des responsabilités du traducteur et la qualité des traductions. Les théâtres ont également commencé à mentionner plus souvent l'auteur des traductions¹⁰⁹⁹.

L'anonymat des traducteurs témoigne de la faible estime qui leur était portée par l'extérieur et par eux-mêmes. Le simple fait que les traducteurs estoniens ne demandaient pas expressément que leur nom soit mentionné, même s'ils y avaient un droit légal et une obligation morale, et que Lembit Rimmelgas avait dû insister en ce sens à leur place en 1961, montre une certaine passivité et une incertitude. Les raisons étaient

¹⁰⁹⁵ August Sang (1914–1969), poète estonien, un des meilleurs traducteurs de la poésie de la langue allemande, française, russe et chèque.

¹⁰⁹⁶ Rimmelgas, L. (1961). Sõnake tõlkija õiguste kaitseks. *Sirp ja Vasar*, 50, 4. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19611215.1.7>

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

¹⁰⁹⁸ Tomson, V. (1962). Tõlkija õiguste kaitseks. *Sirp ja Vasar*, 7, p. 6.

¹⁰⁹⁹ Sibul, K. (2017). Teatrietenduste sünkroontõlkest eesti keelest vene keelde aastatel 1944–1991. *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 15(19), 53–73. <https://doi.org/10.7592/methis.v15i19.13436>

apparemment différentes, certains traducteurs étaient trop modestes, d'autres indifférents et d'autres se considéraient comme incompetents.

1.4. Autocensure et résistance à la soviétisation et la russification

L'autocensure est un mécanisme psychologique de régulation mentale nécessaire pour construire l'identité et distinguer le Sien et l'Autre¹¹⁰⁰. Les principaux traits de l'autocensure sont qu'elle fait disparaître l'existence de la censure d'État et qu'elle est subjective, sous-consciente et difficilement retraceable. La résistance dans la société totalitaire est toujours un mélange de résistance et d'adaptation.

Quelle était l'attitude des traducteurs envers la censure ? L'ont-ils eux-mêmes pratiquée ? Certainement. Uno Liivaku méprisait très clairement toutes sortes d'interventions idéologiques dans les textes, surtout en ce qui concernait l'introduction de soviétismes, de constructions et lexèmes étrangers à la langue estonienne. Mais il considérait l'autocensure comme absolument nécessaire pour pouvoir traduire et en général pour tout acte d'écriture.¹¹⁰¹ En principe, une publication littéraire était toujours en même temps un acte de coopération. L'autocensure consciente ou inconsciente était nécessaire, ainsi que l'obéissance aux interdictions et aux injonctions des éditeurs et des censeurs¹¹⁰². Le cas de l'auto-colonisation du traducteur lui-même au contexte idéologique la plus évidente était ses propres suggestions pour couper quelque chose de l'œuvre littéraire – on rencontrait de telles propositions selon Veskimägi¹¹⁰³.

Tiit Hennoste a analysé la résistance nationale à travers les codes de la mémoire collective pendant la stagnation¹¹⁰⁴. Selon lui, la résistance nationale était bien entendu également présente pendant le dégel dans les années 1960. La percée de la résistance dans cette période se concentre entre 1965 et 1967. Le but des codes secrets en tant que forme de résistance était d'éveiller le lecteur, en espérant qu'il construirait le message caché. Dans le sillage de l'intensification de la censure idéologique dans les années 1970 et 1980, une résistance cachée utilisant des codes secrets communs aux écrivains et aux lecteurs est devenue centrale. Dans cette nouvelle situation, la résistance a changé et une résistance nationale a émergé pour unir les estoniens contre la russification. Il s'agissait d'une résistance largement répandue dans la société totalitaire et autoritaire, dans laquelle chaque figure, motif ou intrigue pourrait être une métaphore des symboles identitaires ou du mythe national de l'histoire interdit par le régime¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁰ Põllu, T. (2016). The concept of (self-)censorship from the semiotic perspective. *Tartu semiotics library*(16). Concepts for semiotics: Mõisteid semiootikale. Université de Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 157–173, p. 162.

¹¹⁰¹ Liivaku, U. (1995). *Eesti raamatu lugu*. Tallinn: Monokkel.

¹¹⁰² Hennoste, T. (2019). Kirjandus kui vastupanu Nõukogude Eestis Teise maailmasõja järgsel perioodil. *Ajalooline Ajakiri*, 164/165(2–3), 225–251. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.2-3.06>, p. 225.

¹¹⁰³ Veskimägi, K.-O. (1996). *Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. Tallinn: K.-O. Veskimägi, p. 33.

¹¹⁰⁴ Hennoste, T. (2019). Kirjandus kui vastupanu Nõukogude Eestis Teise maailmasõja järgsel perioodil. *Ajalooline Ajakiri*, 164/165(2–3), 225–251. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.2-3.06>

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 244.

Des notes en bas de page¹¹⁰⁶, métaphores, mots-clés, allusions, traits d'ironie, parodies – des jeux de mots à double sens, particulièrement utilisés en poésie, où les mécanismes de la sémiose sont très complexes, étaient adressés aux lecteurs intelligents dotés d'une capacité à interpréter ce genre de textes et d'une solide mémoire collective. La capacité à lire entre les lignes était essentielle – il fallait du lecteur capable de lire. Les techniques de double-codage dans le sous-titrage étaient inexistantes, mais dans l'interprétation, les soupirs d'Aleksander Kurtna ont été fameuses.

On peut même supposer que la génération née dans les années 1960 ne possédait pas la mémoire culturelle et historique appropriée, même si les textes tentaient de s'adresser également à un public jeune. Le public était en quelque sorte limité à ceux qui pouvaient lire ces messages codés, les censeurs étant eux aussi théoriquement capables de les lire. Même si selon Veskimägi les censeurs étaient des personnes simples sans grande éducation ni connaissance approfondie de la culture estonienne, il y a des exemples qui le contredisent.

Par exemple en 1981, un grand scandale a éclaté car la maison d'édition *Looming* avait publié une poésie d'Andrus Rõuk dont les premières lignes formaient les mots *bleu-noir-blanc* du drapeau national estonien. Ce signe latent, une allusion cachée, a apparemment été remarqué par le censeur, pas par le rédacteur en chef Kalle Kurg. Andrus Rõuk a été expulsé de l'Université des beaux-arts et Kalle Kurg a reçu un avertissement à l'initiative d'hommes de lettres idéologiquement proactifs au sein de l'Union des écrivains¹¹⁰⁷. Ironiquement, l'organe politique le plus élevé de l'Union n'était même pas informé et alors il n'a pas pu prendre des mesures disciplinaires. C'est un exemple classique de la censure interpersonnelle sortant d'une petite collectivité idéologiquement hétérogène sans faire appel à l'intervention d'organes extérieurs. Si l'on considère cet ensemble d'individus proactifs en tant qu'agents idéologiques au sein d'une collectivité homogène selon d'autres caractéristiques – relations interpersonnelles collégiales et amicales etc. – il s'agit aussi d'une sorte d'autocensure d'un groupe de personnes aux traits communs. Les Estoniens se sont surveillés réciproquement et volontairement, mais les motivations pour ce genre de comportement sont psychologiquement très complexes, liées avec la peur pour soi-même et ses proches, le passé personnel, l'appartenance au PCE etc.¹¹⁰⁸.

En Estonie, la rhétorique sur la responsabilité du traducteur était en sourdine, beaucoup moins évidente qu'à Moscou. Liivaku se rappelle une phrase entendue : « Le réviseur est le maître de l'œuvre. » Il était certainement le maître du traducteur. Mais alors qui est l'auteur ? Un journaliste ? Un serviteur ? Un valet ? Cela montre l'attitude

¹¹⁰⁶ Très souvent utilisées dans la traduction littéraire, par exemple par Enn Soosaar etc. Voir Lange, A. (2012). Performative Translation Options Under The Soviet Regime. *Journal of Baltic Studies*, 43:3, 401-420, DOI: 10.1080/01629778.2011.634699, p. 411.

¹¹⁰⁷ L'Union des écrivains a connu beaucoup des cas de la persécution des « dissidents », des écrivains expulsés de l'Union en raison de leur attitude subversive. Ces écrivains estoniens avaient aussi sanctionné un an plus tôt, en 1980, cette fois à la demande du Comité central du PC, la traductrice estonienne Ita Saks (née Itte Saks, 1921-2003), pour avoir signé la lettre ouverte des 40 intellectuels estoniens. Elle est la seule traductrice à avoir été punie pour avoir donné sa signature. Cette lettre, en estonien *Avalik kiri Eesti NSV-st* ou *40 kiri*, écrite publiquement au Comité central du PC de la RSS d'Estonie, était contre la soviétisation et la russification de la langue estonienne dans l'espoir d'établir un dialogue politique. Elle a eu de bons résultats dans l'allègement de la soviétisation.

¹¹⁰⁸ Oksanen, S. & Paju, I. (2010) *Kõige taga oli hirm. Kuidas Eesti oma ajaloost ilma jäi*. Tallinn: Päevaleht.

des réviseurs vis-à-vis de leur responsabilité et des textes qu'ils corrigeaient, et la liberté qu'ils prenaient dans leur travail. Le résultat était l'acceptation forcée de la traduction par les traducteurs¹¹⁰⁹. De toute évidence, la responsabilité du traducteur russe était plus grande que celle par exemple d'un traducteur d'une langue de l'Union travaillant depuis le russe. Dans l'activité de traduction, le purisme linguistique est devenu particulièrement important pour les traducteurs estoniens. Il y avait chaque semaine des articles écrits dans le journal hebdomadaire culturel *Sirp ja Vasar*, dans les revues *Keel ja Kirjandus*, *TMK* etc. qui consacraient de l'espace à l'analyse des russismes et des traductions littérales du russe vers l'estonien. La langue russe étant omniprésente, elle influençait la syntaxe et les structures grammaticales de l'estonien et il fallait expliciter des influences linguistiques souvent sous-jacentes. Les traducteurs effectuaient aussi un travail idéologique pour sauver leur langue maternelle, en devenant ainsi des acteurs linguistiques et idéologiques. Selon Karin Sibul, qui a analysé le capital symbolique des interprètes estoniens, l'usage de la langue estonienne dans la communication a apporté une contribution significative au capital symbolique de l'Estonie soviétique en général, en aidant à préserver la langue et culture estonienne.

2. Quelques profils de sous-titres et adaptateurs

Dans le présent sous-chapitre je résume les profils des traducteurs de l'audiovisuel sous la première République d'Estonie et après l'occupation soviétique. Nous analyserons les traducteurs individuellement ainsi que leurs conditions de travail, en commençant par Georg Pärnpuu, le premier sous-titreur estonien, qui a fui en Occident pendant la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, par la force des circonstances, le travail de traduction a été repris par des personnes qui ne disposaient pas des aptitudes nécessaires préalables¹¹¹⁰. Dans la seconde moitié des années 1940 et dans les années 1950, on a fait recours seulement aux traducteurs du russe vers l'estonien. Les autres langues étrangères n'étaient pas requises, pas plus que la parfaite maîtrise de l'estonien. Le traducteur était une personne ayant la capacité d'interpréter des textes russes de manière idéologiquement correcte. J'étudierai le travail de Johan Tamm, le seul traducteur audiovisuel après la guerre jusqu'en 1947.

Comme en Estonie soviétique on doublait aussi en estonien des films et dessins animés pour enfants, j'examinerai le travail des adaptatrices Valeeria Villandi et Luule Pavelson, en analysant aussi leur coopération et leurs conditions de travail à *Tallinnfilm*.

¹¹⁰⁹ Veidemann, R. (8 mai 1999). Tsensuur oli, on ja jääb. *Eesti Päevaleht*.

<https://epl.delfi.ee/meelelahutus/tsensuur-oli-on-ja-jaab?id=50772119>

¹¹¹⁰ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 23.

2.1. Georg Pärnpuu et les débuts du métier de traducteur de films : 1925–1944

Georg (Jüri) Pärnpuu (1909 à Haapsalu – 1985 à Stockholm) a été premièrement connu en tant que sportif et journaliste, mais en fait il était l'un des premiers traducteurs de films dans la République d'Estonie. Il a obtenu son diplôme de l'école secondaire de Tallinn – *Tallinna Reaalkool* – en 1926. Parce qu'il avait la capacité « d'écrire rapidement, beaucoup et de manière significative » (selon son collègue Jüri Rimmelgas¹¹¹¹), il était naturel qu'il se tourne d'abord vers le métier de journaliste. Il écrivait des articles dans la presse écrite depuis un certain temps déjà, depuis qu'il était élève dans le secondaire. Écrivant sous les pseudonymes GPU, Kirja-Jüri, Otto Mobiil, on trouve ses contributions dans un certain nombre de publications estoniennes de la première République, comme *Postimees*, *Päevaleht*, *Tallinna Teataja*, *Kosjaleht*, *Rahvaleht* et les périodiques du groupe d'Aleksander Veiler. En exil à Stockholm il a travaillé comme éditeur entre 1959 et 1985 1959 à *Stockholms-Tidningen Eestlastele* et entre 1959 et 1985 à *Eesti Päevaleht*.

L'une de ses initiatives les plus notables en tant que journaliste a été la fondation du journal *Olympialeht*, à l'été 1936. Contrairement à de nombreux journalistes qui manquaient souvent d'expérience pratique dans leur domaine, Georg Pärnpuu connaissait ses spécialités de l'intérieur, aussi bien pour le sport que pour le cinéma. En tant que membre du club de sport ÜENÜTO, il a fait partie pendant de nombreuses années de l'élite des joueurs de tennis de table en Estonie¹¹¹². En tant que journaliste, il a également acquis les principes de la cinématographie et a tourné toute sa vie des reportages filmés sur une variété de sujets. Il a aussi écrit des livres sur le cinéma, par exemple un livre sur les dix ans du cinéma de *Gloria* à Tallinn¹¹¹³. Alors qu'il était exilé à Stockholm, il a écrit une partie sur la vie sportive en Estonie libre dans un livre historique volumineux *L'État et le peuple estoniens pendant la Seconde Guerre mondiale*¹¹¹⁴.

Georg Pärnpuu a commencé sa carrière de traducteur de films à l'âge de 25 ans en 1934. Comme le confirment les biographies des futurs traducteurs de films, il n'existait à ce moment aucun traducteur de film professionnel en Estonie travaillant à plein temps. Tous sous-tiraient à temps partiel, comme Georg Pärnpuu qui était journaliste. C'est ainsi qu'il a trouvé avec l'arrivée des films sonores une nouvelle occupation intéressante auprès des importateurs de films. Jusqu'en 1944, il est devenu le principal sous-titreur des films projetés dans les cinémas estoniens¹¹¹⁵. Pärnpuu pouvait même traduire des films en estonien à l'oreille, sans les feuilles de montage. Les films qu'il a adaptés incluaient les meilleures productions cinématographiques du monde importées dans les cinémas estoniens¹¹¹⁶. Il travaillait en même temps pour plusieurs importateurs estoniens qui ont organisé le processus de traduction des films.

¹¹¹¹ Dans un article publié dans le journal suédois des Estoniens en exil *Eesti Päevaleht* à l'occasion de son 50^e anniversaire. Rimmelgas, J. (8 mai 1959). Georg Pärnpuu 50 a. *Eesti Päevaleht = Estniska Dagbladet*, p. 1.

¹¹¹² L'épilogue de Reino Sepp dans Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, p. 39.

¹¹¹³ Pärnpuu, G. (dir.). (1936). *Gloria-Palace 10: 1926-1936*. Royal-Film.

¹¹¹⁴ Blumfeldt, E., Kauri, H., Maasing, R., & Pekomäe, V. (1962). *Eesti riik ja rahvas Teises maailmasõjas* (3^{ème} volume). EMP.

¹¹¹⁵ Prantsuse film uutell radadel. (Anonyme, 30 avril 1940). *Uus Eesti*(115), p. 6.

¹¹¹⁶ Rimmelgas, J. (8 mai 1959). Georg Pärnpuu 50 a. *Eesti Päevaleht = Estniska Dagbladet*, p. 1.

Pärnpuu parlait très bien les langues étrangères. À 31 ans, il pouvait traduire des films en anglais, allemand, français, russe, polonais et ukrainien, puis ensuite, durant sa vie en exil, du suédois et du danois. Vraisemblablement, les traductions de Pärnpuu n'ont pas été conservées, mais peut-être les copies négatives utilisées pour graver des sous-titres estoniens pourraient être disponibles chez les producteurs qui ont organisé ce travail.

Dans le journal *Uus Eesti*, on félicite le jeune traducteur de films le 30 avril 1940, à l'époque de l'installation des bases militaires soviétiques en Estonie, pour une importante étape dans son parcours professionnel : Pärnpuu avait officiellement traduit 1000 films, sans compter les nombreuses chroniques hebdomadaires et autres courts métrages¹¹¹⁷. Les articles de presse glorifient la virtuosité de Georg Pärnpuu en tant que traducteur qui est capable de transmettre le message des dialogues d'une manière concentrée tout en gardant les jeux de mots.

En comptant qu'il sortait tous les ans environ 250 nouveaux longs métrages étrangers, cela représentait pour lui quatre ans de travail, mais bien sûr Pärnpuu traduisait aussi des chroniques cinématographiques et des courts métrages. Son premier film était *Le Comte de Monte-Cristo* (*The Count of Monte Cristo*, Rowland V. Lee, 1934) et le 1000^e film traduit était le film français *Alerte en Méditerranée* (Léo Joannon, 1938), un film qui n'avait pas encore été projeté au moment de la rédaction de l'article¹¹¹⁸. Parmi les autres films français traduits par lui, on peut citer : le film éponyme du roman de Pierre Benoît, *Koenigsmarck* (Maurice Tourneur, 1935)¹¹¹⁹, *La Kermesse héroïque* (Jacques Feyder, 1935)¹¹²⁰, *Un carnet de bal* (Julien Duvivier, 1937) à *Gloria Palace*, un film très mal reçu en Estonie¹¹²¹, *Hélène* (Jean Benoît-Lévy et Marie Epstein, 1936) à *Gloria Palace*, très bien reçu¹¹²², *La Grande illusion* à *Helios* (Jean Renoir, 1937)¹¹²³, *Le Roman d'un tricheur* (Sacha Guitry, 1936)¹¹²⁴, *Le Quai des brumes* (Marcel Carné, 1937) et *Le Récif de corail* (Maurice Gleize, 1939) au cinéma *Modern*, tous deux avec Jean Gabin et Michèle Morgan en vedette¹¹²⁵. Il a par exemple traduit une série de films français projetée à la soirée de gala de la rétrospective du cinéma français de 40 ans le 19 février 1936, organisée à *Helios* par l'Alliance Française¹¹²⁶. Au programme figuraient les premiers films des frères Lumière en 1894, des films d'avant-guerre et des œuvres contemporaines avec Pierre Blanchar et Max Linder en vedette (par exemple *Crime et Châtiment*, Pierre Chenal, 1935¹¹²⁷). Bien que Pärnpuu ait traduit dans sa vie environ deux mille films (selon son collègue Vello Pekomäe « peut-être quelque deux mille films ont été rendus compréhensibles pour le public estonien »¹¹²⁸), ce nombre n'est pas

¹¹¹⁷ *Filmitõlkija juubel*. (Anonyme, 30 avril 1940). *Uus Eesti*(115), p. 6.

1000 filmi tõlkija. (Anonyme, 30 avril 1940). *Rahvaleht*(101), p. 10.

¹¹¹⁸ Prantsuse film uutel radadel. (Anonyme, 30 avril 1940). *Uus Eesti*(115), p. 6.

¹¹¹⁹ Pierre Benoît, traduit du français par Marta Sillaots. Publié à Tartu : Loodus, 1931.

¹¹²⁰ Film ja Elu : n° 24, 24 septembre 1937. Ce journal de cinéma, publié depuis 1929, a également publié des critiques des spectateurs de cinéma écrites sur les films, les acteurs et autres.

¹¹²¹ Auhinnatud prantsuse film „Gloria Palace'i”. (Anonyme, 24 avril 1938). *Uus Eesti*(111), p. 2.

¹¹²² Noortele keelatud. (30 septembre 1938). *Film ja Elu*, p. 2.

¹¹²³ Suur humanne film, mis teeb au kogu prantsuse filmiasjandusele. (Anonyme, 14 décembre 1938). *Päevaleht*(339), p. 5.

¹¹²⁴ Filmitähed püssi all. (Anonyme, 17 octobre 1939). *Uus Eesti*(283), p. 6.

¹¹²⁵ Anonyme. (8 mars 1940). [Annonce]. *Uus Eesti*(65), p. 6.

¹¹²⁶ Nelikümmend aastat Prantsuse kino. (Anonyme, 20 février 1936). *Päevaleht*(50), p. 7.

¹¹²⁷ Prantsuse film. (Anonyme, 14 février 1936). *Film ja Elu*(10), p. 10.

¹¹²⁸ Blumfeldt, E., Kauri, H., Maasing, R., & Pekomäe, V. (1962). *Eesti riik ja rahvas Teises maailmasõjas* (3^{ème} volume). EMP.

certain. Ses quatre dernières années d'activité de sous-titrage se sont déroulées dans des circonstances politiquement turbulentes où la traduction de films n'était plus aussi productive à cause du manque de films à diffuser. En exil, Pärnpuu ne traduira plus de films.

2.1.1. Collègues

Il existe diverses évaluations positives sur la qualité de ses traductions et son style d'écriture, tant dans les journaux indépendants estoniens *Uus Elu*, *Päewaleht*, *Film ja Elu* et *Kaja*, que dans la presse des Estoniens en exil en Suède et la presse suédoise. En étudiant le style d'écriture des articles écrits par Pärnpuu, on peut reconstruire son style et son usage de la langue en tant que traducteur. Pärnpuu utilisait souvent dans ses articles des phrases courtes mais bien formulées, il employait rarement des phrases longues. Ce style est également utile dans la traduction de sous-titres, où l'utilisation économique des mots permet une segmentation logique du texte en lignes de sous-titres. Il ne répétait pas les idées déjà énoncées et présentait le texte de manière concise, sans trop de poésie. Son style était fluide et amusant, et il utilisait une multitude d'adjectifs qui n'étaient pas toujours les plus neutres, surtout quand il parlait de l'époque et du système soviétiques et de son opinion à leur égard. Dans plusieurs textes, il a critiqué la traduction littérale, ce qui suggère qu'il évitait lui-même délibérément ce style de traduction. Comme ses traductions de sous-titres n'ont pas été conservées mais qu'elles suscitaient des critiques élogieuses, on peut supposer qu'il était un très bon traducteur. Cette méthode de reconstruction du style de traduction à partir d'autres textes écrits pourrait en principe également être utilisée pour analyser le style d'autres traducteurs de films, en l'absence de traductions spécifiques.

La qualité du travail des sous-titres contemporains de Pärnpuu, notamment madame Kaustel et Rasmus Kangro-Pool (1980–1963), a été mis en cause en plusieurs reprises. Aussi le co-rédacteur à *Päewaleht* comme Pärnpuu, puis à *Postimees*. Il a étudié à Hambourg 1920–1924 de l'histoire de l'art et l'esthétique, donc sa langue étrangère principale était l'allemand. Il était un journaliste culturel profilique, auteur de deux monographies sur Kristjan Raud et Eduard Wiiralt, deux artistes estoniens très connus. Selon son amis Henrik Visnapuu, il a dégradé et est devenu communiste, mais cela a été due de sa vie privée tragique, alcoolisme et le chemin d'éducation pas finalisé.

2.1.2. Activité après 1939

Pendant la période de déploiement des bases militaires soviétiques en Estonie, du 28 septembre 1939 au 17 juin 1940, Georg Pärnpuu a continué à être employé par les importateurs de film de la République d'Estonie (même si l'on n'achetait plus de nouveaux films en Estonie). Ces employeurs étaient *Üleriikliku Kinoomanike Seltsi Ü.K.S.Film*, *Parafilm* (Paramount), *Eesti Filmitööstuse A/S Metro-Goldwyn-Mayer*, *Ars-Film* et *Rex-Film*, tous situés à Tallinn.

Après le coup d'État communiste de juin 1940, Georg Pärnpuu a travaillé pour le bureau estonien du *Glavkinoprokat* nouvellement créé. Selon Pärnpuu, les films n'avaient pas de sous-titres estoniens (il utilise le mot *titres*) parce qu'au début on n'avait pas le temps de les produire, mais surtout parce qu'il n'y avait pas de feuilles de remontage soviétiques disponibles (il utilise le mot *tiitellehed* en estonien) pour produire

des traductions. Il suppose qu'on oubliait de les envoyer de Moscou ou qu'on croyait lâ-bas que chaque Estonien *devait* forcément comprendre le russe, ce qui n'était pas le cas.¹¹²⁹ Ainsi, Georg Pärnpuu a dû traduire le film *Lénine en 1918* arrivé au *Gloria Palace*, qui était un long métrage de deux heures plein d'éloges pour la révolution et en particulier pour Lénine. Comme le *Gloria Palace* était le cinéma le plus représentatif, il n'avait aucune envie après la première de montrer ce film sans sous-titres estoniens. Georg Pärnpuu a dû revoir le film deux fois afin de pouvoir le traduire à l'oreille.

La guerre a commencé une semaine après la déportation de masse de juin 1940 et a duré jusqu'en septembre 1941. Ensuite ce fut le début de l'occupation allemande qui a duré trois ans jusqu'en octobre 1944. Georg Pärnpuu a trouvé du travail en tant que traducteur de films dans la compagnie allemande *Ostland Film*.

Le 22 septembre 1944, les troupes soviétiques ont envahi Tallinn. Les actifs d'*Ostland Film* ont été nationalisés, y compris l'atelier de réparation des appareils cinématographiques et la base de films, avec des films soviétiques et 198 films étrangers « séparés et placés sous contrôle spécial », laissés en Estonie en 1941¹¹³⁰. Pärnpuu avait traduit la plupart de ces films étrangers et plusieurs actualités hebdomadaires.

En 1936, les actualités hebdomadaires ont été rendues obligatoires par un décret d'Artur Adson. *Eesti Kulturfilm*¹¹³¹ avait le monopole de la production des actualités, projetées pendant cinq minutes avant les séances de cinéma. Selon Enn Säde, les premières traductions estoniennes des actualités hebdomadaires (*Wochenschau*) ont été produites pendant l'occupation allemande de 1941–1944 par la compagnie *Ostland Film*¹¹³². Il s'agissait d'une traduction du narrateur, c'est-à-dire de la traduction en estonien du texte en voix-off. Produire des actualités hebdomadaires était un processus immense et compliqué, car différentes versions étaient produites pour différentes régions occupées. Pour un épisode de *Wochenschau*, il pouvait exister 20 à 30 versions linguistiques différentes, traduites à partir de l'allemand. Malheureusement il ne reste dans le Fonds du Film estonien qu'une copie estonienne et une copie lituanienne.

Les hostilités ont repris pour la deuxième fois en Estonie en 1944, Georg Pärnpuu s'est enfui en bateau vers la Suède avec sa femme et ses deux jeunes enfants¹¹³³. Il a ensuite continué vers l'Allemagne où il a visité entre autres des studios de cinéma allemands, sur lesquels il racontera ensuite des histoires passionnantes. Son sort de réfugié de guerre a mené Pärnpuu jusqu'en France en 1947¹¹³⁴, où les Français lui ont donné un travail physique (comme souvent aux réfugiés). Lui-même fils de jardinier, Pärnpuu a décidé de devenir jardinier à Paris. Ses deux fils, Jörgen Pärnpuu, né en 1940, actuellement lithographe à Nice et son fils cadet, Knut Pärnpuu, né en 1944, vivent en France jusqu'aujourd'hui. Pärnpuu a ensuite travaillé comme hôte sur les navires marchands, puis au Danemark, jusqu'à un grave problème de santé. Après avoir quitté Copenhague, il s'est rendu une seconde fois en Suède où il restera jusqu'à la fin de sa vie. Grâce à ses compétences linguistiques exceptionnelles, il a commencé à travailler comme guide à l'agentivité de voyage RESO. Quand il a atteint l'âge de la retraite, il est devenu responsable de cette agentivité.

¹¹²⁹ Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, p. 36.

¹¹³⁰ Archives de l'État, ERAF.1.1.833a, p. 12–13.

¹¹³¹ Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39, p. 34.

¹¹³² Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht, p. 40.

¹¹³³ Base de données ISIK sur Georg Pärnpuu.

¹¹³⁴ *Ibid.*

Georg Pärnpuu avait vécu dans de nombreux pays et avait une expérience internationale considérable. Il aimait la musique classique. Outre ses compétences linguistiques, son érudition et sa mémoire étaient extraordinaires, selon les témoignages. La personnalité gaie et tolérante de Georg Pärnpuu lui a apporté de nombreux amis et contacts personnels. Entre autres activités, il n'a jamais cessé son travail de journaliste à l'étranger. Il est l'auteur de nombreux articles et reportages – actualités sportives, cinématographiques, jeux de mémoire, etc. Durant trois décennies, ses contributions ont intéressé de nombreux lecteurs suédois et estoniens en exil¹¹³⁵ jusqu'à ce que ses problèmes de santé l'obligent à réduire ses activités. Georg Pärnpuu est décédé le 6 février 1985 à Stockholm.

Le succès professionnel de Georg Pärnpuu en tant que sous-titreur a été remarqué dans la presse plusieurs fois. Ses jubilés étaient toujours chaleureusement célébrés par la presse de l'émigration estonienne. De nombreux hommages lui ont été rendus après sa mort. Cela n'a jamais été le cas pour les autres sous-tituteurs estoniens qui lui ont succédé en Estonie soviétique. Après l'émigration de Georg Pärnpuu, l'ère de l'anonymat des traducteurs de films a commencé en Estonie. Leur identité n'était plus mentionnée ni reconnue, et des traces du travail de traduction ne subsistent que dans quelques documents d'archives conservés ainsi que dans la mémoire orale des spectateurs, en tant que partie du folklore local sans sources issues de la presse.

2.2. Johan Tamm, traducteur idéologique

Juste après la Seconde Guerre mondiale, il y avait peu de traducteurs expérimentés et il y avait une certaine pénurie de traducteurs de littérature russe¹¹³⁶, l'adaptation à grande échelle de la littérature russe étant devenue obligatoire. Après les déportations massives de 1941 et 1949¹¹³⁷, le nombre de traducteurs a drastiquement diminué – les intellectuels créatifs, parmi lesquels les écrivains et aussi les philologues des langues étrangères, y compris les traducteurs de la langue russe, figuraient parmi les premiers sur les listes de déportation.

La situation particulière de l'Estonie était que depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et la fuite de Georg Pärnpuu en 1944, une seule et même personne, Johan Tamm, réalisait toutes les traductions de films – à la fois les traductions de sous-titres et les doublages – du moins jusqu'en 1947. Si Georg Pärnpuu était connu comme personnage, on sait peu sur la vie de Johan Tamm, mais son nom est mentionné dans les documents officiels de manière assez régulière (Johan Tamm, Ioogan Tamm, J. Tamm, camarade Tamm etc.).

Selon sa nécrologie¹¹³⁸, Johan Tamm est né le 6 mars 1896 à Saaremaa. Après avoir étudié à l'école de la ville de Kuressaare et obtenu son diplôme d'enseignant, il a commencé à travailler comme professeur, puis dans un orphelinat. Après 1944, il a

¹¹³⁵ Pekomäe, V. (11 mai 1979). Georg Pärnpuu 70. *Välis-Eesti*, p. 8.

¹¹³⁶ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeloormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 23.

¹¹³⁷ Lors de la déportation du 14 juin 1941 en juin, plus de 10 000 personnes ont été déportées. Lors de la déportation du 25 mars 1949, en mars, plus de 20 000 personnes, principalement des femmes et des enfants, ont été déportés. La plupart d'entre eux ont été envoyés dans le Krai de Krasnoïarsk et l'oblast de Novossibirsk.

¹¹³⁸ Nécrologie de Johan Tamm. Johan Tamm (Anonyme, 31 mai 1968). *Sirp ja Vasar*(22), p. 8.

enseigné le russe au lycée n° 22 de Tallinn jusqu'à sa retraite en 1949. Il était principalement apprécié comme éminent traducteur de la littérature russe et auteur de dictionnaires. En 1940, Johan Tamm et Maria Vares ont publié un dictionnaire pratique de russe. C'était un manuel de référence indispensable pour tous les traducteurs estoniens d'après-guerre puisqu'il s'agissait du premier dictionnaire estonien-russe publié, qui fut suivi régulièrement de nouvelles éditions améliorées, au total plus de cent mille exemplaires. La mort a interrompu le travail de Johan Tamm alors qu'il préparait une nouvelle édition du dictionnaire le 28 mai 1968.

L'activité de Johan Tamm a eu lieu durant une époque problématique pour la traduction audiovisuelle en URSS et en Estonie. Premièrement, l'après-guerre a été marqué par les premières tentatives de *voice-over* et doublage de films en estonien, avec les premiers doublages multi-voix réalisés par *Lenfilm* à Leningrad en 1944. Deuxièmement, cette période marque le passage de la projection manuelle des sous-titres copiés sur diapositives aux sous-titres gravés sur la pellicule. Cela a permis de devenir indépendant de Moscou pour la traduction des sous-titres en ce qui concerne la partie technique. De manière générale cependant, la décennie de l'après-guerre a été marquée par des problèmes majeurs dans la fourniture de traduction de sous-titres aux Estoniens dans les zones urbaines et rurales.

2.2.1. La question de la qualité des traductions

Au début, on était généralement satisfait de la qualité des traductions de Johan Tamm. Dans une lettre à *Lenfilm* en juin 1946, Päll fait l'éloge du film *Le Tournant décisif* (*Великий перелом*, Fridrikh Ermler, 1945), en version doublée¹¹³⁹. En septembre de la même année, Päll adresse à nouveau des éloges à *Lenfilm* pour le film *Les Fils* (*Сыновья*, Aleksandr Ivanov, 1946), en disant que « Johan Tamm fait une très bonne traduction qui rend le doublage parfait »¹¹⁴⁰. Dans un rapport d'Eduard Päll¹¹⁴¹, on peut lire que la traduction par Johan Tamm des dialogues du long métrage *Les Fils* est linguistiquement très réussie et a permis de conserver le niveau artistique du film, que les dialogues sont parfaitement synchronisés aux mouvements des lèvres et le son pur¹¹⁴².

Pendant, ses traductions suscitaient un certain mécontentement, exprimé par Olga Lauristin en 1946 et Eduard Päll en 1947, ce qui semble donner une perception de la qualité plutôt instable.

Dans certains cas, il n'y avait pas de contrôle préalable efficace du texte, ce qui rendait nécessaires des corrections après la sortie du film à l'écran. En mai 1946, de telles corrections ont été apportées au film *Troisième coup* (*Третий удар*, Igor Savtchenko, 1948). Plus tard, Olga Lauristin décida de prendre des mesures concrètes pour assurer la qualité de la traduction, sans pénaliser le traducteur mais les responsables de l'équipe de doublage. Sur les instructions d'Olga Lauristin¹¹⁴³ en 1946 Edgar Kostabi, réalisateur au *Kinokroonika Tallinna Stuudio*, qui ne pouvait pas garantir le fonctionnement normal du studio durant la traduction du superbe film soviétique *Troisième coup*. Les acteurs aussi, ainsi que le réalisateur et le réviseur en chef du doublage, ont été réprimandés pour

¹¹³⁹ Archives de l'État, ERAF.1.81.22, p. 46.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁴¹ Pseudonyme Hugo Angervaks, homme littéraire et politique membre du Parti communiste.

¹¹⁴² Archives de l'État, ERAF.1.81.22, p. 58, lettre 302/12, 6 septembre 1946, Päll à *Lenfilm*.

¹¹⁴³ Archives de l'État, ERA.R-1946.1.80, p. 31.

ne pas avoir fourni une traduction satisfaisante, entre autres pour la traduction littérale du film.

D'autres documents montrent une insatisfaction vis-à-vis des doublages effectués au studio *Tallinna Kinokroonika Stuudio* et soulignent la nécessité de recruter un meilleur personnel de révision pour pouvoir créer un texte de narrateur de haute qualité¹¹⁴⁴. Le deuxième signe de mécontentement venu « d'en haut », plus surprenant, se manifeste en 1947. Eduard Päll rédige le 4 mars 1947 un décret très important sur la réorganisation des traductions audiovisuelles en Estonie soviétique :

Le doublage, le sous-titrage et le montage de films au Studio de Cinéma documentaire de Tallinn (*Tallinna Kinokroonika stuudio*) et au bureau du *Glavkinoprokat* présente un caractère inaccoutumé et insolite. La qualité du travail de traduction est insatisfaisante et souvent même catastrophique. Vous n'employez au *Glavkinoprokat* qu'un seul traducteur – le camarade Tamm, qui a obtenu le droit exclusif de traduction. On ne lui a pas demandé assez strictement de faire du travail de qualité. Deuxièmement, ce sont toujours les mêmes acteurs qui sont utilisés au Studio de Cinéma documentaire de Tallinn pour le doublage de films en estonien. On a laissé de côté les meilleurs maîtres des théâtres de Tallinn et du Comité de la Radio. Troisièmement, il n'y a pas de discussion créative sur le doublage. Quatrièmement, les révisions des film créatives et techniques des films sont inadéquates¹¹⁴⁵.

À partir du 5 mars 1947, Eduard Päll ordonne la formation d'un comité de révision pour l'organisation de la traduction des films, la révision linguistique et politique des films et le contrôle des produits audiovisuels finis. Ce comité de révision comprend I. Sikemäe, réviseur en chef, M. Saari, réviseur linguistique, et A. Gross, organisateur du travail.

Une question se pose : avait-il vraiment fait de mauvaises traductions ou se trouvait-il en situation de défaveur politique, ce que sa retraite anticipée semble suggérer ? Il a pris sa retraite à l'âge de 53 ans, alors que l'âge de la retraite pour les hommes à cette époque était de 60 ans. Il était membre du Parti, idéologiquement apparemment un employé sans histoires, fidèle aux idées socialistes. On peut supposer que dans les premières années de doublage, la qualité du travail de Johan Tamm a été influencée par deux aspects difficiles. Tout d'abord il travaillait au bureau du *Glavkinoprokat*, qui était très bruyant, avec un contrôleur de films (censeur). En 1946, le sous-titrage a cessé, car le *Glavkinoprokat* n'avait plus ses propres locaux. Le bâtiment principal du *Glavkinoprokat* qui se trouvait dans la vieille ville, 32 rue Lai, avait été saisi par les militaires de l'armée de l'air soviétique¹¹⁴⁶. Dans une communication du *Glavkinoprokat* adressée à Eduard Päll en 1946, on se plaint que le contrôleur et le traducteur aient beaucoup de mal à traduire et à projeter des films quand il y a du bruit dans la pièce et que les gens bougent dans la salle (il n'y avait pas de pièce séparée)¹¹⁴⁷.

Toutes les copies de films arrivées au bureau devaient passer par un examen obligatoire avant leur projection, ainsi qu'une relecture obligatoire des traductions des feuilles de remontage. Des films anciens (films trophées et quelques exemplaires conservés du Fonds de films de la première République) étaient également examinés, qu'on appelait des films techniquement endommagés. On devait obligatoirement les

¹¹⁴⁴ Archives de l'État, ERA.R-1946.1.109, p. 127.

¹¹⁴⁵ Archives de l'État, ERA.R-1946.1.45, p. 6, ordonnance EKM n° 5 du 4 mars 1947.

¹¹⁴⁶ Archives de l'État, ERAF.1.81.22, p. 69.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

examiner à l'écran selon les feuilles de remontage et, sur la base de ce processus, *on devait décider de la conformité de la copie du film et de son aptitude à être exploité*¹¹⁴⁸. L'éligibilité du contenu ne pouvait être vérifiée qu'à l'écran avec un son enregistré sur une bande sonore séparée (les sous-titres et le film avec le son étaient projetés ensemble depuis la création des sous-titres gravés, depuis 1950). Sur la base de cet examen, on faisait les coupes ordonnées par le Parti, conformément aux instructions du Bureau du Comité Central du Parti. Johan Tamm devait traduire tous les courts métrages, qu'il devait revoir plusieurs fois pour transcrire et traduire le texte narratif à l'oreille en estonien et l'imprimer sur le diafilm. Sans tous les contrôles préalables du film, le *Glavkinoprokat* n'avait pas le droit de laisser les films être projetés à l'écran¹¹⁴⁹. Le contrôleur, le traducteur et le mécanicien de cinéma travaillaient dans la salle principale de 10h00 à 20h00 tous les jours¹¹⁵⁰.

Johan Tamm était évidemment surchargé, il devait travailler dix heures par jour, un rythme de travail effréné qui n'avait aucun effet sur la qualité. Il travaillait probablement à plein temps comme traducteur et donnait à côté des cours de langue à l'école. Même s'il y avait dix fois moins de films à traduire que pendant la première République, le processus était tellement lent, compliqué et inefficace qu'il est presque inimaginable qu'il ait pu se permettre d'avoir un autre travail à côté. En outre il devait aussi traduire des courts métrages. À la même époque, entre 1944 et 1948, Johan Tamm a aussi traduit beaucoup de livres pour le Parti¹¹⁵¹ et compilé ses premiers dictionnaires russes¹¹⁵².

Deuxièmement, pour traduire les dialogues, Tamm n'était pas aidé par un adaptateur, auquel *Lenfilm* faisait pourtant toujours appel à cette époque pour les doublages russes. Apparemment ce poste d'adaptateur n'avait été créé ni à *Tallinna Kinostudio* ni au *Glavkinoprokat*. Le travail de l'adaptateur était de rendre les traductions des dialogues agréables à l'écoute et de les synchroniser avec le mouvement des lèvres des locuteurs. L'absence d'adaptateur pour l'estonien entraînait probablement une traduction asynchrone des dialogues et, en outre, une formulation encombrante qui ne correspondait pas au langage oral.

Troisièmement, il se peut qu'Eduard Päll, qui avait fait l'éloge du traducteur et de ses traductions dans les comptes rendus remis à ses supérieurs à *Lenfilm*, n'ait même pas regardé ces films par manque de temps. Il était très occupé avec l'économie planifiée et ses propres notes sont toutes très laconiques. Peut-être avait-il envoyé des lettres rédigées par son secrétaire. Päll n'était probablement pas un grand connaisseur du doublage, même s'il était un homme de lettres (qui écrivait sous le pseudonyme de Hugo Angervaks). Les rapports de Päll sont les seules évaluations positives sur la qualité des traductions de Tamm. Il existe aussi d'autres références journalistiques sur la bonne qualité des doublages et sous-titrages en estonien, mais il se peut que des textes aient été censurés et que l'on n'ait pu critiquer ni les films ni les traductions.

¹¹⁴⁸ Le film a été censuré.

¹¹⁴⁹ Archives de l'État, ERAF.1.81.22, p. 64.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*

¹¹⁵¹ Korneev, M. (1946). *Nõukogude demokraatia on kõrgemat tüüpi demokraatia*. Tallinn: Poliitiline Kirjandus.

Stepanov, A. (1946). *Nõukogude ametiühingute ülesanded töötasude alal*. Tallinn: Poliitiline Kirjandus.

Stepanov, A. (1948). *Port Artur*. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.

¹¹⁵² Vares, M. & Tamm, J. (1940). *Praktiline eesti-vene sõnaraamat*. Tartu: Teaduslik Kirjandus.

On ne sait pas quels traducteurs ont été recrutés à la suite de Johan Tamm. Cependant, la qualité semble s'être améliorée après 1947. Les commentaires d'Olga Lauristin sont l'un des rares marqueurs de la qualité des traductions à l'époque. Cependant, elle n'exprime son approbation que pour cinq films doublés en estonien, pour lesquels on offrait une somme considérable si le doublage était réussi.

Après 1950, on sait que l'on employait plusieurs traducteur¹¹⁵³. Cependant cette mesure ne semble pas avoir suffi, car Olga Lauristin a mentionné à plusieurs reprises que les réviseurs et traducteurs n'avaient pas le niveau requis, même peu de temps avant son licenciement en 1950. Étant à l'initiative de l'atelier de sous-titrage des années 1950, Lauristin ne pensait pas qu'il soit juste de compléter les ressources humaines du *Glavkinoprokat* par « nos anciens ». Et elle n'a pas manqué de répéter que l'éditeur du *Glavkinoprokat* n'était pas bien formé, ainsi que « tous les traducteurs du *Glavkinoprokat* », subordonné au ministère, qui devrait revoir toutes ses ressources humaines, c'est-à-dire « compléter le personnel sur la base des décisions du 8^e plénum du Parti communiste estonien, et commencer immédiatement à correctement exploiter la machine de sous-titres »¹¹⁵⁴.

2.3. Adaptatrices du doublage estonien

On doublait des films et dessins animés pour enfants à *Tallinnfilm*. Les adaptatrices principales étaient Valeeria Villandi, qui a traduit des dialogues, et sa réviseuse Luule Pavelson.

2.3.1. Valeeria Villandi

Valeeria Villandi (née le 27 août 1924 à Tallinn) est une poétesse et traductrice très aimée en Estonie. Elle a obtenu son diplôme de philologie estonienne à l'université d'État de Tartu en 1955. Au lycée, elle a reçu une formation très solide en langues étrangères : elle a appris l'allemand, l'anglais, le russe et le latin, ce qui était rare à l'époque. Ses premiers poèmes sont parus dans la presse en 1945. Elle a traduit principalement du russe et de l'allemand, mais aussi de l'oudmourte et de l'espagnol, notamment de la poésie. Elle a écrit et édité des recueils de poésie pour adultes et enfants et a traduit des textes de films, notamment de nombreux dessins animés russes¹¹⁵⁵. Elle a travaillé au Musée de la littérature de 1947 à 1952, puis a été responsable du département culturel du journal *Edasi*, et à partir de 1954 du département de littérature de la revue *Noorus*. Depuis 1964, elle est écrivain professionnelle.

¹¹⁵³ De plus, tous les traducteurs de films considérés sont des hommes, ce qui contredit le cliché selon lequel l'industrie de la traduction était occupée par les femmes. Les préjugés sexistes semblent avoir fait de la traduction de films une profession majoritairement masculine à l'époque, alors que les éditeurs et les relecteurs étaient plutôt des femmes.

¹¹⁵⁴ Archives de l'État, 29.11.1950. ERA.R-1946.1.157, p. 75.

¹¹⁵⁵ Helend-Aaviku, K. (31 août 2019). Valeeria Villandi: „Mul pole kunagi ükski oma luuletus peas olnud.”. *Õhtuleht*. <https://elu.ohutuleht.ee/975320/valeeria-villandi-mul-pole-kunagi-ükski-oma-luuletus-peas-olnud->



Figure 24. La photo de Valeeria Villandi faite en 15 juin 1960 par Salomon Rosenfeld.

À partir de 1973, elle a été membre de la rédaction de la revue *Looming*, initialement comme rédactrice, puis comme secrétaire en chef de 1982 à 1991. Villandi a comparé le travail à *Looming* avec celui des maisons d'édition à Moscou : « À Moscou, on allait au *Glavlit* avec chaque manuscrit, quand on recevait l'interdiction de publier quelque chose, il y avait tout de suite un texte de remplacement idéologiquement correct prêt à être publié. *Looming* n'est pas tombée à un tel niveau de conformisme. »¹¹⁵⁶. Néanmoins il y avait un travail idéologique à faire en tant que poète, comme l'explique Valeeria Villandi : « Les commandes devaient être exécutées, personne n'osait dire non. C'était un travail bancal. On m'a dit qu'il fallait faire un poème pour le jour des élections, je me suis rendue disponible pour effectuer ce travail. Les poèmes n'ont pas été publiés dans des recueils, il fallait juste plaire aux supérieurs »¹¹⁵⁷. Selon Villandi, grâce à la censure, les poètes et écrivains ont appris à utiliser l'estonien de manière plus flexible, comme par exemple Artur Alliksaar^{1158, 1159}.

Selon un entretien avec Villandi, traduire des dessins animés était un travail payé à la pièce, on ne pouvait pas en vivre¹¹⁶⁰. Villandi y ajoute :

Au début, il s'agissait de traductions occasionnelles, mais ensuite j'ai commencé à le faire régulièrement en parallèle de mes activités habituelles. Pendant longtemps, je n'ai vu aucun dessin animé, je ne travaillais que sur le scénario manuscrit. La réviseuse [Luule Pavelson] qui visionnait les dessins animés corrigeait mon manuscrit selon le dessin animé et alignait mes traductions à l'image. C'est seulement les dix dernières années que j'ai pu participer au visionnage des dessins animés avec l'équipe de doublage au studio où les acteurs effectuaient le doublage à partir de ma traduction. Sur place, le texte devait

¹¹⁵⁶ Valing, R. (19 septembre 1993). *Intervjuu aastast 1993: Valeeria Villandi*. [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/intervjuu-aastast-1993-intervjuu-aastast-1993-valeeria-villandi>

¹¹⁵⁷ *Ibid.*

¹¹⁵⁸ *Ibid.*

¹¹⁵⁹ Alliksaar, Artur (avant 1936 Alnek, 1923–1966), écrivain et traducteur, en prison entre 1949 et 1957.

¹¹⁶⁰ Valing, R. (19 septembre 1993). *Intervjuu aastast 1993: Valeeria Villandi*. [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/intervjuu-aastast-1993-intervjuu-aastast-1993-valeeria-villandi>

être adapté et ajusté, le nombre de syllabes devait être correct, mais la langue russe était beaucoup plus rapide et la langue estonienne ne parvenait pas à suivre.

Il y avait environ 24 parties¹¹⁶¹ de dessins animés à traduire par an, chacune durant environ 10 minutes. Pendant 20 ans d'activité, la plupart des dessins animés étaient traduits par Villandi, parfois par d'autres personnes (comme l'a dit Villandi : « la réviseuse Luule Pavelson en sait davantage »), par exemple les écrivaines et poètes Heljo Mänd et Doris Kareva, le critique et activiste de cinéma Veste Paas, le poète Paul Erik Rummo (par exemple pour *Le Petit Pingouin Lolo*). Tatjana Hallap a traduit des dessins animés en long métrage, parfois des courts métrages. Certains films étaient également plus longs de sept à huit parties. Villandi elle-même n'a pas fait de statistiques. Elle pense qu'en vingt ans, elle a traduit en tout environ trois cents à quatre cents parties, ce qui fait environ 3000–4000 minutes.

Valeeria Villandi raconte ceci dans un entretien de radio¹¹⁶² :

Le travail était agréable, on s'amuse bien. [...] De plus, il est important de savoir que tout le matériel préscolaire [pour les enfants moins sept ans, T. P.] n'était pas censuré en Union soviétique, y compris les dessins animés. Environ 10 % de ces dessins animés avaient deux strates de texte : le texte de surface était pour l'enfant, le sous-texte pour l'adulte qui accompagnait l'enfant au cinéma, un texte avec des connotations politiques. Pour notre équipe, les acteurs-doubleurs, les traducteurs, les réviseurs et autres, le plus réjouissant c'était quand la traduction était meilleure que le texte russe. [...] Les dessins animés pour enfants étaient la seule manifestation de bonté dans notre empire de la cruauté.

Chaque mot devait être clair, rien ne devait rester ambigu. Mais les dessins animés étaient un canal par lequel les adultes venus au cinéma avec leur enfant pouvaient entendre des choses non censurées. En Union soviétique, cette voie était souvent utilisée pour faire passer des messages. La formulation devait être suffisamment piquante et drôle. Il y avait peu de possibilités de s'exprimer, mais les mots peuvent tout changer.

Valeeria Villandi est restée une personne pleine de vitalité et lucide. Dans le passé, elle était une grande lectrice, lisant plus de 2000 pages par mois. Maintenant, à l'âge de 98 ans, elle emprunte des livres audios à la bibliothèque, mais selon elle c'est difficile à écouter, car le rythme est très lent¹¹⁶³.

2.3.2. Luule Pavelson

Luule Pavelson (née Pavelson, le 25 mars 1933 à Pärnu, nom de mariage Žavoronok) est l'adaptatrice et réviseuse, aussi doubleuse-actrice de dessins animés. En mars 1941, elle a été déportée en Sibérie où elle est allée à l'école. Elle est restée en Sibérie pendant près de cinq ans. En 1958, elle a eu la poliomyélite et sa scolarité a été interrompue. En 1960, elle a commencé à travailler pour *Tallinnfilm*, comme dactylographe et directrice de la photographie, ainsi qu'au Bureau du Film. Elle a étudié l'écriture de scénario à l'Institut

¹¹⁶¹ Une partie a été une unité de film qui était un rouleau de pellicule.

¹¹⁶² Partie 07:21-08:02 : Hein, P. (15 septembre 2003). *Päevatee: Elujõud. Valeeria Villandi*. [Émission de radio]. Vikerraadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/paevatee-paevatee-elujoud-valeeria-villandi>

¹¹⁶³ *Ibid.*

du film de Moscou. Plus tard, elle s'est consacrée au cinéma et le film documentaire. Lennart Meri, futur président de l'Estonie, l'a recrutée au Comité éditorial de *Tallinnfilm*, où elle a travaillé pendant trente ans. À la rédaction, elle archivait, montait, doublait, etc. Elle est restée très gaie et pleine d'humour comme le peuple estonien l'a connu par les dessins animés : « J'ai fait tout ce pour quoi il fallait une bonne mémoire, les autres ont fait du grand art ». En 1990, elle a repris son nom de jeune fille¹¹⁶⁴.



Figure 25. Luule Pavelson.

Il y avait une vraie symbiose entre la réviseuse, la traductrice et les acteurs-doubleurs. Luule Pavelson corrigeait et adaptait les traductions de Valeeria Villandi. Dans le dessin animé soviétique *Winnie l'Ourson rend la visite* (*Винни-Пух уѐѐм в гостѐи*, Fiodor Khitrouk, 1971)¹¹⁶⁵ et sa chanson *Qui rend visite le matin ne marche pas en vain !* (*Kes hommikuti k ulas k ib, see asjatult ei vantsi !*), qui est la phrase doublée la plus connue de Malle Peedo. Le célèbre humoriste russe Evgenij Leonov l'a lue dans le film original russe de *So zmul'fil'm*. « Une voix très riche et caractéristique. J'ai travaillé dur pour le lire correctement », se souvient Malle Peedo. Elle loue la production soviétique dont les doublages étaient très précis et fiables. « Nous nous en sommes inspir es ». Les textes réussis des doublages estoniens de *Tallinnfilm* sont le résultat d'un bon travail d'équipe.

¹¹⁶⁴ Tolk, R. (23 janvier 2001). Luule Zhavoronok – kurjuse s udamlik vaenlane. *Eesti Päevaleht*. <https://epl.delfi.ee/meelelahutus/luule-thavoronok-8211-kurjuse-sudamlik-vaenlane?id=50862645>

Viiwik, A. (28 décembre 2002). «Dubleerinud filmistuudio Tallinnfilm...». * htuleht*. <https://elu.ohtuleht.ee/133377/dubleerinud-filmistuudio-tallinnfilm->

Kulli, J. (25 mars 2017). Luule Zhavoronok: “Oota, sa” Hunt kiusab J anest, aga sel pole verel ohna, nagu t anap eva multikatel””. * htuleht*. <https://elu.ohtuleht.ee/795369/luule-zavoronok-oota-sa-hunt-kiusab-janest-aga-sel-pole-verelohna-nagu-tanapaeva-multikatel>

¹¹⁶⁵ Trois dessins anim es ont été cr e es au studio *So zmul'fil'm* sous la direction de Fiodor Khitrouk : *Винни-Пух* (1969), *Винни-Пух уѐѐм в гостѐи* (1971) et *Винни-Пух и день забот* (1972).



Figure 26. Le doublage du dessin-animé dans la salle de son à Tallinna Kinostudio par l'équipe des acteurs-doubleurs. De droite à gauche : Arnold Juhkum, Lia Laats, Ervin Abel, Ben Drui, Erich Jaansoo. 1952.

2.4. Conclusion

De nombreuses personnes ayant des connaissances en sous-titrage et doublage ont fui vers l'Ouest ou été emprisonnées ou déportées en Sibérie, comme Georg Pärnpuu, Leo Kerge, Armand Tungal, Luule Pavelson etc. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il n'était plus nécessaire de maîtriser les langues étrangères, seule la capacité de traduire littéralement depuis le russe était exigée pour le contrôle idéologique. Les traducteurs d'après-guerre étaient comme des gens qui ne sauraient pas nager et qu'on aurait jetés à l'eau. À leur crédit, il faut dire que la plupart ont appris à nager, malheureusement pas tous, et on leur a lancé « une bouée de sauvetage »¹¹⁶⁶. Même ceux qui ont appris à nager avaient « le littéralisme comme une pierre attachée au cou »¹¹⁶⁷. Selon Ott Ojamaa, il ne s'agissait donc pas des personnes, mais avant tout des compétences : cependant, « la compétence n'est pas seulement de rester à la surface, mais de connaître toutes sortes de styles de natation. Pour bien nager, il faut de l'entraînement théorique et un entraîneur »¹¹⁶⁸.

Le manque de théorie de la traduction avait des conséquences néfastes, parce que c'est aussi une question de théorie : qui doit traduire et qui ne doit pas ? En Union soviétique l'aspect idéologique prévalait – les traducteurs et autres linguistes devaient être fidèles au régime et appartenir au Parti communiste. Uno Liivaku estimait en 1975 que les conséquences de ce phénomène continuaient encore à se faire sentir¹¹⁶⁹. L'insuffisance ou le manque total de connaissances en traductologie et les mauvaises

¹¹⁶⁶ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 24.

¹¹⁶⁷ Ojamaa, O. (24 octobre 1975). Järeltormatus. Kuidas seda võtta? *Sirp ja Vasar*, 43, pp. 3–4.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁶⁹ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 33.

théories ont conduit les responsables de la traduction audiovisuelle à faire de mauvais choix en matière de ressources humaines et de conditions et méthodes de travail, ce qui a produit des traductions de qualité inégale.

3. Portrait de traducteur d'Uno Liivaku et le travail au Bureau du Film

Très peu de gens étaient des traducteurs professionnels engagés dans la traduction audiovisuelle, c'est-à-dire qui ne gagnaient leur vie que par le travail de traduction. Le sous-titreur avec le plus d'expérience professionnelle en sous-titrage, et qui vivait de la traduction en général, était Uno Liivaku. En définissant le métier de sous-titreur et les implications de cette pratique, j'ai analysé les évaluations d'Uno Liivaku, avec ses approches théoriques dans les livres et articles dont il est l'auteur. Uno Liivaku a analysé et critiqué la traduction littérale et les effets négatifs de la russification sur la langue estonienne, mais aussi l'éthique professionnelle des traducteurs, en définissant ainsi la profession de traducteur et les normes du sous-titrage de l'époque soviétique.

L'activité de traduction ne se limite pas aux manuscrits finis et à la publication. Jusqu'à présent, les documents personnels des traducteurs (lettres personnelles, avis d'experts, manuscrits, journaux personnels, contrats de travail, relectures) et les autres textes publiés comme les analyses et critiques, les poèmes, etc. n'étaient pas le centre d'intérêt principal des chercheurs, qui s'occupaient surtout de la comparaison linguistique des textes source et cible. Cependant, nous ne savons encore que très peu de choses sur la traduction à l'époque soviétique – les traducteurs qui s'égarèrent dans la richesse de la langue et suivent leurs propres voies et détours, doutent, mènent leurs propres monologues et dialogues. On ne comprend la signification de leur travail que lorsque l'on étudie leur routine de travail (*habitus*) et leur héritage textuel et culturel.

3.1. Biographie et œuvres traduits

Chaque traducteur a son histoire personnelle sur la façon dont il est arrivé à la traduction. Uno Liivaku, traducteur, bibliophile et linguiste estonien reconnu, est né fils d'électricien, au manoir de Morna dans le Viljandimaa, le 20 mai 1926. Avant 1937, son nom était Uno Tomberg¹¹⁷⁰, mais la mère d'Uno Liivaku avait décidé de suivre l'exemple des autres familles estoniennes aux noms germaniques, qui les ont estonisés comme proposé par Konstantin Päts.

Très jeune, il a commencé à montrer un intérêt pour la lecture, surtout pour les livres en langues étrangères disponibles à cette époque à la bibliothèque centrale de Tallinn (*Keskraamatukogu*). En lisant tous les livres plusieurs fois, il a appris très tôt l'allemand, l'anglais et le russe pratiquement en autodidacte. Après la période des bases militaires

¹¹⁷⁰ Au début de l'« ère silencieuse » (*vaikiv ajastu*, 1934–1940), Konstantin Päts, alors chef d'État de la République d'Estonie, organisa entre autres une campagne de changement de nom. Plusieurs Estoniens ont souvent renoncé à leur nom allemand. Les noms qui ont été modifiés se trouvent dans la base de données onomastique, où les noms de famille ont changé entre 1919 et 1940, y compris ceux qui ont été modifiés lors de la campagne nationale des années 1930. La deuxième vague majeure de changement de nom a commencé après la réhabilitation des déportés, lorsque les personnes revenant de Sibérie, pour des raisons évidentes, ne voulaient plus utiliser leur nom pour obtenir un emploi normal.

soviétiques, il a continué à fréquenter les bibliothèques, mais bientôt les livres en langues étrangères ont été brûlés.

Juste avant la fin de la guerre, en août 1944, il a été mobilisé par l'armée allemande où il a servi dans une division à Klooga, près de Tallinn. La Wehrmacht avait battu en retraite et l'Armée rouge dominait. Le 22 septembre, les troupes soviétiques ont conquis Tallinn. Début octobre, l'Armée rouge avait envahi toute l'Estonie continentale, la guerre s'est terminée un mois et demi plus tard, pour Uno Liivaku aussi. Portant toujours l'uniforme de l'armée allemande, il a dû se cacher, en cherchant désespérément des vêtements civils. Dans une ferme à Keila, il n'a pu se procurer qu'un vieux pantalon. Il a été capturé peu après par les soldats soviétiques. À seulement 18 ans, il risquait déjà la peine de mort pour avoir servi dans l'armée allemande. Les soldats soviétiques voulaient le fusiller tout de suite, mais on a finalement décidé de le mettre en prison à Tallinn. Il a réussi à s'évader.

En 1953 est née sa fille, Luule Epner, spécialiste estonienne de théâtre et de littérature. En 1954 est née sa deuxième fille Leelo Liivaku-Kasesalu. Un des petits fils d'Uno Liivaku est Eero Epner, dramaturge, historien et critique d'art.

À partir de 1963 il a commencé à travailler comme traducteur à plein temps¹¹⁷¹. Son travail quotidien se déroulait services techniques de Tallinn, mais il avait en parallèle à son emploi principal une multitude d'autres projets linguistiques et travaux de traduction. À partir de 1986, il a travaillé comme traducteur indépendant. Ses années d'activité les plus intensives sont entre 1970 et 1995. Aujourd'hui, à 95 ans, il est toujours actif et partage ses réflexions sur l'état actuel de la langue et culture estonienne.

Uno Liivaku a commencé son activité de traduction professionnelle en 1963, en tant que traducteur de textes techniques. Il est actif dans le domaine journalistique jusqu'aujourd'hui, et a publié régulièrement pendant 60 ans des articles linguistiques et culturels dans des revues comme *Kultuur ja Elu* et *Keel ja Kirjandus*, et le journal hebdomadaire *Sirp* (*Sirp ja Vasar* avant 1991), etc.

Il est membre de plusieurs associations : l'Union des journalistes (*Eesti Ajakirjanike Liit*), la Société du livre (*Raamatuihing*), la Société de la langue estonienne (*Eesti Keele Selts*), la Société Johannes Aavik¹¹⁷² (*Johannes Aaviku Selts*), etc.

Uno Liivaku a traduit généralement des œuvres russes, polonaises et allemandes, mais il a aussi traduit de l'anglais, du bulgare, du finnois et du tchèque. Cependant, avant 1990, le sens principal de traduction était du russe vers l'estonien. Après 1990, il a été très prolifique, en traduisant principalement de la littérature allemande¹¹⁷³. Pendant

¹¹⁷¹ Vilma Jürisalu a mené en avril 1994 un entretien avec Uno Liivaku sur ses activités de traduction, consultable sur le site d'ERR. Vilma, J. (22 avril 1994). *Tõlkijad: Uno Liivaku*. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/tolkijad-tolkijad-uno-liivaku>.

¹¹⁷² Liivaku parle d'une curiosité : les linguistes soviétiques apprennent sur Johannes Aavik, en tant qu'innovateur linguistique reconnu et prolifique, de l'étranger et non de l'Estonie ! Liivaku, U. (26 avril 1974). *Kuidas teha keelepropagandat. Sirp ja Vasar*, 17, p. 5.

¹¹⁷³ Il a traduit plusieurs romans d'Erich Maria Remarque comme L'Obélisque noir (*Der schwarze Obelisk*), *Schatten im Paradies*, Chambre de rêve, Après (*Der Weg zurück*). Les autres auteurs sont Heinrich Böll (*Les Enfants des morts* (*Haus ohne Hüter*), *Billard um Halbzehn*), Herman Hesse (*Narcisse et Goldmund*, *Gertrude, Knulp*), Lion Feuchtwanger (*Die häßliche Herzogin*), Max Frish (*Mein Name sei Gantenbein*), Thomas Fontane (*Cécile*), Georg Ebers, Conrad Ferdinand Meyer, Ernst Eckstein, Jakob Wassermann, Felix Dahn, Ludwig Tieck, Ernst Theodor Amadeus Hoffman, Wilibald Alexis, Hermann Löns, Alfred Schirokauer, Dora Duncker, Hermann Sudermann, Emil Ertl, Alfred Schirokauer, Raimund Hagelberg, Ernst Eckstein, Wilhelm Walloth, Paul Heyse etc. Il a aussi traduit du finnois L'Étrusque (*Turms, Kuolematon*) de Mika Waltari.

toutes ces années d'activité de traduction, il a traduit 94 livres, plus 78 textes de moindre longueur, et a assuré la révision de 33 œuvres. De plus, il est l'auteur de 42 livres et l'éditeur-auteur¹¹⁷⁴ de 26 livres. La maison d'édition principale avec laquelle Uno Liivaku a collaboré était *Monokkel*¹¹⁷⁵.

3.1.1. Bibliophilie et récompense nationale

En 1993, Uno Liivaku a reçu le prix Ferdinand Johann Wiedemann. Il s'agit d'un prix récompensant un travail exceptionnel en rapport avec la langue estonienne (recherche, organisation, enseignement, promotion ou utilisation). Uno Liivaku l'a reçu pour son ouvrage *Eesti raamatu lugu (L'histoire du livre estonien)*. Le travail est basé sur des articles publiés par Uno Liivaku dans la revue linguistique et littéraire *Keel ja Kirjandus* entre 1987 et 1993, traitant d'une partie décisive de l'histoire culturelle estonienne – la relation entre les Estoniens et le livre. Uno Liivaku a présenté son livre comme un arme symbolique culturel contre la soviétisation, en commençant par les mots de l'écrivain estonien Jaan Kaplinski : « Il ne sert à rien de vivre ici comme nous avons été forcés de vivre ici de 1940 à 1988 ».

Liivaku a aussi écrit des dictionnaires et des manuels de traduction et stylistique, en se spécialisant sur le langage soviétique et l'influence de la langue russe sur l'estonien. En 2008 est paru *Väike soveti keele sõnaraamat*¹¹⁷⁶, et en 2014 l'ouvrage qu'Uno Liivaku considère comme le travail de sa vie, *Suur soveti keele sõnaraamat*¹¹⁷⁷. Ce dernier n'est encore pas publié. Apparemment, cet ouvrage volumineux de 472 pages ne traite pas un sujet susceptible d'intéresser un large public et reste plutôt dans le domaine de la recherche linguistique¹¹⁷⁸. Liivaku estime le travail titanesque de Johannes Voldemar Veski, par qui plus de 30 dictionnaires ont été publiés au cours de la Première République, pour un total de plus de 100 000 termes¹¹⁷⁹. Mais, selon Liivaku, les travaux de Veski n'ont pas créé de base théorique suffisante et il lui manquait un successeur qui aurait connu ses techniques de plus près¹¹⁸⁰. Liivaku veut dans sa manière continuer ce que Veski avait commencé.

Uno Liivaku a été nommé deux fois pour le prix Puksoo (1994, 1996), une fois pour son livre susmentionné et l'autre fois pour ses travaux antérieurs de longue durée, et il a reçu une fois le prix spécial Puksoo (1990)¹¹⁸¹. D'ailleurs, en 1997, le même prix a été

¹¹⁷⁴ Un éditeur-auteur (en estonien *koostaja*) a été pendant l'époque soviétique un type de l'auteur chez certaines institutions, comme par exemple le ministère de la Culture, avaient leur propre organisation des tâches dans le processus d'édition.

¹¹⁷⁵ Elle a été la première maison d'édition privée fondée en Estonie indépendante en 1991, avec pour rédacteur-en-chef Ants Õobik. Cette maison d'édition a survécu aux temps difficiles des années 1990 jusqu'à aujourd'hui et publie principalement des livres historiques.

¹¹⁷⁶ Liivaku, U. (2008). *Väike soveti keele sõnaraamat*, Tallinn: Monokkel.

¹¹⁷⁷ Liivaku, U. (2014). *Suur soveti keele sõnaraamat*, Tallinn: Monokkel.

¹¹⁷⁸ En somme, il a écrit 190 articles sur les problèmes de linguistique, la pureté de la langue estonienne et l'influence de la langue russe, ainsi que des articles sur la langue juridique dans la revue *Õiguskeel*.

¹¹⁷⁹ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 19.

¹¹⁸⁰ Communication personnelle avec Uno Liivaku le 15 novembre 2019.

¹¹⁸¹ Le prix Puksoo, décerné depuis 1990, est dédié à la mémoire du bibliothécaire estonien Friedrich Puksoo. Il est généralement accordé aux auteurs de publications exceptionnelles dans le domaine de l'histoire du livre, de la bibliothéconomie ou de la bibliographie. Le jury est également autorisé à

attribué à Kaljo-Olev Veskimägi (1930–2011) qui était un bibliothécaire, un conférencier et un chercheur travaillant sur la censure en Estonie soviétique. Il a écrit un livre de très grande valeur, *Nõukogude unelaadne elu. Tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed (La Vie dormante soviétique. La censure en RSS d'Estonie et ses maîtres, 1996)*. Uno Liivaku et Kaljo-Olev Veskimägi ont tous les deux abordé l'histoire tumultueuse du livre estonien, mais sous des perspectives différentes. Veskimägi a principalement écrit sur l'interdiction des livres en estonien en 1940–1990. Le titre du livre évoque le cauchemar de tous les censeurs et rédacteurs en chef : une coquille, où l'on a changé une lettre qui a donné un sens différent à la phrase entière. Bien entendu, la vie soviétique était censée être *nouvelle* et non pas *dormante* (un jeu de mot en estonien : *uuelaadne versus unelaadne*). Dans tous les cas, de tels incidents étaient suivis de sanctions éditoriales et de censure, et les fautifs devaient répondre de leurs actes devant le PC. De manière générale, ce livre traite de la dépression spirituelle du peuple estonien après la rupture de l'indépendance politique et économique de l'Estonie. La destruction et l'interdiction des livres a précisément servi à supprimer une nation. Il présente une brève histoire de la censure en général, décrivant l'état de la censure dans la Russie tsariste et dans la République d'Estonie entre les deux guerres mondiales.

3.1.2. Films sous-titrés par Uno Liivaku

Au total, Uno Liivaku a traduit 2239 films produits en URSS, y compris des actualités hebdomadaires d'une durée d'environ 10 à 20 minutes, des courts métrages, des dessins animés, etc. Parmi la production des autres pays figuraient 95 films français (longs et courts métrages)¹¹⁸². Les films français, de RDA et italiens occupent la première place. Comme la coopération cinématographique entre la France et l'Italie était très étroite pendant les années 1950–1970, la majorité des films français et italiens sont en fait des coproductions. Parmi les films français traduits par Uno Liivaku, on peut mentionner les films français et les coproductions françaises suivants¹¹⁸³ :

- **Années 1960** : *Quai du Point-du-Jour* (1960), *Les Mystères de Paris* (1962), *Germinal* (1963), *Qui êtes-vous, Monsieur Sorge ?* (1961), *Jusqu'au bout du monde* (1963), *Le Tonnerre de Dieu* (1965), *Rocco et ses frères* (1960), *Les Évadés de la nuit* (1960), *Main basse sur la ville* (1963), *Hier, aujourd'hui et demain* (1963), *La Vieille dame indigne* (1965), *Angélique et le roy* (1966), *Les Enfants du paradis* (1945), *Angélique, marquise des anges* (1964).
- **Années 1970** : *Phèdre* (1968), *La Horse* (1970), *Comment réussir en amour* (1962), *L'homme orchestre* (1970), *La Maison sous les arbres* (1971), *Le Soleil*

attribuer plusieurs prix, ainsi que de récompenser non pas une publication spécifique, mais de nombreuses années de travail d'une personne. L'idée du prix a été proposée en 1989 par la Société estonienne du livre. Liivaku a aussi organisé une conférence de bibliophilie en 1985.

¹¹⁸² De plus, il a traduit 66 films de la République démocratique allemande, 56 films italiens, 50 films polonais, 42 films yougoslaves, 38 films égyptiens, 35 films bulgares, 27 films indiens, 27 films ouest-allemands, 19 films britanniques, 18 films mexicains, 14 films cubains, 13 films japonais, huit films norvégiens, six films argentins, cinq films coréens, quatre films grecs, quatre films chinois, trois films néerlandais, trois films mongols, trois films pakistanais, trois films autrichiens, deux films algériens, deux films espagnols, un film bangladais, un film brésilien, un film philippin, un film indonésien, un film iranien, un film canadien, un film marocain.

¹¹⁸³ Quelques films français ne sont plus identifiables, car la version russe du titre ne permet pas de trouver l'équivalent français.

des voyous (1967), *Les Risques du métier* (1967), *Papa, maman, la bonne et moi...* (1954), *La Loi c'est la loi* (1958), *Playtime* (1967), *Le Masque de fer* (1962), *Il était une fois un flic* (1971), *Les Mariés de l'an II* (1971), *La Seconde vérité* (1966), *L'Emmerdeur* (1973), *Pas de problème !* (1975), *Il pleut toujours où c'est mouillé* (1975), *Docteur Françoise Gailland* (1976), *Adieu, poulet* (1975), *Il pleut sur Santiago* (1976), *Cartouche* (1962), *L'Argent de poche* (1976), *Cours après moi que je t'attrape* (1976), *Le Gendarme se marie* (1968), *Les Bidasses s'en vont en guerre* (1974), *Le Juge Fayard dit Le Shériff* (1977), *F... comme Fairbanks* (1976), *La Raison d'État* (1978), *Les Aventures de Pinocchio* (1972), *Piaf* (1974), *Le Miracle des loups* (1961), *L'Ordre et la sécurité du monde* (1978), *Un si joli village...* (1979).

- **Années 1980** : *Les Chiens* (1979), *Flic ou voyou* (1979), *Coup de tête* (1979), *Ascenseur pour l'échafaud* (1958), *Une semaine de vacances* (1980), *3 hommes à abattre* (1980), *L'Avare* (1980), *Inspecteur la Bavure* (1980), *Le Guépiot* (1981), *Charles et Lucie* (1979), *Une affaire d'hommes* (1981), *Il faut tuer Birgit Haas* (1981), *Indomptable Angélique* (1967), *Les Rois du gag* (1985), *Antoine et Antoinette* (1947), *Beau masque* (1987).
- **Années 1990** : *Contrainte par corps* (1988) et *La 7^{ème} cible* (1984), ce qui est le dernier film français traduit par Uno Liivaku.

Parmi les 95 films français traduits il y avait beaucoup de films très populaires en deux ou plusieurs parties que Liivaku a dû maintes fois retraduire. Il regrette qu'il n'y ait pas eu de possibilité de faire des copies des manuscrits. Quelques films ont été traduits plusieurs fois, car ils ont été projetés à plusieurs reprises dans les salles de cinéma. Il était devenu habituel de traduire un film plusieurs fois, mais on ne savait pas si le film allait être montré encore une fois ou non. Il n'y avait pas la possibilité d'archiver ni de faire des copies. Cela concernait surtout des films à succès, comme *Les Trois Mousquetaires : Première époque-Les ferrets de la reine* et *La vengeance de Milady* (Bernard Broderie, 1961), retraduits en novembre 1962, juillet 1965 et février 1971¹¹⁸⁴. Très populaire fut le film *Les Mystères de Paris* (André Hunebelle, 1962), retraduit en estonien en 1964 et en 1974. Dans la série des films de Fantômas d'André Hunebelle, Uno Liivaku a traduit plusieurs fois les films *Fantômas* (1964), en 1967 et en 1973, *Fantômas se déchaîne* (1965), traduit en estonien en 1967 et en 1973, ainsi que d'autres films avec Louis de Funès, comme *Le Gendarme se marie* (Jean Girault, 1968). Il a traduit le film français le plus populaire *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966), en 1971, film retraduit plus tard par Sirje Kiin. Liivaku a traduit au moins deux fois *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1952) en 1964 et en 1975, et une fois *La Tulipe noire* (1963), diffusé pour la première fois en 1970 mais retraduit par Uno Liivaku en 1983. D'ailleurs, il y a eu plusieurs retraductions de films politiques soviétiques : Uno Liivaku se rappelle comment il a dû traduire cinq fois le même film sur Lénine (*Lénine en Pologne* (1966), un film soviétique-polonais réalisé par Sergueï Ūtkevitč.

¹¹⁸⁴ Les traductions des films doublés par Evgenij Alekseev RGALI : <https://rgali.ru/obj/12351309>

3.2. Activités dans le domaine linguistique et la traduction

En 1974, Uno Liivaku a écrit : « Il y a peu de phénomènes dans le monde qui affectent tout le monde sans exception, mais l'un d'eux est la langue »¹¹⁸⁵. Liivaku a ardemment résisté aux changements dans la langue estonienne, se positionnant plus particulièrement contre la russification. Dans ses articles et ses livres, il s'est opposé aux emprunts récents à la langue russe, aux néologismes de forme, aux calques et aux nouvelles tournures syntaxiques qui appauvrissaient la langue estonienne parce que les mots et structures existaient déjà dans la langue. Par le purisme linguistique, il voulait protéger le statut social de la langue estonienne de la soviétisation intense des années 1970 et 1980. Il part de la position nominaliste, en admettant la relativité linguistique il adhère aussi au relativisme conceptuel. Il admet le lien arbitraire et conventionnel entre le mot et la signification et appelle constamment à faire particulièrement attention à l'utilisation correcte des termes. Uno Liivaku soutient la version douce de l'hypothèse, en admettant que les changements dans la pensée des locuteurs peuvent aussi parfois se manifester dans la langue parlée. Dans un sens plus large, Uno Liivaku s'est battu contre la russification et le désir parfois inconscient des Estoniens de devenir une partie intégrante du monde russophone. La préservation de la langue et de la culture estoniennes a, selon lui, constitué la base de l'identité estonienne.

3.2.1. La critique de traduction par Uno Liivaku

Liivaku a écrit beaucoup de critiques de traductions. Selon lui, pendant l'époque soviétique, les traductions estoniennes de fiction étaient de meilleure qualité que les traductions de textes techniques et particulièrement les traductions de manuels scolaires, très mauvaises. Le langage de la presse était aussi très russifié, car les articles étaient souvent adaptés d'articles russes. La plupart des traductions n'étaient pas du tout analysées à l'époque soviétique, comme c'est d'ailleurs toujours le cas en Estonie aujourd'hui. Les rares articles critiques mentionnent presque exclusivement des fautes de langue et la platitude de la traduction¹¹⁸⁶. Cela reflétait la situation générale en Union soviétique, où la traduction ne suscitait pas suffisamment de critiques constructives. Uno Liivaku a essayé de remédier à cette situation, il a rédigé des comptes rendus dans la revue *Keel ja Kirjandus*, où il analysait des fautes logiques et donnait des exemples pour montrer comment traduire des expressions et des termes difficiles.

Uno Liivaku écrivait aussi souvent sous des pseudonymes, dont l'un était Miralda Soovlik¹¹⁸⁷. Il a écrit avec plaisir des articles didactiques, qui devaient servir d'avertissement pour les traducteurs, les lecteurs et les éditeurs, afin de prévenir les mauvaises traductions. En 1973 il a écrit un article amusant et impitoyable sur la qualité des traduc-

¹¹⁸⁵ Liivaku, U. (26 avril 1974). Kuidas teha keelepropagandat. *Sirp ja Vasar*, 17, p. 5.

¹¹⁸⁶ Otto Samma a donné des exemples de traductions de fiction de très faible qualité dans son article Samma, O. (28 septembre 1973). Vene kirjanduse eestindamise nüüdistasemest. *Sirp ja Vasar*, pp. 3–4 et dans Samma, O. (1954). Tüüpilistest puudustest ja vigadest proosa tõlkimisel vene keelest eesti keelde. *Looming*(3), 348–358, p. 350.

¹¹⁸⁷ Soovlik, M. (22 décembre 1972). Kui Aadam sirvis sõnaraamatut. *Sirp ja Vasar*, p. 4, et Soovlik, M. (27 juillet 1973). Walt Disney "Piilupart, Miki ja teised". *Sirp ja Vasar*, p. 12.

tion (*Sur le révolutionnaire français Jean-Paul Ivanovitch de Marat et autres*¹¹⁸⁸). Il y analyse le livre *Kühlja*¹¹⁸⁹ de Tõnjanov. Le roman est consacré à la vie de Wilhelm Küchelbecker (1797–1846), issu de la noblesse germano-balte, poète et décabriste proche d’Alexandre Pouchkine.

Il n’y a que deux prénoms allemands dans toute la famille allemande de Wilhelm Küchelbecker. Et qui est Kühlja ? Une dérivation de Küchelbecker ! Seuls les noms des tsars russes sont orthographiés selon les règles estoniennes (Peeter, Aleksander). La confusion continue. Le nom du frère du révolutionnaire français Jean-Paul Marat devient *David Ivanoviš de Boudryl*. On trouve des mots composés ridicules : *Komovski-Reinuvader* (p. 17), *kindral-päästja* (p. 38), *poet-kondiiter* (p. 59), *ämm-tanta* (p. 259). Il existe des fautes logiques, il est impossible de dire : « ohvitser, kel oli terav rebasenägu ja tiisikushaige välimus, mida süvendasadid oimudel hõrenenud juuksed » (« ... l’officier au visage aïgu de renard et à l’aspect d’un malade de la tuberculose, exacerbé par les cheveux clairsemés sur ses tempes ») (p. 114), ou « Vogel oli lihtsakoeline inimene, kelle horisondid polnud avarad » (« Vogel était un homme simple, sans grands horizons ») (p. 171). Il y a des affirmations impossibles : « Deux demi-bataillons ont été alignés en deux cercles parallèles » (p. 174) ou bien « ils [les soldats et les travailleurs forcés] peuvent dormir seuls sur leurs poings » (p. 156). La liste des défauts pourrait être poursuivie à l’infinie.

Il existe cinq articles de ce type, publiés en 1972–1973 dans *Sirp ja Vasar*. Pour la plupart, ils traitent de la littérature idéologique et de ses traductions directes inadéquates, qui relèveraient en fait de la rubrique de l’humour noir, par exemple dans le magazine satirique *Pikker*, dans laquelle Liivaku contribuait régulièrement depuis 1963. Pendant sa longue collaboration avec ce magazine, il y a publié en 40 ans 97 articles et feuillets et il savait bien comment faire rire les lecteurs.

3.3. Le credo d’Uno Liivaku en tant que traducteur

Uno Liivaku était surtout un grand un grand défenseur de la langue estonienne. Avec les autres activistes et intellectuels estoniens, il a lutté contre les russismes dans la langue estonienne et en général contre la russification. Il a joué un rôle important pour la standardisation de la langue estonienne, surtout du langage journalistique, en publiant de nombreux articles pour propager ses idées dans la revue de linguistique et de littérature *Keel ja Kirjandus*. Il s’agit d’une revue mensuelle fondée en 1958, publiée à Tallinn par l’Académie estonienne des sciences et l’Union des écrivains estoniens. En écrivant systématiquement sur la pureté de la langue estonienne, il a notamment critiqué des mots, expressions et tournures d’origine russe introduits dans la langue estonienne par la traduction littérale, mais aussi des constructions maladroites et illogiques par exemple. La logique et l’élégance de la langue estonienne étaient pour lui primordiales. Son travail dans ce domaine est remarquable, il existe plus de 60 articles de lui sur cette question. Une sélection de ses articles est parue en 1999 dans le recueil *Kirjakeel ja kirjasõna*¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁸ Soovlik, M. (11 mai 1973). Prantsuse revolutsioonärist Jean-Paul Ivanoviš Marat’st ja teistest. *Sirp ja Vasar*, p. 4.

¹¹⁸⁹ Eesti Raamat, 1973, traductrice Evi Puskar, poèmes traduits par Betti Alver.

¹¹⁹⁰ Liivaku, U. (1999). *Kirjakeel ja kirjasõna. Keeletark soovitab* (1^{ère} volume). Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Uno Liivaku s'est aussi souvent exprimé publiquement sur l'influence de la russification sur la langue estonienne¹¹⁹¹, et a activement participé à l'émission de radio de Henn Saari *Keeleminutid* (1969–1999, 329 émissions). Il a aussi participé à une autre émission de radio, *Keelekõrv* (1994–2011), qui traitait de sujets en rapport avec la langue estonienne sur les stations *Vikerraadio* et *Klassikaraadio*. Il organisait une fois par mois à l'Association de la langue maternelle (*Emakeele Selts*) des séances consacrées à l'estonien.

En 1975, Uno Liivaku et Henno Meriste¹¹⁹² ont rédigé le premier livre estonien sur la théorie et la pratique de la traduction intitulé *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*¹¹⁹³ (en français *Comment le traduire ? De la traduction littérale à la domestication – l'estonisation*). Dans un entretien, Uno Liivaku dit tout en plaisantant qu'une traduction doit être aussi précise que possible et aussi libre que nécessaire. Il précise que la traduction équivalente est possible dans les limites de son objectif¹¹⁹⁴. La traduction littérale ne peut pas véhiculer des pensées ou des idées. Liivaku remarque que la traduction littérale caractérise souvent le travail des philologues, à qui les différentes techniques ou méthodes de traduction ne sont pas enseignées à l'université. Seule la traduction contenant tous les mots utilisés par l'auteur dans l'original est exacte, selon les philologues, mais l'idée de l'auteur peut être mal transmise. Liivaku souligne à plusieurs reprises que le traducteur doit avant tout être un spécialiste de la langue cible. Le texte résultant de la traduction littérale appartient, par son contenu, à la langue maternelle, mais les moyens d'expression sont ceux de la langue étrangère (i.e. le russe)¹¹⁹⁵.

3.3.1. Critique de la théorie de la traduction de Liivaku

Ott Ojamaa¹¹⁹⁶ (1926–1996), traducteur de français et érudit littéraire, a rédigé sur ce livre une critique approfondie intitulée *Järeltormatus. Kuidas seda võtta* (en français *Traduction littérale. Comment l'interpréter ?*). La critique était plutôt positive, mais pas aux yeux de Liivaku :

Commençons solennellement. Un événement fondamental a eu lieu dans les 450 ans d'histoire du livre estonien : le premier livre sur la science de la traduction en estonien a été publié. Fanfares ! Bien sûr, on peut dire que c'est du déjà-vu. Mais nous n'avons pas eu une approche systématique [...]. Même le mot *science de la traduction* [...] arrive en estonien grâce à ce livre. [...] Ce livre est un manuel sur la théorie et la pratique de la

¹¹⁹¹ *Langenuid Vabadusvõitleja Päeva XVIII aulakonverents pühendatud Jüri Kuke mälestusele*. (Anonyme, 30 mars 2014). <https://www.uttv.ee/naita?id=19542#>. UTTV.

¹¹⁹² Henno Meriste (1918–1984) était un linguiste, journaliste et traducteur estonien. Il a étudié au lycée français de Tallinn. À partir de 1958, il était président de la section Langue et traduction de l'Association des journalistes estoniens de la RSS d'Estonie. Cette section comprenait également Uno Liivaku.

¹¹⁹³ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁹⁶ Il a principalement traduit de la littérature française (dont Stendhal, Molière, Prosper Mérimée, Anatole France), mais aussi des auteurs hispanophones (Jorge Luis Borges).

traduction pour les débutants et les professionnels avancés, doté d'un glossaire correspondant. Il y a des exemples de traduction du russe vers l'estonien.¹¹⁹⁷

Ott Ojamaa a souligné qu'Uno Liivaku avait écrit une version courte de la science de la traduction pour les Estoniens des centaines d'années après les autres nations, par exemple le français Étienne Dolet en 1540¹¹⁹⁸. Comme la littérature sur la théorie de la traduction était complètement inexistante en estonien, il était également devenu inévitable de créer de nombreux termes théoriques estoniens. Dans son livre *Kust king keelt pigistab*¹¹⁹⁹, écrit en 1972, Liivaku s'est penché sur la langue estonienne déformée propagée à travers les traductions littérales faites à partir du russe. Déjà là, il mentionne les termes théoriques nécessaires comme « langue source » et « langue cible » (*lähtekeel* et *tulemkeel*). Mais dans le livre *Kuidas seda tõlkida*, Liivaku abandonne ces termes et crée des termes parallèles : « langue de l'original » et « langue de traduction » (*algupärandi keel* et *tõlkekeel*). Ojamaa a critiqué ce genre de sauts dans la terminologie¹²⁰⁰.

Uno Liivaku a personnellement perçu négativement la critique envers ce livre, même si la critique s'est focalisée sur des termes et expressions spécifiques utilisés dans le livre. Certes il y avait aussi des critiques négatives, par exemple Ojamaa a reproché à l'ouvrage d'être trop systématique et vaste et de manquer de profondeur. Selon lui, presque tous les problèmes liés à la traduction étaient abordés, mais les problèmes spécifiques et peu connus étaient ignorés¹²⁰¹. Ojamaa a aussi vigoureusement critiqué la vulgarisation scientifique, en particulier la comparaison triviale de la traduction avec l'échange de devises, à la place de quoi il aurait mieux valu donner une définition de la traduction (chapitre 2.1 du livre). Ojamaa estime que ce chapitre ne contient rien d'utile pour les professionnels. Cependant, l'intention de ce livre était expressément d'éduquer des traducteurs novices et le lecteur à ne pas lire des traductions à partir du russe sans attitude critique.

3.3.2. Le credo professionnel et personnel d'Uno Liivaku

Liivaku est l'auteur des premiers textes qui tentent de définir une éthique professionnelle pour les traducteurs et les normes de l'industrie pour les sous-titres en Estonie. Il s'engage activement dans la vulgarisation de la traductologie et crée grâce à sa pratique quotidienne les fondements de l'institution du sous-titrage. Son credo personnel est que le traducteur lutte activement pour la pureté de la langue estonienne en s'opposant aux russismes et l'influence de la langue russe. Dans le chapitre intitulé « *La mission du traducteur* »¹²⁰², Uno Liivaku analyse l'assimilation linguistique et culturelle et le rôle du traducteur pour assurer le bon fonctionnement de la communication. Il affirme qu'aucune culture ne peut fonctionner de manière isolée et que les contacts avec d'autres

¹¹⁹⁷ Ojamaa, O. (17 octobre 1975). Järeltormatus. *Kuidas seda võtta? Sirp ja Vasar*, 42.

Ojamaa, O. (24 octobre 1975). Järeltormatus. *Kuidas seda võtta? Sirp ja Vasar*, 43, pp. 3–4.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹⁹ Liivaku, U. (1972). *Kust king keelt pigistab*. Tallinn : Valgus, 220 pages.

¹²⁰⁰ Ojamaa, O. (17 octobre 1975). Järeltormatus. *Kuidas seda võtta? Sirp ja Vasar*, 42.

Ojamaa, O. (25 octobre 1975). Järeltormatus. *Kuidas seda võtta? Sirp ja Vasar*, 43, pp. 3–4.

¹²⁰¹ *Ibid.*

¹²⁰² Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 54.

cultures sont essentiels pour qu'une culture puisse survivre. Il utilise précisément le pluriel – les contacts avec d'autres cultures, pas seulement avec la culture soviétique. Il exprime également une modeste critique de l'assimilation, affirmant qu'une fois l'objectif atteint, à savoir la saturation des contacts culturels, les cultures peuvent néanmoins mourir parce qu'il n'existera plus d'influences culturelles¹²⁰³. Il n'y avait pas beaucoup de contacts culturels directs entre les autres républiques soviétiques, parce que les peuples ne pouvaient communiquer entre eux que par le biais de la langue russe. Le russe avait le statut de langue véhiculaire dans la communauté au sein de la RSS d'Estonie, de *lingua franca* entre les différentes républiques soviétiques, et de langue relais dans la communication interculturelle soviétique¹²⁰⁴. Le russe servait aussi en tant que *lingua franca* dans la communication internationale et dans l'exportation des films soviétiques à l'extérieure de l'URSS. Par exemple les Finlandais ont été forcé de regarder des films estoniens soviétiques en russe, parce que les versions originales en langue estonienne n'ont jamais été exportées.

En militant contre la russification, Liivaku a été paradoxalement contre la communication internationale au sein de l'URSS qui se passait en majorité via le russe. Uno Liivaku est un idéaliste et puriste à la recherche continue d'une sorte de pureté fantasmée linguistique perdu dans les années 1940, si elle existait en Estonie. Ses livres et articles étant des armes symboliques au service de la lutte identitaire contre la russification, il essaye d'établir le dialogue avec l'Autre qui n'est pas *a priori* accessible dans les conditions politiques dans lesquelles qu'il vivait. Liivaku est préoccupé et angoissé par la conservation de l'identité pré-soviétique des Estoniens, symptomatique pour sa génération des traducteurs, linguistes et écrivains qui ont trouvé leur mission dans la traduction et dans la production des textes estoniens afin de créer une base solide pour le développement de la langue dont le statut n'était pas officiellement renforcé.

3.4. Uno Liivaku et l'activité de sous-titrage au Bureau du Film

Dans ce sous-chapitre, je décrirai la construction de l'identité des sous-titres et des réviseuses dans les conditions de travail quotidiennes au Bureau du film en ce qui concerne l'équipe des traducteurs, l'organisation du flux de travail, la rémunération, le choix des films à traduire et leur statut dans la société. J'analyserai la perception de soi des sous-titres et interprètes en tant qu'individus et comme membres du groupe des traducteurs. Comment ont-ils construit leur statut et leur soi professionnel ? Par la suite, j'étudierai l'évolution de l'agentivité des traducteurs des films, selon leur habitus, leur relation avec le statut social, l'identité, l'indétermination et la marginalité. Dans le contexte de la lutte permanente pour les ressources professionnelles dans le domaine de la traduction, il faut souligner la réputation relativement faible des traducteurs de films et des réalisateurs de doublage¹²⁰⁵. La situation était la même parmi les interprètes et sous-titres en Estonie soviétique. Cette partie est basé sur les entretiens avec Uno Liivaku et Kalli Karise, qui étaient tous les deux employés au Bureau entre 1960 et 1991.

¹²⁰³ *Ibid.*, pp. 54–55.

¹²⁰⁴ On ignore si ces statistiques sont exactes, mais Uno Liivaku affirme que 80 % des traductions de fiction en Union soviétique ont été faites depuis le russe.

¹²⁰⁵ Gilburd, E. (2018). *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*. Harvard University Press. <https://books.google.ee/books?id=wS93DwAAQBAJ>, p. 184.

3.4.1. L'équipe de traducteurs et l'organisation du travail

Pour la première fois dans l'histoire de la traduction cinématographique en Estonie, il est réussi à Ahto Vesmes à créer une équipe de sous-titres professionnels unique aussi dans le contexte de l'URSS. Au début des années 1960, il a employé des bonnes personnes qui étaient très engagées et fidèles à leur travail en le faisant pendant une trentaine d'années. Au cours des années ils ont obtenu un degré de professionnalisme et des connaissances profonds linguistiques tout en créant les normes de l'industrie aux types de traduction variés par genre, langue (estonien, russe et finnois) et spectateur (ils ont fait des sous-titres pour les enfants et les malentendants).

Le travail dans le Bureau était de nature flexible et collectif. Bien sûr les employés étaient spécialisés et avaient leurs tâches quotidiennes, mais surtout les réviseuses devaient souvent réaliser des tâches qui nécessitaient des compétences variées. Normalement, le rôle de la socialisation est très important dans la structuration de l'habitus¹²⁰⁶. En ce qui concerne les traducteurs, la socialisation dans la communauté des traducteurs était en général très faible. Néanmoins, les traducteurs et réviseuses qui travaillaient au sein du Bureau du Film profitaient d'un cercle de socialisation pour pouvoir partager leurs expérience et connaissances dans leur domaine de traduction.

Plusieurs personnes travaillaient au Bureau du Film : les rédacteurs travaillaient sur place sous contrat à durée indéterminée et les traducteurs indépendants comme Uno Liivaku sous les contrats de travail à durée déterminée, conclu pour chaque projet de traduction. Il y avait environ cinq réviseuses¹²⁰⁷ au Bureau qui travaillaient ensemble dans une salle au deuxième étage. Il y avait le collège de la rédaction des magazines *Ekraan* et *Kino*. Pour mieux caractériser cette équipe, il faut tout d'abord rendre hommage à la réviseuse en chef Kalli Karise. Son vrai nom est Kalli-Merike Karise (née en 1936) et elle travaillait au Bureau depuis 1960 en remplissant aussi d'autres fonctions administratives (surtout la rédaction des magazines de cinéma *Ekraan* et *Kino*¹²⁰⁸, publiés sur place dans le Bureau).

¹²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 80–81.

¹²⁰⁷ La rédactrice et réviseuse **Helle-Mai Aaremäe** a aussi travaillé comme traductrice. **Aili Künstler** a travaillé comme rédactrice avant d'aller travailler à *Sirp*. Pour obtenir ce travail au Bureau, elle a d'abord dû traduire une page de texte vers l'estonien. **Reet Land** était rédactrice de sous-titres, ainsi que **Tamara Huik** qui a travaillé ensuite en tant que directrice du département estonien du Bureau de la propagande du film soviétique.

¹²⁰⁸ **Marja Liidja** qui travaillait sur place au Bureau en tant que rédactrice de la revue *Kino* a aussi traduit des sous-titres comme travail d'appoint. Le grand spécialiste de théâtre et traducteur **Hans Luik** (1927–2017) a traduit et édité la revue *Kino* (les autres éditeurs de *Kino* ont été A. Leesment, F. Valamaa, M. Kurganov, M. Mäll etc.). Il a traduit environ 200 livres durant sa vie. Il a été déporté en Sibérie et était diplômé de GITIS (*Российский институт театрального искусства*, Académie russe des arts du théâtre).



Figure 27. Kalli-Merike Karise à gauche : en décembre 1965, déjà la réviseuse en chef des sous-titres du Bureau du Film (*Vabariiklik Filmilaenutuskontor*); à droite : en février 1971 (*Eesti NSV Filmilaenutuse ja Reklaami Valitus*). Les deux photos par Oskar Juhani.

Le Bureau du Film a créé pendant les années 1970 une base fixe de sous-titres indépendants avec des compétences très variées par domaines différentes. On peut nommer le traducteur des films documentaires Armand Tungal¹²⁰⁹, Peeter Järve, A. Vodja qui a traduit des films sur l’agriculture et l’humoriste Leo Kerge¹²¹⁰, tous aussi très estimés par Kalli Karise pour leur production de qualité, « car la traduction de sous-titres nécessite des compétences et une habitude du remontage »¹²¹¹. Évidemment que les dialogues sur les feuilles de montage n’étaient pas sous forme de sous-titres et pas chaque traducteur pouvait raccourcir des lignes selon les normes de sous-titrage, alors ce travail devrait être fait par la réviseuse pendant la relecture. Normalement, cette technique a aussi utilisé quand on a fait traduire des poèmes par les poètes estoniens qui n’ont pas eu cette compétence de sous-titrage. Les traducteurs de cette catégorie étaient, par exemple le poète Arvi Siig qui a traduit des poèmes, Meeta Esop¹²¹² et Meeri Hange qui a traduit des films sur la médecine.

¹²⁰⁹ **Armand Tungal** (1928–1977), déporté en Sibérie en 1949, était un traducteur littéraire talentueux du style haut en couleurs et qui a traduit depuis le russe, l’anglais et l’allemand des auteurs comme Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Johannes Bobrowski, Ivan Turgenev. Voir aussi *Tõlkija meenutamiseks* (Anonyme, 6 mai 1977). *Sirp ja Vasar*, 18, p. 14.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjasavar19770506.1.14>.

¹²¹⁰ **Leo Kerge** (1922–1982) était un journaliste estonien. Il a étudié à la Faculté de médecine de l’Université de Tartu en 1942–1945. Il a été arrêté le 17 février 1945 et envoyé en prison. Leo Kerge avait travaillé dans des établissements médicaux et à partir de 1961 à la rédaction de la revue d’humour *Pikker*. Il a publié une collection de satires *Palun, võtke edasi* (« Continuez à prendre, s’il vous plaît ») et les collections de feuillets *Pintsak pandiks* (« Veste en gage »), *Sangpomm* (« Haltère ») et *Kivipull* (« Bœuf de pierre »). Il a traduit Jaroslav Hashek, Mihail Zošenko entre autres. C’était un bon ami d’Uno Liivaku, et c’est lui qui l’avait invité à sous-titrer pour le Bureau.

¹²¹¹ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjasavar19700904.1.5>

¹²¹² **Meeta Esop** était une journaliste à *Õhtuleht*, qui a traduit des films pour enfants, sans faire de sous-titres, mais en faisant la traduction des dialogues entières.

Il ne faut pas oublier non plus Ahto Vesmes – « l’homme-orchestre »¹²¹³ – qui a commencé son activité de traducteur avant même d’aller travailler au Bureau du Film. Il a aussi traduit entre autres des films américains, très populaires en Estonie : *La Mélodie du bonheur* (*The Sound of Music*) et le film *Un monde fou, fou, fou, fou* (*It’s a Mad, Mad, Mad, Mad World*) de Stanley Kramer. Il a traduit aussi des films soviétiques à grand succès : *Moscou ne croit pas aux larmes* (en russe : *Москва слезам не верит*)¹²¹⁴. La traduction des films d’Andreï Tarkovski étaient toujours confiée à Vesmes pour sous-titrer. Quand les rédacteurs en chef voyaient les films de Tarkovski arriver, ils lui apportaient immédiatement les feuilles de remontage à regarder. Vesmes avait pas seulement participé activement dans le choix du répertoire des cinémas et de la télévision estonienne en ce qui concerne les films du Bureau, il a également choisi son personnel, il a rédigé les textes pour l’émission *Jupiter*, les magazines *Ekraan* et *Kino*, et enfin aussi les meilleurs films pour lui à traduire.

Uno Liivaku est devenu traducteur de sous-titres au Bureau du Film en septembre 1960. Avant qu’il soit embauché par Harald Joasoo, c’est Armand Tungal qui travaillait à ce poste. Liivaku a voulu devenir réviseur, mais une personne proche d’Ahto Vesmes a obtenu le poste. Très vite il a atteint un certain rythme de traduction, environ cinq à huit films par mois. Un grand saut de productivité a eu lieu en janvier 1967 avec 20 films par mois, en juin 1977 il a même traduit 36 films, ensuite il a maintenu cette productivité élevée jusqu’à la fin de l’année 1985, en traduisant environ 15 à 30 films par mois. À partir de 1985, les commandes ont été moins nombreuses. Il sous-titrait généralement une dizaine de films par mois, parfois même plus d’un film par jour ! Mais traduire des films a toujours été pour lui un loisir, un passe-temps à côté de son travail à plein temps en tant que traducteur de textes techniques.

La vitesse à laquelle il fallait traduire les films en Estonie était stupéfiante : le traducteur recevait les feuilles de remontage dans l’après-midi et devrait rendre la traduction complète le lendemain matin. La personne responsable de la planification des travaux était le camarade Miniaev, c’est lui qui choisissait les traducteurs pour les films, et leur organisait un flux de travail assez stable. C’est pourquoi les traducteurs recevaient parfois des travaux qui n’étaient pas urgents, comme les documentaires et les actualités hebdomadaires¹²¹⁵. Roman Miniaev, technicien principal ou terminateur (en estonien *termineerija*) au *Glavkinoprokat*, s’inquiétait de remplir les objectifs de l’économie planifiée. Il fallait montrer des films politiquement corrects, non commerciaux. Uno Liivaku, par exemple, se rappelle qu’il a traduit six fois le même film politique soviétique (*Lénine en octobre*). Roman Miniaev commandait souvent plusieurs fois la traduction d’un même long métrage ayant un succès commercial. Miniaev était mal organisé et inefficace. Cependant, il a tiré les mêmes conclusions qu’Adson en 1935 : pour des raisons financières, l’Estonie avait besoin d’autant de films qu’il y avait de semaines par an. On devait montrer un film par semaine, soit environ 52 films par an, pour pouvoir percevoir le revenu nécessaire.

¹²¹³ Selon le film français éponyme de Serge Korber (1970), *mees nagu orkester*, comme on désigne en estonien une personne multitâche.

¹²¹⁴ Kann, L. (28 avril 2018). Meenutades Ahto Vesimest: kuidas kaks pitsi konjakit aitas filmisaadet teha. *Lääne Elu*. <https://online.le.ee/2018/04/28/meenutades-ahto-vesimest-kuidas-kaks-pitsi-konjakit-aitas-filmisaadet-teha/>

¹²¹⁵ Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht.

Le concept de vitesse de traduction a énormément évolué avec le temps. À l'époque soviétique, les traducteurs devaient dactylographier les textes à la machine¹²¹⁶. Liivaku a traduit à la machine à écrire jusqu'en 1996. Travailler à la machine à écrire nécessitait la verbalisation d'une version parfaite des phrases traduites avant de les dactylographier. La traduction dactylographiée devait être retapée au moins une fois par le traducteur avant d'être redactylographiée dans une autre version finale. La correction du texte en plusieurs étapes obligeait le traducteur à faire très attention au style des phrases, aux répétitions, aux mots à éviter et à l'utilisation cohérente des termes, en réfléchissant deux ou trois phrases en avance. Cela s'est traduit par une mentalité totalement différente du traducteur soviétique par rapport aux méthodes de travail contemporaines.

Uno Liivaku a décrit ses méthodes de travail. Quand il recevait les feuilles de remontage du doublage russe, avant de taper ses traductions à la machine, il utilisait des brouillons. D'ailleurs, il y avait aussi une grande pénurie de papier. Il a soigneusement archivé les données sur ses traductions de films, en créant des listes chronologiques et par pays de production, avec les noms des films en russe, la date de traduction, le nombre de parties dans le film (la longueur du film, une partie durant environ dix minutes avec au maximum dix parties dans un film) et sa rémunération en roubles. Cette archive couvre la période de septembre 1960 à mars 1990.

3.4.2. Rémunération

En général, le traducteur effectuait son travail sous contrat écrit. Parfois le traducteur pouvait vendre ses traductions de sa propre initiative sans accord préalable¹²¹⁷. Le niveau de rémunération des traductions était également influencé par la politique de salaire. Les montants des redevances ne dépendaient pas d'un accord entre le traducteur et l'institution, comme dans une société capitaliste, mais étaient régis par les règlements du Conseil des ministres de la RSS d'Estonie. Pour le *kinoprokat* estonien, les montants de rémunération pour les linguistes embauchés à plein temps et pour les traducteurs indépendants étaient plutôt élevés.

La politique de rémunération a changé au fil des années. En 1957, Aleksej Vlasov, directeur du Bureau, a analysé dans une présentation bien réfléchie et argumentée, destinée au Collège du ministère de la Culture, ce qui devait être fait pour améliorer la qualité des sous-titres. Il a également proposé d'augmenter les salaires des sous-titres, qui étaient inhabituellement mal payés par rapport aux traducteurs des maisons d'édition. Vlasov a ajouté que les bons traducteurs expérimentés ne venaient pas travailler pour le *kinoprokat* estonien¹²¹⁸. Malheureusement, cette question n'était plus systématiquement abordée dans la presse estonienne soviétique. Selon les témoignages, les linguistes étaient plutôt bien payés depuis les années 1960. Il ressort clairement des lettres des spectateurs que souvent le texte des sous-titres était très fautif sur le plan linguistique et parfois sémantique. Mais il n'est pas sûr que cela était lié à la faible rémunération.

Selon Kalli Karise, traduire une partie d'un long métrage (une partie d'un film correspond à 10 minutes à l'écran) coûtait 2 roubles et 90 kopecks pour le *kinoprokat*

¹²¹⁶ Veskimägi, K.-O. (1996). *Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. Tallinn: K.-O. Veskimägi.

¹²¹⁷ Besserwischer (1969). Tõlkekriitik ja kriitikaheelilooja. *Keel ja Kirjandus*(4), p. 241. <https://www.digar.ee/viewer/et/nlib-digar:193406/142708/page/2>.

Eesti Entsüklopeedia, vol. VIII, mot-clé *Tõlk*.

¹²¹⁸ Kultuuriministeriumi kolleegiumil (Anonyme, 27 septembre 1957). *Sirp ja Vasar*, 39, p. 2.

estonien. Le processus de sous-titrage devait être finalisé sur ce budget : en outre de la traduction, le texte révisé devait être réécrit encore deux fois. Une partie comprenait 60 sous-titres, souvent même 100. Le sous-titre coûtait alors environ 3 kopecks, et il pouvait occuper une, deux ou même trois lignes¹²¹⁹. Uno Liivaku a souligné à plusieurs reprises que la traduction de films n'était pas son travail principal et que personne n'aurait pu gagner sa vie avec l'argent qu'il recevait pour le sous-titrage¹²²⁰. Selon ses archives personnelles, il était payé environ 1 rouble pour une partie (dix minutes de film), mais cela dépendait du nombre de sous-titres. Pour sept films de 90 minutes, il gagnait environ 60–70 roubles par mois, ce qui était un supplément considérable compte tenu du salaire mensuel de traducteur. Pour comparaison, la réviseuse Kalli Karise gagnait 98 roubles quand elle avait commencé à travailler pour le Bureau, ce qui était un salaire mensuel très élevé à l'époque (le minimum était dans les années 1980 70 roubles, la retraite de l'État 12 roubles par mois). Tandis qu'il y avait toujours des plaintes à propos des salaires des traducteurs travaillant pour le Bureau du Film, il est vrai qu'avec un bon flux de travail les traducteurs indépendants pouvaient gagner leur vie correctement avec ce métier. Liivaku a déclaré qu'il était satisfait de sa rémunération en tant que traducteur de sous-titres. On peut confirmer que le prix des traductions n'influçait pas la qualité de la traduction, du moins en ce qui concernait Uno Liivaku.

Combien un traducteur gagnait-il en général ? Il est difficile de faire des estimations sans connaître un peu le contexte économique. Les traductions techniques, y compris les sous-titres, étaient beaucoup moins bien payées que les traductions littéraires, quel que soit le niveau de difficulté du texte. Uno Liivaku a souligné que pour survivre, il fallait traduire environ 100 pages de texte de haute qualité par mois. Le lien entre la rémunération et la qualité du sous-titrage a été mentionné par sa réviseuse Kalli Karise en 1970 : « Malgré des demandes répétées, les honoraires des traducteurs sont restés au même niveau pendant des décennies. Quelqu'un devrait venir ici pour aider. Traduire des poèmes est une affaire assez complexe, car il n'y a pas de tarif défini. Les maisons d'édition peuvent payer par ligne de poésie jusqu'à 1 rouble et 40 kopecks, nous payerons 5 kopecks »¹²²¹.

3.4.3. Réseau d'encyclopédie

Il faut souligner le manque d'ouvrages de référence à l'époque soviétique dans tous les domaines. Les traducteurs et réviseurs de sous-titres avaient peu d'ouvrages de référence linguistiques à leur disposition. La pénurie de l'information concernait tous les aspects liés à la traduction. Les traducteurs et réviseuses des sous-titres ont formé un réseau d'encyclopédie des consultants externes qui les aidaient les traducteurs et les réviseuses de sous-titres sur des questions précises, selon leur domaine d'expertise. Uno Liivaku s'est souvent référé à Henn Saari¹²²², qui lui a été d'une grande aide pour deviner des

¹²¹⁹ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjasasar19700904.1.5>

¹²²⁰ Communication personnelle avec Uno Liivaku le 15 novembre 2019.

¹²²¹ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjasasar19700904.1.5>

¹²²² Henn Saari (jusqu'en 1935 Henn Speek, 1924–1999) est un linguiste et lexicologue estonien aux connaissances encyclopédiques. Pendant la période 1945–1950, Henn Saari a étudié à la Faculté d'histoire et de linguistique de l'Université d'État de Tartu (TRÜ), mais il a été excommunié pour des raisons politiques. Il a essayé de nouveau et est devenu diplômé de l'Université de Tartu en

noms de lieux estoniens écrits en russe. Liivaku avait souligné qu'il existait des divergences d'opinion entre experts et que c'était le devoir du traducteur de prendre la décision finale.

La situation concernant les ouvrages de référence et l'accès à l'information a changé au fil du temps. Chaque pièce de l'information était appréciée, écrite ou orale. En 1970, la réviseuse Kalli Karise a fait appel aux lecteurs pour aider les traducteurs et rédacteurs de sous-titres. « Si quelqu'un souhaite aider, nous serons très heureux de vous accueillir. Nous avons de bons consultants aujourd'hui et sans eux, nous ne pourrions pas du tout nous en sortir. Il n'y a pas de critiques ni de consultants dans notre bureau de rédaction, mais les films documentaires couvrent tous les domaines possibles et représentent toujours le développement actuel de la science »¹²²³.

Pour trouver des informations sur les films étrangers, comme les noms des réalisateurs et des acteurs, Uno Liivaku utilisait le *Dictionnaire du cinéma en deux volumes*¹²²⁴. Uno Liivaku et Kalli Karise ont utilisé par exemple un article d'Ain Kaalep¹²²⁵ fournissant les instructions pour écrire les noms turcs-tatars, mais cela n'a pas été suffisant. Pour l'orthographe, l'ouvrage de référence principal était *Noms étrangers et noms dans le texte russe*¹²²⁶, rédigé en russe. Ce répertoire contient les règles de base de la transcription des noms de 18 langues européennes en russe, ainsi que des tableaux synthétiques, des exemples de transcription et des listes de noms propres masculins et féminins ainsi que leurs variantes russes. Ce petit livre est destiné aux traducteurs, aux rédacteurs en chef, aux journalistes, aux diplomates, aux bibliographes et aux personnes d'autres professions confrontées à la nécessité d'une transcription pratique.

3.4.4. Le centre d'excellence de sous-titrage

Grâce à Ahto Vesmes, l'Estonie avait développé depuis 1970 la capacité technique de produire des sous-titres pour toute l'Union soviétique, devenant un centre d'excellence du sous-titrage. L'Estonie a réalisé des sous-titres en langues étrangères (italien, français, allemand etc.) pour des films destinés à être diffusés dans des festivals nationaux et internationaux et pour des films soviétiques vendus à l'étranger. (*Sovexportfilm* ne produisait pas beaucoup de sous-titres en langues étrangères pour la production cinématographique soviétique exportée à l'étranger, de plus, on utilisait généralement la traduction simultanée même dans les festivals de cinéma à l'étranger, comme Cannes, Karlovy Vary, etc., donc sous-titrer des films soviétiques en langues étrangères n'était pas une nécessité). En revanche, l'Estonie a produit dès 1970 des sous-titres russes pour les malentendants – toute la production soviétique était diffusée avec des sous-titres russes explicatifs au moins jusqu'au début des années 1990, selon Ahto Vesmes¹²²⁷. Le

enseignement à distance en 1963, il a soutenu sa thèse de « candidat » en philologie en 1982. De 1959 à 1975, il a été rédacteur en chef de la revue *Keel ja Kirjandus*.

¹²²³ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19700904.1.5>

¹²²⁴ Ūtkevič, S. I. (dir.). (1966–1970). *Кинословар*. Советская энциклопедия.

¹²²⁵ Kaalep, A. (1967). Türgi-tatari ja tadžiki nimeede eesti transliteratsiooni katse. *Keel ja Kirjandus*(5), 275–281.

¹²²⁶ Gilyarevskij, R., & Starostin, B. (1978). *Иностранные имена и названия в тексте*. Moscow: Высшая школа.

¹²²⁷ *Jupiter*, 11.04.1991, n° 427.

kinoprokat estonien a réalisé des sous-titres finnois pour la République socialiste soviétique carélo-finnoise¹²²⁸, ainsi que pour la Lettonie et Lituanie.

Il ne faut pas non plus oublier que toutes les actualités hebdomadaires en estonien et les longs métrages de *Tallinnfilm* et *Eesti Reklaamfilm* étaient sous-titrés en russe, pour les spectateurs russophones d'Estonie. D'ailleurs, après la restauration de l'indépendance, des sous-titres doubles en russe et en estonien ont été réalisés.

La capacité de production en termes de ressources humaines et technologiques était impressionnante pour un pays de cette taille. Initialement il n'y avait que quatre personnes rue Vene. Le bâtiment de *filmikontor*, une grande maison construite en 1954 au 63 route de Narva, comportait deux étages et un sous-sol avec une centaine d'employés permanents, sans compter les traducteurs indépendants (cinq réviseurs, deux correcteurs, des opérateurs, des responsables de prêt de films, artistes, propagandistes). En somme, il y avait au maximum 495 employés. Il y avait aussi deux bureaux secondaires situés à Kohtla-Järve et à Tartu, et également une base qui fournissait des films pour les navires de pêche et les navires estoniens, car des films étaient également projetés sur la mer.

Il s'agissait de l'un des centres de traduction de sous-titres les plus importants de l'Union soviétique, possédant le meilleur savoir-faire en matière de sous-titrage et assurant depuis 1950 la traduction en estonien de tous les films.

En Estonie au début des années 1990, on ne sous-titrait plus régulièrement¹²²⁹. Après la profonde réorganisation de l'économie, les débuts de l'Estonie économiquement autonome (en estonien *isemajandav Eesti*) et le transfert de la distribution de films à l'économie de marché, d'autres distributeurs de films sont apparus hors du monopole du *filmikontor*, qui ne sous-titrait plus les films en estonien. De même, le *filmikontor* n'était plus en mesure de sous-titrer les films qui n'avaient été que temporairement empruntés à des sociétés de vente sur les marchés du film de Tallinn ou de Moscou, même si la loi sur la langue était entrée en vigueur. Assez vite, les spectateurs habitués aux films sous-titrés ont commencé à montrer des signes d'insatisfaction. Ahto Vesmes se plaignait comme l'écrivain estonien Mati Hint que les films soient projetés dans les cinémas sans sous-titres ni traduction en estonien. La raison en était la location des copies, qui ne pouvaient pas être modifiées en ajoutant des sous-titres¹²³⁰. Il dit dans l'émission *Jupiter* : « Nous ne présentons que des films que nous avons sous-titrés »¹²³¹, temporairement loué par Moscou à l'Estonie et qui n'était donc pas sous-titré). Ahto Vesmes mentionne que les cinémas de Tallinn ont piraté des films qu'ils montraient sans sous-titres, bien qu'ils aient été projetés en Estonie en tant que films achetés¹²³².

Peu avant la proclamation d'indépendance d'août 1991, la distribution des films a été radicalement modifiée selon les principes de l'économie de marché. On a mis fin au monopole du Bureau du Film, renommé en 1988 *vahendusfirma „Meedium“*, et d'autres distributeurs ont émergé. Ahto Vesmes explique la situation des sous-titres plus en détail

¹²²⁸ En 1940, avec le russe, le finnois est devenu obligatoire, ce qui a semé la confusion chez les Caréliens. La question était de savoir si le finnois était une langue étrangère ou la langue des peuples fédéraux. Aujourd'hui, la seule langue officielle de la République est le russe. Le carélien, le vepsé et le finnois sont des langues « officiellement prises en charge » par la loi.

¹²²⁹ *Jupiter* 29.01.1990, n° 399.

¹²³⁰ *Jupiter* 17.05.1990, n° 406.

¹²³¹ Cependant, il y a eu des exceptions, comme le film russe *Rouflaquettes* (*Бакенбарды*, Ürij Mamin, 1990. *Jupiter* 14.02.1991, n° 423.

¹²³² *Jupiter* 25.10.1990, n° 415.

dans son émission *Jupiter* en 1991, en se référant aux lettres des spectateurs¹²³³. Enfin, Vesmes développe ses points de vue et s'adresse au public avec la déclaration suivante :

Je partage à 1000 % l'indignation et l'étonnement que les films avec sous-titres estoniens aient presque disparu des cinémas de Tallinn, en particulier les soi-disant cinémas de premières (en estonien *esietenduskinod*). Bien que j'aie essayé de clarifier les raisons objectives très importantes, je ne les comprends pas. S'il vous plaît, ne croyez pas que quiconque en Estonie s'est engagé dans une politique aussi stupide, ce n'est pas le cas, et deuxièmement, ne pensez pas que jusqu'à présent, des raisons techniques ont empêché la distribution des copies de films sans sous-titres. Je crois que nous comprenons tous que dans certains cas, il est vraiment inévitable de montrer des films non sous-titrés, comme lors de festivals, de journées culturelles et autres occasions festives, lorsque les films nous sont temporairement prêtés, pour être projetés dans certaines sessions. Mais vous ne pouvez pas vous permettre une telle chose tous les jours, à moins que certains cinémas de la capitale aient annoncé un festival d'horreur érotique toute l'année. Le sujet dont nous parlons aujourd'hui est familier à tous les fonctionnaires, traité dans les journaux, discuté à la radio et dans de nombreuses tribunes, mais il n'a pas évolué du tout, personne n'a essayé ni pris la peine de faire autre chose que de parler. [...] [L]es films qui parviennent aux cinémas distribués par *Meedium* sont à 99 % sous-titrés en estonien. Et nous avons suffisamment de pouvoir, d'outils et de techniques pour faire même des doubles sous-titres et pour l'ensemble de l'Union soviétique.¹²³⁴

La concurrence sur le marché des distributeurs de films a été suivie d'une chute rapide et de la privatisation de *Meedium*¹²³⁵ dont les employés ont été licenciés en septembre 1997. La principale raison de ce licenciement était la dépréciation des machines de sous-titrage et l'émergence de nouvelles technologies numériques pour le sous-titrage. Dans ce contexte est important de souligner que la pratique de la traduction dans des conditions totalitaires implique aussi une attitude critique envers l'activité du traducteur et le place au sein d'un réseau complexe de contextes linguistiques, culturels et sociaux existants. La place du traducteur est dynamique et susceptible de changer à chaque moment, elle dépend des circonstances concrètes. En d'autres termes, il s'agit de l'agentivité du traducteur.

4. Conditions techniques et linguistiques du sous-titrage

En 1985, Uno Liivaku a publié un article unique en son genre sur le processus et les conditions de sous-titrage vers l'estonien dans la revue culturelle *Teater. Muusika. Kino* intitulé *Pildialune kiri kinolinal* (« L'écrit sous l'image à l'écran »)¹²³⁶. Dans cet article, il aborde certains problèmes techniques et linguistiques du sous-titrage. La règle principale en matière de traduction de sous-titres est de gagner du temps, d'utiliser un minimum de mots pour transmettre le maximum d'informations. Cela signifie que les sous-titres, comparés au texte du film, ont moins de mots, moins d'informations et sont plus neutres sur le plan stylistique. Selon Liivaku, le spectateur perd environ 10 à 15 minutes d'un film qui dure environ 100 minutes justement en lisant les sous-titres. Un

¹²³³ Les spectateurs Valdo Saega et Vilhelmine Tuvi. *Jupiter* 11.04.1991, n° 427.

¹²³⁴ *Jupiter*, 11.04.1991, n° 427.

¹²³⁵ MPDE, BDG, Filmimax.

¹²³⁶ Liivaku, U. (1985). *Pildialune kiri kinolinal*. *Teater. Muusika. Kino*(4), 15–18.

long métrage comprend en moyenne 500 à 700 sous-titres (parfois plus, dans des cas exceptionnels mille !) et les yeux des spectateurs doivent dévier 500 à 700 fois pour lire les sous-titres. Ces 10 à 15 minutes constituent un sixième, voire un cinquième, d'un temps d'écran saturé et intense¹²³⁷. Selon Tiit Merisalu, pour vraiment bien comprendre un film sous-titré à l'époque soviétique, il fallait le regarder deux fois¹²³⁸.

4.1. Processus mécanique

Les projections de films étaient planifiées à l'avance. Tout le monde travaillait sous la pression des délais. Même si l'on commençait la traduction avant que les feuilles de remontage n'arrivent en Estonie, les copies du film n'arrivaient qu'à la dernière minute. La traduction et la relecture prenaient du temps, environ une semaine ou même dix jours, en fonction du nombre de sous-titres à traduire. Le sous-titrage à l'époque était un processus de traitement mécanique supplémentaire de la pellicule du film ou de l'image intermédiaire et ce processus a nécessité beaucoup du travail manuel. Selon les témoignages¹²³⁹, le texte corrigé allait à l'imprimerie, c'est-à-dire qu'il était transformé en cadres d'impression contenant du texte qui avait subi une relecture linguistique. Pour tout type de sous-titrage, l'étape qui demandait le plus de temps était la dactylographie et l'impression des sous-titres sur des tablettes de papier, à partir desquelles les clichés (les matrices) étaient ensuite réalisés : le texte des sous-titres était photographié et la photographie ensuite réduite à une petite copie, qui à son tour était galvanographiée en très petits clichés de sous-titres. La durée de l'impression de chaque sous-titre sur le cadre unique était régie par le passeport technique. L'opérateur s'asseyait derrière la machine de sous-titrage, où le passeport de film courait en parallèle avec la pellicule du film, et projetait le cadre nécessaire, qui était pressé mécaniquement sur la pellicule. Le son du film ne pouvait pas être écouté en même temps : les séquences d'exposition des sous-titres (au sens moderne « les points d'entrée » et les « points de sortie ») étaient donc écrites sur la feuille de traduction et les durées calculées par le métrage. Bien sûr, ce processus long, complexe et en plusieurs étapes devait être répété pour chaque copie de film.

¹²³⁷ *Ibid.* 15–18.

¹²³⁸ Communication personnelle avec Tiit Merisalu le 20 février 2020.

¹²³⁹ Eva Tamkõrv, Uno Liivaku et Kalli Karise ont fourni des informations précieuses sur le processus de sous-titrage.



Figure 28. L'operatrice T. Žujeva en train d'imprimer des sous-titres estoniens sur la pellicule (en haut à gauche, 1954, la photo de G. Loss). Le maître des sous-titres Sofia Eero en préparant de la pellicule sur la nouvelle machine de sous-titrage à Tallinna Kinostudio (en haut à droite, 1956, la photo d'Ü. Laud). Le sous-titrage dans la fabrique de montage à Tallinna Kinostudio. (en bas, 1959, la photo de Karl Oras).

Voici un exemple des sous-titres estoniens du film *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966). Le processus mécanique a rendu la pellicule fragile et elle se déchirait facilement pendant la projection, comme on peut le voir en gauche sur la perforation.

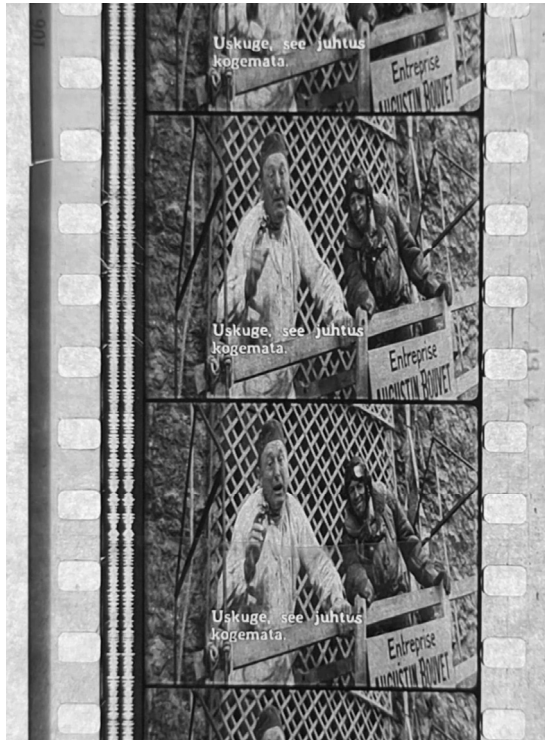


Figure 29. Un morceau de la pellicule avec les sous-titres estoniens du film *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966).

Le sous-titrage mécanique est basé sur l'impression mécanique du sous-titre sur la couche photographique du film au moyen d'un cliché. La couche photographique du film était préalablement ramollie dans l'eau savonneuse (la couche d'émulsion sur le film devait être adoucie avant le procédé mécanique). Le cliché métallique était chauffé et l'image estampée sur le substrat, après quoi la copie de film était séchée. L'impression endommageait gravement la pellicule et la perforait presque, les clichés laissaient des marques très en relief. Comme la couche d'émulsion du film était au cours des années de plus en plus difficile à ramollir, la méthode mécanique déchirait dans le film des microfissures, ce qui faisait trembler le sous-titre sur l'écran.

Chaque étape de ce processus était strictement régulée par le temps, la température et d'autres paramètres. Le sous-titrage mécanique permettait seulement de traiter chaque pellicule individuellement, ce qui était économiquement et technologiquement inefficace, en particulier quand il fallait réaliser le sous-titrage de nombreuses copies. En Estonie, on sous-titrait chaque film séparément, il n'était pas techniquement possible de reproduire (copier) des films. Le nombre de copies était strictement surveillé à Moscou, où, pour que ce processus se justifie économiquement et technologiquement, les sous-titres étaient imprimés directement sur le positif ou sur la copie négative intermédiaire à partir de laquelle le film était reproduit. Cette méthode n'était pas toujours possible, car les mêmes pellicules intermédiaires étaient souvent utilisées pour la reproduction des sous-titres dans différentes langues.

Différents formats de film (16 mm, 35 mm) étaient soumis à des règles différentes : le format du cadre définissait la taille des inscriptions. Par exemple, les sous-titres d'une copie de film 35 mm au format classique devaient correspondre aux critères suivants :

- La longueur d'un fragment de pellicule sur lequel des sous-titres étaient imprimés devait être d'au moins 0,5 m, à condition que cette inscription ne dépasse pas cinq à six caractères.
- Dans le texte d'un sous-titre situé sur un fragment d'un mètre, l'inscription ne devait pas comporter plus d'une ligne, c'est-à-dire pas plus de 25 caractères latins et pas plus de 22 caractères cyrilliques.
- Le nombre de lignes était limité à deux, dans de rares cas trois, avec le nombre correspondant de caractères sur chacune des lignes ; la distance entre les lignes devait être au moins 0,7 mm.
- Les bords des lignes de l'inscription devaient être situés à une distance de 3,55 mm des bords du cadre.
- La longueur de la ligne de sous-titre ne devait pas dépasser 15 mm, la ligne du bas devait être située à au moins 0,9 mm du bord, les lignes du sous-titre devaient être parallèles au cadre, sans inclinaison.

Il y avait plusieurs intervenants dans le processus de sous-titrage : premièrement le traducteur, qui raccourcissait le dialogue, faisait les lignes de sous-titres selon les données du métrage et dactylographiait le nouveau manuscrit, deuxièmement le rédacteur qui corrigeait le texte linguistiquement et sémantiquement selon l'audiovisuel, en raccourcissant davantage si nécessaire pour ajuster les lignes, en révisant la traduction avec le film, puis la personne qui faisait la typographie à l'imprimerie (en estonien *laduja*), à nouveau le correcteur linguistique, puis le photographe et le zincographe (en estonien *tsinkograaf*), le créateur des plaques (en estonien *kliišeelõikaja*), le technicien de laboratoire et le monteur, qui préparaient tous les deux la pellicule du film, l'opérateur de sous-titres qui était le dernier contrôle qualité.

La personne qui avait développé cette technologie de sous-titrage était Vambola Rohtvee, spécialiste des appareils de mesure et mécanismes automatiques de l'Usine expérimentale de mécanique cinématographique¹²⁴⁰. L'usine était située dans la rue Vene, à Tallinn, et réparait et développait des équipements de cinéma (les mécaniciens de cinéma étaient formés sur place en Estonie dans un établissement d'enseignement spécialisé). C'est dans cette usine que la technologie de sous-titrage mécanique développée par Vambola Rohtvee a été développée et mise en œuvre. La Lettonie a commencé à utiliser une machine de sous-titrage similaire. Le 27 avril 1987, le Comité du cinéma a examiné des sous-titres de film produits par le Bureau du Film. Ils ont trouvé que les machines et les technologies étaient obsolètes et ne permettaient pas la production de sous-titres du volume et de la qualité requise. Le Comité a pris des mesures pour remédier à la situation : l'Usine expérimentale cinématographique devait mettre au point une nouvelle machine à sous-titrer¹²⁴¹. C'est exactement la même année que Vambola Rohtvee est mort.

¹²⁴⁰ Ringvaade "Nõukogude Eesti" 40. (1969). [Actualité]. Tallinnfilm.
<https://arhiiv.err.ee/vaata/152675>.

¹²⁴¹ Autasustamisi (Anonyme, 29 août 1980). *Sirp ja Vasar*(35), p. 14.

4.2. Normes et limites spatio-temporelles

Les aspects techniques de base qu'il fallait garder à l'esprit lors de la traduction et de l'édition des sous-titres sont similaires aux principes de traduction des sous-titres d'aujourd'hui. Ils étaient les suivants :

- Durée du dialogue en mètres.
- Longueur de sous-titres en caractères et nombre de lignes.
- Vitesse de lecture (quel temps donné pour lire).
- Synchronisation avec les dialogues et les changements de plan.

Le sous-titreur estonien devait prendre en compte ces quatre aspects techniques pendant la traduction. Uno Liivaku numérotait ses sous-titres, en comptant le nombre de caractères et de lignes nécessaires pour la bonne lisibilité et en tenant compte de la synchronisation. Comme sur la machine à écrire, le calcul des caractères n'était pas automatique, c'était le travail d'un œil entraîné.

La règle générale était que le sous-titre devrait changer avec le changement de plan. Le sous-titre commençait toujours avec la réplique et durait jusqu'à la transition avec le plan suivant. De manière générale le placement et la durée des sous-titres sont limités par le montage des films. Les unités sémantiques importantes sont les plans et les changements de plan. Déjà à l'époque soviétique, les règles concernant le changement de plan étaient assez bien suivies. Selon Liivaku, la première règle était que le nouveau sous-titre devait être ajouté synchroniquement à l'apparition du nouveau plan. Le sous-titre ne devait pas commencer avant que le plan s'affiche, car il serait contre nature de lire un texte qui n'a pas encore été prononcé¹²⁴². Le sous-titre du dialogue du plan précédent ne devait pas être placé trop tard sous le plan suivant. Il s'ensuit que la traduction d'une phrase russe ne pouvait pas commencer par la fin, bien que les règles de la traduction l'exigeaient (dans la traduction vers l'estonien, ce procédé est assez courant avec plusieurs langues). Liivaku donne un exemple : « Disons que les perles sont projetées sur un plan, tandis que les porcs sont projetés dans le plan suivant, et la phrase de traduction *sigade ette pärleid ei visata* placerait le sous-titre sur les porcs sous la scène des perles et *vice-versa*. Par conséquent, il faut trouver un autre moyen : faire deux phrases à partir d'une seule, ou (très rarement) utiliser l'inversion »¹²⁴³.

Parfois les sous-titres étaient trop rapides, parfois trop longs. La vitesse de lecture était réglée à l'œil, et non par des calculs mathématiques, selon le principe suivant :

- 1 mètre de pellicule — 2 secondes d'image — 25 caractères¹²⁴⁴ (égal à une ligne de sous-titres).
- 2 mètres de pellicule — 4 secondes d'image — 50 caractères (égal à deux lignes de sous-titres)
- 3 mètres de pellicule — 6 secondes d'image — 75 caractères (égal à trois lignes de sous-titres)

¹²⁴² Liivaku, U. (1985). Pildialune kiri kinolinal. *Teater. Muusika. Kino*(4), 15–18.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁴⁴ Les caractères sont les lettres, les chiffres, les signes de ponctuation, les abréviations, les caractères spéciaux (u %, +, -, &) et l'espace. Liivaku, U. (1985). Pildialune kiri kinolinal. *Teater. Muusika. Kino*(4), 15–18

La vitesse de lecture était influencée par l'effet combiné du premier et du deuxième facteur, mais aussi par d'autres facteurs comme la bonne segmentation des lignes et la qualité linguistique des sous-titres, difficiles à mesurer scientifiquement. Aussi la vitesse de lecture variait selon le niveau d'alphabétisation du lecteur, de ses capacités cognitives. Si nous comparons la vitesse de lecture généralement admise aujourd'hui, qui est de 6 secondes pour deux lignes de sous-titres de 32 caractères par ligne, soit 64 caractères, ce qui fait 12 caractères par seconde, la vitesse de lecture était optimale pour les spectateurs estoniens : 12,5 caractères par seconde. La seule différence étant que les spectateurs estoniens voyaient des lignes plus courtes pendant un temps plus court, mais la vitesse de lecture était optimale, même si les lignes étaient plus courtes qu'aujourd'hui d'environ sept caractères¹²⁴⁵.

Le sous-titre en une ligne est plus facile à lire pour le spectateur, car il est plus facile à saisir pour l'œil. Lors de la lecture d'un sous-titre en plusieurs lignes, le spectateur se déplace du début de la ligne à la fin de la ligne, puis à nouveau au début de la ligne suivante. Plus il y a de lignes, plus le spectateur doit regarder selon une telle trajectoire. Si les lignes sont de longueur inégale, cela rend la lecture encore plus lente. Par exemple, une bonne segmentation sémantique, ce qui signifie qu'une pensée ou une unité de sens est exprimée sur une ligne de sous-titre ou un sous-titre à deux lignes, est considérée comme importante aujourd'hui. En revanche, à l'époque soviétique, cela n'avait pas beaucoup d'importance : on pouvait utiliser jusqu'à trois lignes de sous-titres pour exprimer plusieurs significations et plusieurs répliques ; il y avait toujours un signe de ponctuation à la fin de la phrase, parce que la phrase ne suivait pas la structure de sous-titres et pourrait finir au milieu de la ligne, ce qui rendait la lecture assez difficile de point de vue du spectateur contemporain. Les règles de coupe de la langue estonienne étaient souvent enfreintes afin de permettre une présentation maximale du texte. Il est généralement admis qu'une personne perçoit la parole avec son oreille beaucoup plus rapidement que ses yeux ne peuvent lire le texte. Toutefois la source principale d'information dans le film est visuelle et les sous-titres soviétiques cachaient l'image.

Les critères techniques des sous-titres ont évolué avec le temps. Mais en général, la vitesse de lecture, exprimée en nombre de caractères par seconde, était à peu près la même qu'aujourd'hui. La différence principale concernait le nombre de lignes. Il y avait jusqu'à trois lignes de sous-titres au maximum seulement pendant la première moitié des années 1990, après 1995 le nombre de lignes a été limité à deux, sur le modèle des sous-titres scandinaves. Cependant, l'espace disponible pour les sous-titres n'était pas rempli en entier, car il aurait contenu trop de texte pour le spectateur et aurait trop caché l'image.

Après le rétablissement de l'indépendance en 1991, *RAS Meedium* (l'ancien *kino-prokat* estonien) a décidé de montrer des sous-titres bilingues (en estonien et en russe) pour les films en langue étrangère. La proposition pour le sous-titrage bilingue venait de la réviseuse en chef Kalli Karise, qui expliquait au directeur du Bureau du Film que cette pratique permettrait de conserver le public russophone des films. De toute évidence, cette opinion était justifiée, parce que la population russophone n'avait ni l'obligation ni le

¹²⁴⁵ Aujourd'hui, le nombre de caractères par ligne varie beaucoup selon la chaîne de télévision, l'âge de l'audience, les capacités cognitives (personnes sourdes par exemple), mais aussi selon le genre de l'œuvre audiovisuelle. 64 caractères pour un sous-titre sur deux lignes est le minimum, il peut y avoir jusqu'à 72 caractères, mais la règle générale reste que pour le lire, il faut six secondes. Martí Ferriol, J. (2013). *Subtitle reading speeds in different languages : the case of Lethal Weapon. Quaderns*(20), 201–210, p. 203.

besoin d'étudier l'estonien ou d'autres langues étrangères. Cette pratique non-discriminatoire avait ses origines dans l'interprétation bilingue dans les ciné-clubs estoniens. La situation est similaire à celle de la Finlande, où il a existé pendant plusieurs décennies une tradition de diffusion de films avec sous-titres bilingues en finnois et en suédois. Cette pratique pose d'importants problèmes techniques de synchronisation, car la longueur des mots et les particularités syntaxiques ne permettent pas facilement de segmenter des lignes des sous-titres d'une longueur identique, car les mots russes sont généralement plus longs que les mots estoniens (ou même que les mots anglais). Les différences de longueur signifient que, lorsque les sous-titres bilingues sont affichés ensemble, la langue russe doit être plus condensée et raccourcie pour qu'il soit possible d'afficher des sous-titres temporellement synchronisés.

4.2.1. Le sous-titrage pour les enfants et les malentendants

Le sous-titrage pour les enfants suivait les mêmes directives que celles qui s'appliquaient pour les adultes. Habituellement, les films et les dessins animés étaient sous-titrés pour les écoliers dès le plus jeune âge. L'analyse du film d'animation français *Le Secret des Sélénites* (Jean Image, 1982)¹²⁴⁶ montre clairement qu'il y avait autant que possible une correspondance entre la voix et les sous-titres. En général, les sous-titres pour enfants devaient suivre la vitesse de la parole. Une vitesse de lecture plus longue n'était généralement pas accordée. Malheureusement, le temps alloué pour la lecture n'était pas plus long lorsqu'il y avait des images essentielles pour suivre l'intrigue ou lorsqu'il y avait un langage particulièrement difficile.

Selon les témoignages, lire des sous-titres vites n'était pas problématique pour les enfants¹²⁴⁷. Lorsque le film était intéressant, la langue visuelle compensait beaucoup des lacunes dans la compréhension. Dans ce contexte, je souhaite rappeler mes premières expériences personnelles et les avantages de l'interprétation orale de films. Déjà à l'école primaire, les élèves de première année qui savaient lire pouvaient assister aux après-midis cinéma organisées à l'école, mais les films s'avéraient difficiles à comprendre. Sous-titrés en estonien, mais à une vitesse de lecture trop élevée, il m'était à l'âge de sept ans pas faciles à suivre pleinement les films. C'est là que d'autres enfants qui avaient déjà de meilleures compétences en lecture offraient leur aide dans l'interprétation personnelle chuchotée et avec des commentaires en direct, tous deux très utiles pour une meilleure expérience de visionnage.

Souvent, l'objectif des programmes de cinéma dans les écoles était d'introduire de nouvelles informations et un nouveau vocabulaire et de familiariser les élèves avec une terminologie complexe et de nouveaux sujets. Dans la mesure du possible, le vocabulaire et la syntaxe n'étaient pas simplifiés. Une stratégie était élaborée où des mots étaient omis plutôt que modifiés pour réduire la longueur des phrases. Les difficultés n'étaient généralement pas simplifiées, sauf si la construction de la phrase était très difficile ou bâclée. On veillait à ce que la simplification ne change pas le sens, en particulier lorsque le sens était véhiculé par l'intonation.

¹²⁴⁶ La version estonienne est disponible dans le Musée du cinéma de Järva-Jaani.

¹²⁴⁷ Communication personnelle avec Olev Remsu et des autres spectateurs de l'époque.

4.3. Stratégies de traduction et dominante

Dans cette étude, nous emprunterons les concepts utiles de la linguistique et de la traductologie, comme la notion de dominante. Le concept de dominante a été déjà introduit en analysant des adaptations soviétiques (voir aussi le sous-chapitre 2.3 de la partie I) et constitue selon Roman Jakobson¹²⁴⁸ et Peeter Torop un cadre général pour les stratégies de traduction¹²⁴⁹. Jakobson définit la dominante comme un élément central d'une œuvre d'art qui remplace, définit et transforme les autres composantes de l'œuvre et garantit la cohérence structurelle¹²⁵⁰. La dominante est un groupe d'éléments qui dominent le système de traduction selon les termes de Jakobson et Torop. Par exemple, dans une comédie française avec beaucoup de jeux de mots, la dominante est la fonction d'humour et la préservation des jeux de mots dans la langue cible. Torop a élargi la théorie de Jakobson en classant les traductions selon leur dominante en huit catégories principales¹²⁵¹. En même temps, la dominante peut se manifester à des niveaux très différents, elle peut être exprimée par la fonction du texte¹²⁵², le style de l'auteur, l'expression artistique du traducteur, la culture source, la culture cible, etc. La dominante est étroitement liée à l'orientation du texte, ce qui signifie que l'objectif du texte doit être préservé. La dominante est de nature collective plutôt qu'individuelle, car elle représente le canon et les normes de l'époque, mais reflète également l'attitude personnelle du traducteur.

4.3.1. Définition de la stratégie de traduction

La stratégie de traduction est définie comme un principe ou plutôt un ensemble de principes et de techniques de traduction adoptées *consciemment* par le traducteur¹²⁵³ (c'est-à-dire que la stratégie se caractérise par un choix *potentiellement* conscient¹²⁵⁴) pour résoudre les problèmes de traduction¹²⁵⁵ de la façon la plus efficace possible afin de transmettre le message dans certaines conditions. Donc la stratégie est une approche téléologique pour atteindre un certain but¹²⁵⁶, et elle est fonctionnelle – déterminée par

¹²⁴⁸ Jakobson, R. (2015). *Language in literature*. The Belknap Press of Harvard University Press, p. 41.

¹²⁴⁹ Torop, P. (2002). Translation as Translating as Culture. *Sign System Studies*, 30(2), 593–605, p. 595.

¹²⁵⁰ Jakobson, R. (2015). *Language in literature*. The Belknap Press of Harvard University Press, p. 41.

¹²⁵¹ Torop, P. (2002). Visuaalse ja verbaalse kreoliseerumine Arvo Iho filmis "Karu süda". *Teater. Muusika.Kino*(4), p. 49.

¹²⁵² Selon Roman Jakobson, un message a une fonction référentielle, émotionnelle, conative, phatique, métalinguistique ou poétique, ou des combinaisons de ces fonctions, car le message fonctionne dans une relation hiérarchique entre elles et génère plusieurs fonctions (l'une d'elles est la dominante) (Jakobson, R. (1995). *Life, Language, Art*. Routledge, p. 27).

¹²⁵³ Jääskeläinen, R. (1993). Investigating translation strategies. Dans S. Tirkkonen-Condit & J. Laffling (dirs.), *Recent trends in empirical translation research* (pp. 99–120). Joensuu: Université de Joensuu. Vandum.

¹²⁵⁴ Lörcher, W. (1991). *Translation performance, translation process, and translation strategies: A psycholinguistic investigation*. Narr, p. 76.

¹²⁵⁵ Les cas d'intraduisibilité, mais comme Chesterman le dit à juste titre, le problème de traduction du traducteur X n'est pas un problème pour le traducteur Y, mais ils peuvent arriver aux mêmes résultats (Chesterman, A. (2005). Problems with Strategies. Dans Károly, K. & Fóris, Á. (dirs.), *New Trends in Translation Studies: In Honour of Kinga Klaudy* (pp. 17–28). Budapest: Akadémiai Kiadó).

¹²⁵⁶ Kearns, J. (2009). Strategies. Dans M. Baker & G. Saldanha (dirs.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 282–285). London: Routledge, p. 282.

les conditions de traduction. La cohérence du texte de traduction est assurée en adhérant à la stratégie initialement choisie. Les stratégies sont soumises à des relations hiérarchiques selon leur dominante : on peut distinguer des stratégies locales et globales¹²⁵⁷. La stratégie peut être liée au processus, au texte et au traducteur, selon la dominante de la traduction.

Dans le sous-titrage, les choix de stratégie, tant au niveau procédural que textuel, sont influencés par un certain nombre de facteurs, qui peuvent être classés selon les paramètres de traduction généraux des cultures dans l'approche de Torop¹²⁵⁸. Selon la classification de Torop élargie et adaptée, ces facteurs étaient les suivants pour la traduction de films français du russe vers l'estonien :

- Langue – les catégories grammaticales de la langue russe, les *realia* à la fois dans le film original et dans l'espace culturel russe, l'étiquette de discours (le registre dans lequel les personnages interagissaient, particulièrement important dans de nombreux films de cape et d'épée comme *Les Trois mousquetaires*, mais difficile à transférer en estonien en raison de l'absence de société de classe correspondante), les jeux de mots sous leurs diverses formes, le vocabulaire et la syntaxe des personnages, leurs moyens d'expression linguistiques caractéristiques, style et discours en général.
- Temps – le temps historique de l'époque était particulièrement important dans la représentation de films historiques, où le temps grammatical du narrateur et le temps de la diégèse étaient souvent distingués. Mais le temps culturel était également important dans les comédies musicales, comme *Carmen*, par exemple.
- Espace – espace social et relations sociales entre les personnes, des problèmes étaient posés par les *realia* qui représentaient l'espace géographique.
- Genre du film – les caractéristiques propres au genre du film (comédies, films de cape et d'épée, comédies musicales, etc.) nécessitaient une traduction adéquate.
- Discursif – discours officiels sur le film en tant qu'œuvre dans la culture cible, à l'égard de l'appartenance aux mouvements, à l'égard du réalisateur, méta-textes dans les médias liés à la réception des films en général, présuppositions, interprétations, réactions des lecteurs.
- Limites idéologiques sociopolitiques – normes et interdictions, à la fois en tant que normes de traduction collective et au niveau de l'autocensure.

Au niveau procédural, la dominante est la traduction du signe et/ou du signe du langage, c'est-à-dire la question de savoir s'il faut traduire, par exemple, un jeu de mots, son contenu ou sa forme.

La dominante quantitative est une stratégie de traduction mondiale pour le sous-titrage. Alors que la dominante processuelle procède de la structure du signe, projetant ses différentes composantes dans le texte, la stratégie du dominant textuel procède du signe plutôt que de l'ensemble, et attache de l'importance à sa situation culturelle. Le niveau textuel englobe à la fois le recodage linguistique, culturel et textuel dans les

¹²⁵⁷ Põllu, T. (2011). *Sõnamängude ja reaalse tõlkestrateegiad Eesti filmide subtiitertõlgete näitel* [Mémoire de master, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus, p. 26.

¹²⁵⁸ Torop, P. (1995). *Тотальный перевод* [Thèse de doctorat, Université d'Helsinki], p. 82.

termes de Dirk Delabastita¹²⁵⁹ et met l'accent sur la culture réceptrice ou sur la culture cible. En général, ces deux procédés sont connus au sens de Lawrence Venuti comme une stratégie de domestication et une stratégie d'aliénation¹²⁶⁰. Il s'agit également de savoir d'où surgissent les besoins de traduction, que ce soit dans la culture source ou dans la culture cible. Étant donné que le doublage et la traduction de sous-titres sont fortement centrés sur le spectateur, il s'agit a priori d'une stratégie locale, d'autant plus que le doublage est une adaptation par excellence. Le doublage est comme une traduction illusionniste, qui recrée et reconstruit ce qui était déjà une illusion de réalité (par exemple des cow-boys ou des mousquetaires soviétiques).

La troisième stratégie globale de traduction des sous-titres, discutée plus en détail ci-dessous, est une stratégie de visualisation où les marqueurs visuels des dialogues et des performances textuelles sont dominants.

Les stratégies de traduction locales sont différentes opérations au niveau textuel. Une stratégie d'édition distincte peut également être distinguée. La plus importante d'entre elles est la stratégie de compensation intersémiotique. Grâce aux stratégies locales, le style et le caractère individuel de traduction et du traducteur se manifeste : comme Ott Ojamaa l'avait exprimé, on doit savoir nager, mais pour arriver à la destination, il faut connaître des styles de natation différents. Au niveau des traducteurs, il y avait une autre stratégie importante d'autocensure, qui peut être considérée comme une stratégie au niveau local dont l'homologue global est une stratégie idéologique discursive.

4.3.2. Dominante quantitative

Dans le sous-titrage est omniprésente la dominante quantitative qui dirige le processus de traduction et le choix des stratégies. Selon Díaz Cintas, la complexité sémiotique des films se révèle dans les choix et les stratégies de traduction¹²⁶¹. Il y a dans les films une forte proportion d'éléments exophoriques¹²⁶² et il n'est techniquement pas possible de traduire uniquement la langue parlée sans tenir compte des éléments externes dans le texte du sous-titre. En ce qui concerne le principe de complémentarité des systèmes de signes de sous-titres, selon la classification de Henrik Gottlieb, l'opération de sous-titrage doit tenir compte de quatre types de signes dynamiques d'un point de vue de relations intersémiotiques¹²⁶³ :

- Indices verbaux transmis acoustiquement (dialogue, bruit de fond et parfois paroles).
- Signaux non verbaux (sons de la nature, effets sonores, musique) transmis acoustiquement.
- Caractères verbaux transmis visuellement (légendes animées, lettres à l'écran, etc.).

¹²⁵⁹ Delabastita, D. (1993). There's a double tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay with special reference to Hamlet. *Approaches to translation studies*(11). Rodopi, p. 2sq.

¹²⁶⁰ Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2^{ème} éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203553190>

¹²⁶¹ Díaz-Cintas, J. (dir.) (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Canada: UPT, p. 9.

¹²⁶² Hasan, R., & Hallyday, M. A. K. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman, p. 31.

¹²⁶³ Gottlieb, H. (2001). Subtitling. Dans M. Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 244–248). London and New York: Routledge, p. 245.

- Signes non verbaux transmis visuellement (langage cinématographique, composition, mouvement).

Comme on peut le voir, il existe quatre types de signes transmis au spectateur, qui génèrent du bruit et provoquent la distraction, mais d'un autre côté, ils sont mieux compris grâce à leur multimodalité, c'est-à-dire l'utilisation simultanée de sens multiples. Le sous-titre étant monomodal dans son intégralité, c'est-à-dire qu'il ne peut être perçu que visuellement, la multimodalité des œuvres audiovisuelles facilite la compréhension du contenu par le spectateur. Cependant, du point de vue du traducteur, une telle pluralité de systèmes de signalisation était plutôt un obstacle à la compression, car si la feuille de remontage ne contenait pas d'informations exophoriques, on ne savait pas quelles informations pouvaient être omises pour transmettre le sens.

Malgré la nature laconique des sous-titres, les traducteurs estoniens essayaient de faire les sous-titres les plus longs possibles et c'était le travail des rédacteurs de les compresser. Naturellement, on espérait que le spectateur comprendrait l'action et les personnages grâce au langage visuel et sonore du film (activités, aspects prosodiques de la parole orale, mimiques des personnages, etc.). Gottlieb distingue deux types de redondance sémiotique en raison de la multiplicité des canaux : la redondance intersémiotique (la même information apparaît dans plusieurs canaux simultanément) et la redondance intrasémiotique (la même information est répétée dans un canal)^{1264, 1265}. Les traducteurs n'avaient accès qu'au dernier type – la redondance intrasémiotique dans les dialogues. Les sous-titres étaient également des concentrés linguistiques en un sens, en raison de la redondance sémiotique du texte du film, car de nombreux aspects linguistiques ne sont jamais reflétés dans la traduction des sous-titres, mais peuvent toujours être perçus par le spectateur qui regarde le film. Cependant, la découverte des complémentarités entre les différents systèmes de signalisation était principalement le travail du rédacteur.

Tout comme la compensation est principalement due à la redondance intersémiotique du langage cinématographique, elle peut fonctionner dans la direction opposée, par exemple les sous-titres pour malentendants incluent également des informations audiovisuelles, qui doivent souvent être traduites et adaptées. Cela compense la perte d'informations auditives. Par exemple, les sous-titres peuvent être utilisés pour transmettre des gémissements au sol, l'intonation d'un haut-parleur, le timbre, les défauts de la parole, etc.

Uno Liivaku décrit aussi la compensation comme l'une des stratégies principales de la traduction de sous-titres. Selon lui, la compensation sert à fournir une traduction équivalente dans les situations où une partie du texte à traduire devient *sémiotiquement* plus pauvre que l'original. Ensuite, la traduction sera enrichie ailleurs, où le texte source devient plus pauvre que le texte cible¹²⁶⁶.

4.3.3. Condensation

Les sous-titres étaient souvent trop longs à lire dans le temps où ils étaient affichés à l'écran, ou trop longs selon les règles du nombre maximum de caractères par ligne. Dans

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 247.

¹²⁶⁵ La théorie de pertinence (relevance) au sous-titrage est liée à la redondance intersémiotique du film. Cf. Kovačič, I. (1994). *Relevance as a factor in subtitling reductions*. DOI:10.1075/btl.5.35kov.

¹²⁶⁶ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 44.

ces cas, il fallait condenser ou compresser ou bien réduire le texte dans le sous-titre. Compresser ou condenser les sous-titres signifie soit ne pas traduire une certaine partie du texte original (puisque cette partie est jugée superflue), soit ne pas traduire de façon directe mais exprimer le sens différemment (par exemple en se référant au contexte de la conversation). Bien que la façon dont un sous-titre puisse être compressé ou condensé dépende dans une large mesure de son contexte et du style personnel du traducteur, il existe plusieurs modèles récurrents à utiliser dans la traduction du russe vers l'estonien.

Uno Liivaku insiste sur le fait que la traduction est un art plutôt qu'une science, y compris dans le contexte du sous-titrage. Trouver des traductions estoniennes plus courtes pour de longs mots russes constituait l'art principal, qui nécessitait de l'inspiration. Raccourcir le texte sans changer le contenu est le but du sous-titrage et une gymnastique intellectuelle. La condensation était la technique principale de raccourcissement grammatical et sémantique : concentrer les unités sémantiques dans l'espace et le temps. On appliquait en estonien les principes suivants dans l'ordre d'importance :

- Choisir des synonymes plus courts. C'est ainsi que l'on peut souvent trouver dans les sous-titres : *möödunud aastal* → *mullu*, *ülemöödunud aastal* → *tunamullu*, *spetsiaalselt* → *nimme*, *kokku hoidma* → *säästma*, *kiiresti* → *ruttu*, etc.
- Utiliser un mot simple au lieu d'un mot composé si le contexte est clair : *parlamendisaadikud* → *saadikud*, *ehapuna* → *eha*, *koiduvalgus* → *koit*, *koidik*.
- Éviter les mots vides et les tautologies.
- Ellipse du pronom sujet devant le verbe (*ma pean* => *pean*, *me võime* => *võime*).
- Utilisation minimale des déterminants possessifs (*minu süda* => *süda lööb*).
- Éviter les adverbes de manière dérivés avec le suffixe *-lt*, les verbes d'emprunt en *-erima* (*viivitamatult* => *kohe*, *raporteerima* => *raportima*).
- Écrire l'heure, les années et nombres toujours en chiffres (17.00ks, *Ta tegi töö ära 2 päevaga*, 1960ndad, 60ndad).
- Préférer les syntagmes au singulier quand les deux variantes sont possibles : *mitmed liikmesriigid* → *mitu liikmesriiki*, *mõlemates programmides* → *mõlemas programmis*, *osad parlamendisaadikud* → *osa parlamendisaadikuid*.
- Utiliser le singulier pour les termes abstraits tels que : argent (*rahad*→*raha*), développement (*arengud*→*areng*), économie (*majandused*→*majandus*), démocratie (*demokraatiad*→*demokraatia*), politique (*poliitikad*→*poliitika*).
- Les informations peuvent également être condensées avec des abréviations (*jne*, *vm*) qui ne sont pas utilisées dans la langue orale.
- Éviter les mots étrangers, utiliser du jargon et des mots d'argot qui sont souvent plus courts.

Selon Uno Liivaku, le problème principal dans la traduction des sous-titres était de trouver des synonymes, les plus courts possibles. Les stratégies de réduction ou de compression de texte étaient nécessaires pour résoudre les problèmes de longueur du sous-titre. Bien qu'une traduction littérale soit possible du russe vers l'estonien du fait de nombreuses expressions russifiées dans la langue estonienne à l'époque soviétique, Uno Liivaku n'a jamais utilisé cette méthode de traduction. La langue orale russe dans les dialogues à traduire nécessite une réduction considérable. Le russe utilise générale-

ment plus de mots étrangers que l'estonien. Par conséquent, lors de la traduction, tous les mots étrangers en russe ne peuvent pas être transférés vers l'estonien en tant que tels, car dans tous les cas les traducteurs devaient déjà transformer beaucoup d'expressions russes pures en estonien en utilisant des mots étrangers. Il est intéressant de noter que certains mots russes étaient considérés comme internationaux et ont été empruntés en estonien en tant que calques sur la base de cette hypothèse erronée. Le mot *prokat* est un exemple de ce phénomène (le mot estonien est *filmilaenutus*, « location de film »).

Quelques principes de la traduction du russe vers l'estonien, sont selon Uno Liivaku souvent nécessaire de prendre en compte pour économiser d'espace et en même temps garantir une traduction culturellement adéquate :

- Éviter les noms paternels russes dans les noms de personnes.
- Remplacer les superlatifs par des comparatifs d'égalité ou d'infériorité.
- Le russe n'utilise pas autant de mots composés que l'estonien (*населенный пункт* – *asustatud punkt*, mieux dire *asula* (point habité)).

Pour la bonne lisibilité, il était recommandé d'avoir la question et la réponse sur différentes lignes du même sous-titre, et non la question à la fin de l'un et la réponse au début de l'autre. Pour un dialogue dense, on mettait toutefois souvent les répliques dans un sous-titre sans respecter la règle d'une ligne par réplique d'acteur, en utilisant le tiret pour désigner le début de la nouvelle réplique.

1. Kuhu lähed? — Linna. — Miks sa lähed linna? 2. Lähen onu juurde.

Mieux :

Miks sa lähed linna? — Lähen onu juurde.

1. Où vas-tu ? – En ville. – Pourquoi vas-tu en ville ? 2. Je vais chez mon oncle.

Mieux :

Pourquoi vas-tu en ville ? — Je vais chez mon oncle.

De plus, il n'était pas habituel de diviser les phrases entre sous-titres en suivant la ponctuation ou la conjonction.

1. See töö sobib mulle 2. *hästi*, sest ma olen seda ennegi teinud.

1. Ce travail me convient 2. bien, parce que je l'ai déjà fait.

Mieux :

1. See töö sobib mulle *hästi*, 2. sest ma olen seda ennegi teinud.

1. Ce travail me convient bien, 2. parce que je l'ai déjà fait.

Le saut de ligne n'était pas important, parfois on coupait une proposition grammaticale en deux lignes même en ignorant les règles estoniennes de césure, juste pour faire de la place au mot.

La condensation est fondée sur le principe d'économie de la langue et sur la complémentarité intersémiotique de différents systèmes de signes présents dans le texte audiovisuel. Cela implique aussi la redondance comme propriété du texte audiovisuel, surtout quand il s'agit de la compensation entre les signes audio et les signes visuels.

4.3.4. Omission

L'omission comme forme extrême de condensation peut aussi être définie comme une stratégie intersémiotique situative qui se base essentiellement sur la complémentarité avec l'audiovisuel. Une pure forme d'omission sont les appellations qui ne sont pas traduites si elles sont claires dans l'audio : formules de salutations, remerciements et prières, invitations (« kallis Ivan », « proua Liselotte », « sir Michael »). Il faut en même temps conserver les unités d'information principales dans le texte pour que le spectateur comprenne qui fait quoi, mais les informations spécifiques à la situation ne sont pas retranscrites en texte lisible. Donc le discours acoustiquement et visuellement compréhensible dans le dialogue était omis et seul le texte de l'énoncé important était présenté.

Par exemple, il n'est pas possible de sous-titrer tous les titres honorifiques aux réceptions diplomatiques. Pour lire la phrase suivante, il faut à un narrateur rapide pas plus de quatre secondes, mais le sous-titre compte 50 caractères : *Kuuba Vabariigi Riiginõukogu ja Ministrite Nõukogu esimees, Kuuba Kommunistliku Partei esimene sekretär. Rahvusvahelise Lenini Rahupreemia laureaat Fidel Castro Ruz*. (Président du Conseil d'État et du Conseil des ministres de la République de Cuba, premier secrétaire du Parti communiste cubain. Fidel Castro Ruz, lauréat du prix international Lénine pour la paix).

On peut omettre des répliques en entier ou des parties de dialogues s'il s'agit d'éviter la répétition sémantique par compensation audiovisuelle, une stratégie de compensation générale. Souvent le doublage russe ne traduisait pas la langue étrangère écrite sur les visuels (affiches, étiquettes etc.), et les phrases étrangères, pour souligner l'aspect d'étrangéité. Dans ce cas ces parties n'étaient a priori pas non plus traduites en estonien.

Une autre forme moins courante de cette stratégie d'omission consistait à fournir les informations omises au sous-titre suivant. Un autre cas évident est celui où plusieurs personnes parlent en même temps. Il est standard de ne traduire qu'un seul locuteur dans le sous-titre. Il est beaucoup plus difficile de compresser des informations. Le plus courant est d'éviter la répétition. Quand on dit dans le film : « Je rentre chez moi. Oui, je vais certainement rentrer chez moi. C'est ce que je fais », on pourra probablement lire sous l'image : « Oui, je rentre définitivement chez moi » ou bien « Je rentre définitivement chez moi », ou si la vitesse de lecture ne permet pas d'écrire plus de texte.

Un exemple de condensation par omission avec complémentarité de l'audio-visuel est donné par Uno Liivaku à partir de la traduction du film russe *Сказка странствий* (Aleksandr Mitta, 1982), en estonien traduit comme *Rännuteede muinaslood*. Il s'agit d'un discours rapide et émotionnel. Les trois scènes sont numérotées, c'est-à-dire que les personnages sont représentés sous un angle différent, avec un arrière-plan différent, sur un plan différent. La longueur des scènes à l'écran était un mètre, deux mètres et un mètre, c'est-à-dire que le traducteur avait 25, 50 et 25 caractères.

1. Marta : *А ты не принц, ты просто мальчишка на побегушках.* Maï : *Замолчи!*
 2. Marta : *Нет, ты хуже, ты собачонка, которая приносит им дичь! Нет, ты еще хуже, ты свинья,*
 3. Marta : *Которая выкапывает для них трюфели!* Maï : *Не говори так, слышишь!*
- Traduction des sous-titres estoniens en français : 1. Tu es un page. 2. Tu es un chien qui leur apporte la proie de chasse, le cochon, 3. qui leur cherche les truffes.

Le premier sous-titre a 20, le deuxième sous-titre 51, le troisième 27 caractères. Le dernier sous-titre enfreint la règle, il dépasse une ligne. S'il s'avère que ce texte ne peut

toujours pas être lu, le mot sera probablement omis (avec six espaces entre les mots). Comme on peut le voir, Maï (nom masculin russe !) ne dit rien, mais il est visuellement évident qu'il n'aime pas les paroles de Marta, donc sa réplique est complètement omise.

4.3.5. De la visualisation à la dévisualisation

Le texte source de la traduction était la feuille de remontage. Les feuilles de remontage étaient incluses dans le « kit de documentation », sans lequel il était impossible d'obtenir un certificat de location pour le film et de le soumettre au Fonds national du film. Contrairement au scénario, elles étaient compilées plan par plan. Si le film avait été tourné dans un autre pays, les montages étaient également utilisés pour la traduction et le doublage dans d'autres langues. Les brouillons édités pour tous les métrages étaient utilisés lors du montage du film (au stade du « montage sur papier », c'est-à-dire le montage en théorie avant de procéder au montage matériel du film), mais nous parlons ici de la version finale¹²⁶⁷. Le nombre d'exemplaires variait. Le tirage pouvait aller jusqu'à 500 exemplaires, pour les *prokats* nationaux, les écoles, etc.

Tableau 1. La Comparaison entre deux types des feuilles de remontages.

<p>645. 5 м, 19 к. Ср. Надя и Лукашин у Лукашин: ...тридцать в Надя: Надоедает? Лукашин: Конечно! Надя: Ну что делать? Он надо лечить.</p>	<p>МАТЬ МАРЧЕЛЛО: АНТОНИО, МАРЧЕЛЛО НАМЕРЕ ОТЕЦ МАРЧЕЛЛО: МАРЧЕЛЛО НАМЕРЕН ЖЕНИТЬС ХА-ХА... А... ТОСКА И КР МАРЧЕЛЛО: ВОТ ОНО, РОДИТЕЛЬСКОЕ БЛА</p>
<p>Feuille de remontage plus détaillée (<i>монтажная запись</i>) du doublage : Numéro du plan (645), durée du plan (5 mètres 19 cadres), cadrage et échelle des plans (<i>centré</i>), précisions sur le contenu du plan (<i>Nadia et Lukašin près de la fenêtre</i>), les noms des personnages et la transcription de leur dialogue, parfois aussi les noms de lieux, les titres des œuvres musicales etc.</p>	<p>Feuille de remontage peu détaillée (<i>монтажные листы</i>) soit du doublage soit de la <i>voice-over</i> monolingue (avec une voix masculine du commentateur) ou la <i>voice-over</i> bilingue : Les noms des personnages et leur dialogue ou bien les répliques du <i>диктор</i> (commentateur ou narrateur).</p>

Il existait également des feuilles de dialogue : une version avec les dialogues et leurs indications temporelles en mètres et cadres. La quantité et la qualité des informations de ce document dépendait de la personne en charge. Les feuilles de remontage ont été composées dans les ateliers de doublage de *Lenfilm*, *Mosfilm*, *Gorki* et *Soïuzmul'tfil'm* et étaient d'une grande précision dans les années 1960. Leur qualité a été par la suite très variable. Le pire qui pouvait arriver était une feuille avec une longue liste des paroles du narrateur – la personne qui faisait une sorte de commentaire du film. La description de ce qui se passait dans le film était extrêmement laconique, contenant uniquement les noms des personnages (parfois même aucun nom) et leurs répliques, sans l'intonations et la description des activités et des lieux. Selon Liivaku, elles étaient parfois très ternes et illisibles reproduites à la machine à écrire ou avec une machine à copier rotative – en estonien *rotaatorpaljundus*), avec des fautes de frappe (y compris des fautes sémantiquement trompeuses) et beaucoup de fautes d'orthographe. On peut imaginer que

¹²⁶⁷ Монтажные листы судьбы, или Надя поёт песню № 5. (Anonyme, 31 décembre 2015). *Leninka.ru*. <https://leninka.ru.livejournal.com/117742.html>

le traducteur estonien se sentait coincé par le manque de contexte lorsqu'il devait travailler avec des feuilles de remontage de cette qualité.

Les feuilles de remontage sont normalement au format tableau, où se trouve le texte décrivant tout ce qui se passe dans le film en utilisant des termes et notions cinématographiques que le traducteur devrait savoir à interpréter. On y trouve la description du changement de plan et le traducteur devrait être capable de l'interpréter.

Tableau 2. Les parties essentielles de la feuille de remontage.

N° du plan	
Plan ¹²⁶⁸	Plan d'ensemble ¹²⁶⁹ , se focalise sur un lieu comme une rue ou une place. Plan général ¹²⁷⁰ décrit un lieu, une ville, un paysage, un champ de bataille. Les personnages sont très petits. Plan moyen, ¹²⁷¹ le spectateur se focalise sur les personnages et leurs actions. Plan rapproché montre les personnages au niveau de la ceinture. Gros plan ¹²⁷² montre le visage du personnage.
Métrage ¹²⁷³	Mètres et cadres
Technique de transition de l'image ¹²⁷⁴ et description de l'activité	Description du lieu et de l'activité. Description de la caméra en mouvement, s'approche de la personne, du sujet ; ou lorsque l'objectif change de focale, il s'approche d'une personne, d'un objet, sans changer le point de position de la caméra ¹²⁷⁵ .
Personnage	Nom du personnage, parfois le nom de l'acteur, parfois seulement la mention « narrateur ». Entre guillemets le ton de la voix, la langue, la musique, les sons). Une pause est marquée par ...
Dialogue en russe	Transcription des dialogues en gras.

Cependant, il y avait le métatexte sur les premières pages mentionnaient le titre en russe, le réalisateur, le titre original et le pays de production du film, les données sur la diffusion et le(s) titulaire(s) des droits d'auteur, le scénariste, le studio de doublage, le métrage cinématographique¹²⁷⁶, les noms des membres de l'équipe technique, le traducteur du doublage, les acteurs-doubleurs russes, les cachets des censeurs, le format (cadre), si le film était en couleur ou en noir et blanc, le support d'information, les commentaires et les inscriptions faites à main et un court résumé du contenu du film (*аннотация*). On marque aussi le nombre et la durée de parties (à ne pas confondre avec un épisode, – une partie fait environ dix minutes, une bobine avait environ 280 mètres de pellicule). Du point de vue des studios de cinéma, les feuilles de remontage étaient nécessaires pour

¹²⁶⁸ *Lexique du cinéma*. <https://devenir-realisateur.com/lexique/>.

¹²⁶⁹ En russe ПНР (*панорамная съёмка*).

¹²⁷⁰ En russe Общ (*общий план*).

¹²⁷¹ En russe Ср. (*средний план*).

¹²⁷² En russe Кр. (*крупный план*).

¹²⁷³ Marqué en russe rar exemple 19m.24c. Dans le film de 35 mm, un mètre représente environ deux secondes. La norme était 24 IPS (images à la seconde). Le plan a donc duré environ 39 secondes.

¹²⁷⁴ Sur les feuilles de remontage en russe НПЛ (*наплыв*).

<https://studfile.net/preview/1788100/page:32/>

¹²⁷⁵ En russe НЗД (*НАЕЗД*).

¹²⁷⁶ Une copie de film 35 mm pourrait facilement être de deux ou trois kilomètres, avec plusieurs parties sur les bobines. En Union Soviétique, le standard était d'avoir environ neuf ou dix parties par film. Le nombre des parties rendait la manipulation des bobines et des pellicules difficile pour le projectionniste qui devait recoller chaque partie dans le bon ordre avant de pouvoir les projeter.

comparer le texte à l'écran avec l'image visible afin de voir si la copie avait encore tous les éléments nécessaires. Les besoins de la traduction n'étaient pas pris en compte et seulement les sous-titres les ont systématiquement utilisées comme le texte source adapté et partiel, parce que le texte source était audiovisuel. Liivaku explique comment remédier aux lacunes sémantiques de l'original, qui résultent des phrases ambiguës ou des constructions agrammaticales¹²⁷⁷. L'expertise dans le domaine du texte source devient la condition substantielle du mécanisme de reconstruction du sens. Il compare le traducteur avec un maçon qui, dans ce cas, doit fabriquer les briques lui-même et aussi les livrer sur le chantier. S'il n'existe pas de briques prêtes à l'emploi, le traducteur est le premier constructeur de nouveaux concepts, en un sens, le pionnier de nouvelles idées. Liivaku utilise un langage très visuel. Il affirme à plusieurs reprises que le plus important est la bonne formation linguistique et professionnelle du traducteur et sa capacité d'imagination. La capacité de visualiser des objets, des phénomènes, des situations, de les observer avec précision et en détail. Cette stratégie principale de compensation propre à l'époque n'est plus nécessaire aujourd'hui, car aucun sous-titreur ne travaille sans disposer du film. La visualisation était sa technique de compensation pour traduire des feuilles de remontage sans source audiovisuelle. Il est difficile de surestimer l'importance de la vidéo dans la traduction audio-visuelle. L'ensemble du processus de sous-titrage tire parti du fait que le sous-titre, aussi laconique, cryptique et illisible qu'il soit, sera compensé par le code audiovisuel du film. Les informations qui ne sont pas inscrites dans les sous-titres doivent idéalement être dérivées de l'image et des dialogues (ou des textes apparaissant à l'image, de la musique et des autres sons, etc.).

En éliminant le code audiovisuel du système de compensation, seule la transcription du doublage (et souvent déjà modifié, tronqué) devient la base sur laquelle la stratégie de compensation peut être construite. Mais ce n'est pas tout, les dialogues perdent bien sûr toute la métainformation prosodique. Les feuilles de remontage de *voice-over* ne comportaient aucune référence à la structure du dialogue, aux personnages, aux intonations, aux timbres de voix, rien sur la longueur des répliques, pas de description des activités et des lieux. La seule stratégie de compensation disponible à laquelle Liivaku fait clairement référence est donc la visualisation sur la base de ce type d'oral écrit. La création de la scène mentale de l'action devient un espace intersidéral entre le texte source et le texte cible. Sur la base de cette scène mentale¹²⁷⁸, les possibilités perçues de la traduction émergent. Liivaku parle assez brièvement de ces possibilités. Pour lui, le continuum des textes cibles possibles sera créé sur la base de ces possibilités perçues et de celles non perçues (d'autres personnes qui pourront interpréter le texte source).

Liivaku souligne qu'un bon traducteur de film doit être capable de percevoir la visualité du texte par un effort d'imagination conscient. La transcription des dialogues et la description de l'activité avec la transition du l'image étaient les mots-clés pour pouvoir se visualiser l'activité et de créer des sous-titres. Cette méthode crée pendant la traduction des changements inévitables de focus et de signification dans la production textuelle qui ne correspondent pas toujours à l'activité sur l'écran. C'était le risque professionnel que le sous-titreur prend en se lançant dans la traduction des feuilles de

¹²⁷⁷ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 78.

¹²⁷⁸ Kußmaul, P. (2005). Translation through Visualization. *Meta*, 50 (2), 378–391. <https://doi.org/10.7202/010943ar>, p. 382.

remontage. Même si la visualisation est difficile à bien définir, les traducteurs professionnels ont normalement leurs propres techniques de visualisation qui dépendent de la nature des unités perceptibles du texte source qui déclenchent le processus de visualisation. Lorsque nous examinons plus en détail les caractéristiques textuelles du texte source, moins il y a d'informations, plus les lignes sont courtes, plus la représentation est importante, plus la visualisation devient un pont entre la source et la cible. Il faut aussi noter que le sous-titrage et une traduction diagonale dans l'espace et temps, l'information contextuelle audio-visuelle s'agrandissant exponentiellement¹²⁷⁹. La visualisation du récit devient de plus en plus facile au cours de la traduction, il y un effet synergique.

Les qualités de performance du texte source, c'est-à-dire la même qualité que possède par exemple le scénario ou bien un texte dramatique, étaient très importantes pour le traducteur afin de pouvoir visualiser la situation de l'acte de langage (les feuilles étant pour le traducteur comme un texte de pièce de théâtre interprétés par les acteurs et le metteur en scène). Plus les qualités de performance du texte sont faibles, plus le traducteur a besoin « du metteur en scène », de la personne familière avec me film pour l'aider interpréter le texte. Une bonne visualisation interne par le traducteur crée en général une traduction avec des qualités linguistique qui le rend mieux visualisable : utilisation d'expressions plus exactes, de mots plus nuancés pour décrire l'activité. Mais cette extra-textualité n'est pas du tout nécessaire dans le sous-titrage. Voici un exemple de dialogues russes facilement visualisables (plan n° 237 : du plan général au moyen)¹²⁸⁰.

Personnage et description de l'activité	Texte russe	Retraduction en français
Antoine : Из НППЛ. По улице идут Рене и Антуан.	Я дал ему в морду и удрал. Чего я пойду к директору? А тебя он за что выгнал?	Je lui ai foutu un coup de poing dans la gueule et j'me suis tiré. Tu parles, j'voulais pas aller chez le directeur, y m'aurait foutu encore une tannée ! ... Et toi, qu'est-ce qui s'est passé avec Petite Feuille ?
Rene :	Я ему сказал, что ты не списывал. Он дико обозлился и тоже прогнал меня из класса.	Petite Feuille ? Il était vachement furax, il m'a renvoyé jusqu'à après Noël !
Antoine: ПНР. Антуан и Рене остаются у дерева.	Хм...какой подлец!	Oh la vache, pauvre vieux, va ! ...
Rene :	Да уж...	
Antoine :	После того, что произошло, я не могу вернуться домой. Папа отошлет меня в Притоней.	Oh, tu parles, après un coup pareil, j'peux pas retourner à la maison. Mon père, il a dit qu'il me mettrait au Prytanée.
Rene :	Притоней, что это за место?	Prytanée, j'connais pas.
Antoine :	Это что-то военное.	Ça doit être un truc militaire.

¹²⁷⁹ Gottlieb, H. (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives – Studies in Translation Theory and Practice*(2), 1, 101–121.

¹²⁸⁰ En russe *Общий до среднего*.

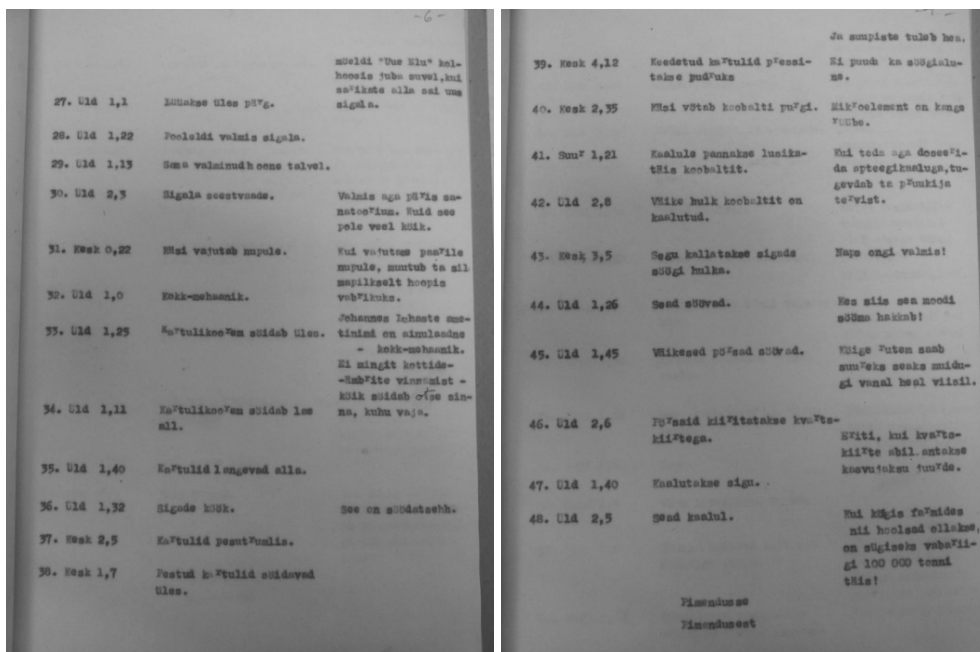


Figure 30. Feuilles de montage de la haute visualisation (les textes explicatifs détaillés à droite de chaque page).

À la visualisation des images mentales pour compenser le récit elliptique pendant l'acte de sous-titrage, le traducteur devait prendre en compte le fait que le texte audiovisuel était la source d'information primordiale, pas les feuilles de remontage, et que les sous-titres ne devaient pas être trop visuels pour ne pas répéter l'information déjà présente dans l'image qui accompagnait les sous-titres – l'image à laquelle le traducteur n'avait pas accès. Si le traducteur avait eu l'accès, cela aurait été plus facile de réduire le texte cible selon les principes de la pertinence et de la redondance intersémiotique (voir I. 1.8.2). Après la visualisation du texte, le traducteur a fait recours aux stratégies de compression et il a réduit le texte autant dévisualisant et comprimé qu'il était nécessaire permis par les limites spacio-temporelles. La stratégie de la visualisation-dévisualisation était la stratégie privilégiée à titre personnel par Liivaku compte tenu de la spécificité du texte source.

4.4. Stratégie de révision – triple articulation

L'information visuelle, parfois aussi linguistique comme les textes sur les panneaux, etc., à quoi s'ajoutait l'information acoustique hors dialogues des acteurs, avait une influence sémantique, surtout pour pouvoir traduire correctement des homophones russes. Le traducteur devait faire preuve d'imagination, mais son interprétation pouvait différer de celle des cinéastes. Par exemple en russe on ne peut pas toujours savoir précisément si le verbe russe *udu* signifie « va » ou « viens », si *писать* signifie « écrire » ou « peindre », si *ребята* désigne des enfants, des hommes ou des copains, si *надеть* – « enfiler, mettre » – est en estonien *pähe* « sur la tête », *kaela* « au cou » ou *jalga* « aux pieds », si *фонарь* est une torche ou une lanterne, si *лестница* est un escalier, une

échelle ou un espalier, si *палец* est un doigt ou un orteil, si *давай* signifie « donne » ou « vas-y », *кольцо* a été traduit dans le sens de « bague », mais en regardant le film, on voit qu'il s'agissait d'un anneau dans le nez d'un taureau. Il fallait faire attention aux petits mots comme *не* et *же* qui changeaient le sens de la phrase.

Le réviseur et le correcteur faisaient tous les deux aussi des corrections grammaticales et de ponctuation, corrigeant par exemple des fautes de frappe aux effets comiques comme *Lehmad läksid risti~~usku~~*, correcte *Lehmad läksid ristiku~~sse~~* (« Les vaches se sont converties au christianisme », correcte « Les vaches sont allées sur le trèfle »).

La signification de l'énoncé est influencée par les gestes et les expressions des acteurs, ainsi que par la prosodie des dialogues, la prosodie étant l'ensemble des propriétés phonétiques du langage qui ne sont pas liées au phonème en tant que segment minimal, mais à des unités phonétiques plus étendues. Il s'agit notamment des propriétés suivantes :

- Accent sur les mots et les phrases.
- Ton lexical basé sur les syllabes dans les langues tonales.
- Intonation et mélodie.
- Tempo, rythme et pauses dans le discours.

La traduction de film repose sur une triple articulation entre (1) l'information visuelle extralinguistique comme les gestes des acteurs, (2) l'information visuelle linguistique comme l'écrit sur l'image, et (3) l'information acoustique comme les dialogues et leur aspects prosodiques. Les sous-titres sont donc tout à fait un phénomène opposé de la traduction du texte écrit sur les feuilles de remontage : l'interprétation du jeu des acteurs et l'espace visuel multidimensionnel est traduit verbalement. Cet aspect manquait dans les sous-titres estoniens. Les rédacteurs n'avaient pas toujours le temps de corriger la traduction selon l'information visuelle.

Donc la stratégie principale des rédacteurs était la mise en correspondance des dialogues avec l'audio-visuel, avec la dominante mise sur la triple articulation. Étant donné que le traducteur ne voyait pas le film, le rédacteur, qui était chargé de vérifier l'équivalence du texte de traduction et du texte des dialogues dans le film, avait plus de responsabilités : il devait faire correspondre le focus de la traduction avec la prosodie et les gestes des acteurs, vérifier les sens des homophones, etc.

4.5. Qualité des sous-titres

Uno Liivaku cite Rasul Gamzatov : « Si la traduction est bonne, l'auteur est loué et la personne qui traduit est oubliée. Si la traduction est mauvaise, le traducteur est maudit et la personne qui l'a révisée est oubliée, et le nom de l'auteur aussi est ignoré »¹²⁸¹. Mais le traducteur et le réviseur travaillent en symbiose et leurs relations doivent être fondées sur le respect mutuel. Dans une certaine mesure, il s'agit d'un double métier : chaque traducteur professionnel doit être un réviseur et inversement. Uno Liivaku est soutenu par Ott Ojamaa dans son article *Arutlus ideaalsest tõlkijast. Otto Samma kuue-*

¹²⁸¹ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus, p. 80.

*kümnendaks sünnipäevaks*¹²⁸² (« Réflexion sur le traducteur idéal. Pour le sixantième anniversaire d’Otto Samma ») : « quand un traducteur n’est pas un réviseur, il est enchanté par la langue étrangère et le résultat est une adaptation impuissante... Vraisemblablement, cela s’applique aussi *vice-versa* – le réviseur idéal doit être en même temps un bon traducteur. »

Uno Liivaku ajoute : « Le nombre de modifications ne permet pas d’estimer la qualité du réviseur, c’est le poids des corrections qui compte. Le plus difficile est de corriger le style. Il n’est pas rare que la correction du style soit plus difficile, ou en tout cas plus fastidieuse, que de faire une nouvelle traduction. Il n’existe pas de traduction qui ne nécessite pas d’être corrigée. Mais si aucun des deux chefs ne connaît la recette, la soupe n’est pas bonne à manger »¹²⁸³.

En ce qui concerne la qualité des sous-titres estoniens de l’époque soviétique, il y avait plusieurs critères d’évaluation. J’ai déjà mentionné le rôle de la rémunération des sous-titres. Puis il y avait les aspects linguistiques et sémantiques, les considérations techniques et finalement l’opinion des spectateurs. En ce qui concerne les problèmes techniques, le directeur du Bureau, Ahto Vesmes, reconnaissait encore la mauvaise qualité technique des sous-titres en 1985¹²⁸⁴. En analysant en général la qualité technique des sous-titres estoniens sur la base des films disponibles au Musée du Cinéma, il est clair que, même à la fin de la domination soviétique, la qualité technique des sous-titres était toujours la même. Les sous-titres restaient souvent très longtemps à l’écran, jusqu’à dix secondes au maximum, tandis que d’autres sous-titres plus courts ne s’affichaient que pendant quelques millisecondes. Cela était dû au fait qu’il n’existait aucun moyen de calculer la vitesse de lecture et que la longueur et la durée des sous-titres n’étaient qu’intuitivement déterminées.

Selon la réviseuse Kalli Karise, le seul compromis linguistique fait consciemment concernait la césure des mots. Les césures incorrectes étaient décidées par le réviseur des sous-titres. Sinon les règles de ponctuation des sous-titres suivaient celles de la grammaire estonienne, la ponctuation de fin était utilisée pour chaque phrase, une nouvelle ligne de dialogue était introduite par un tiret, alors qu’elle était généralement au milieu de la phrase.

Dans une lettre adressée à l’hebdomadaire *Sirp ja Vasar*, un spectateur, A. Teemusk, a exprimé son mécontentement en raison du fait que les sous-titres imprimés sur le film gênent souvent l’image, car ils sont souvent imprimés tellement haut qu’ils cachent le visage des personnages¹²⁸⁵. Les sous-titres sur trois lignes en gros plan recouvraient souvent le menton d’un personnage et masquaient même parfois le nez, ce qui gâchait le travail du réalisateur¹²⁸⁶. Il devrait être clair pour tout le monde que les spectateurs au cinéma ne liraient pas de roman, mais regarderaient quand même le film. Selon Uno Liivaku, dans un bon film, l’image doit être si éloquente que le réviseur des sous-titres doit pouvoir réduire les mots de la traduction sans perdre une grande partie du contenu

¹²⁸² Ojamaa, O. (1972). Arutlus ideaalsest tõlkijast. Otto Samma kuuekümnendaks sünnipäevaks. *Looming*(11), p. 1915.

¹²⁸³ Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus ; p. 80.

¹²⁸⁴ Filmisubtiitritest (Anonyme, 4 mars 1966). *Sirp ja Vasar*, p. 7.

¹²⁸⁵ *Ibid.*

¹²⁸⁶ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19700904.1.5>

du film, et certaines subtilités qui ne rentrent parfois pas dans le sous-titre sont évidentes dans la voix et l'expression faciale du personnage¹²⁸⁷.

Selon Teemus, la synchronisation non plus n'était pas toujours bonne, le texte des sous-titres étant plus rapide que la parole des personnages¹²⁸⁸. En ce qui concerne ces deux plaintes, M. Reekna, chef adjoint du département des opérations de la Commission cinématographique, a admis qu'il était correct d'affirmer que parfois la traduction n'était pas synchronisée (par exemple, dans le film *Les Fraises sauvages* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957), où les sous-titres accéléraient le dialogue). En ce qui concerne la première plainte, Reekna a donné une longue explication technique¹²⁸⁹:

En raison de la technicité et de la synchronicité de l'impression des sous-titres, il n'est pas toujours possible de créer des sous-titres sur une ou deux lignes, et ils doivent obligatoirement être imprimés sur trois lignes. La raison en est que les machines d'impression correspondantes ne permettent pas plus de 25 caractères par ligne. S'il y a beaucoup de texte dans le film et que les personnages parlent assez rapidement, il n'y a aucun moyen d'éviter les sous-titres sur trois lignes, car la synchronisation du discours avec des sous-titres plus longs ne serait pas atteinte, en raison du fait que les sous-titres sur une ou deux lignes occupent plus d'images que les sous-titres sur trois lignes. De plus, chaque sous-titre doit être suivi d'une petite pause. Par conséquent, il n'est pas possible de donner des dialogues dans les sous-titres individuellement : inévitablement, plusieurs phrases courtes doivent être données dans un seul sous-titre, et un long discours doit être transmis dans plusieurs sous-titres. La luminosité des sous-titres ne peut pas être ajustée. Les sous-titres sont imprimés de manière que les caractères d'impression séparent la couche d'émulsion du film. Par conséquent, le texte sur le film est toujours clair et peut manquer de contraste, comme dans le cas d'un film où le fond est déjà clair. Pour plus de précision, il convient de noter que des sous-titres de quatre lignes apparaissent exceptionnellement et uniquement dans les films qui ne sont pas doublés en russe et qui ont des sous-titres estoniens sur deux lignes, plus des sous-titres russes sur deux lignes déjà gravés à Moscou.

On peut également supposer que, compte tenu du fait que la russification avait rendu la plupart des Estoniens bilingues, le public adulte n'avait probablement même pas besoin à la fin des années 1980 de lire les sous-titres estoniens, car le doublage russe était compréhensible pour la plupart des Estoniens. Cette hypothèse est confirmée par le fait que de nombreuses personnes interrogées ne se souvenaient pas si elles avaient lu consciemment les sous-titres ou non. Ahto Vesmes, en dépit d'avoir ardemment propagé le sous-titrage pendant plus de vingt ans, a constaté même avant la chute de l'URSS que les films doublés en russe ne nécessitaient pas de sous-titres estoniens, car tout le monde connaissait et comprenait le russe¹²⁹⁰.

Mais du point de vue de la psychologie cognitive, lorsqu'un sous-titre est projeté, il déclenche automatiquement un réflexe de lecture, et cela ne dépend pas du niveau de connaissance des langues utilisées dans les dialogues. Kalli Karise note que souvent, nombreux sont ceux qui, parlant à la fois le russe et l'estonien, écoutent le texte et lisent les sous-titres, et effectuent des analyses de traduction (à des niveaux très différents). Il

¹²⁸⁷ Liivaku, U. (1985). Pildialune kiri kinolinal. *Teater. Muusika. Kino*(4), 15–18, p. 17.

¹²⁸⁸ Filmisubtiitritest (Anonyme, 4 mars 1966). *Sirp ja Vasar*, p. 7.

¹²⁸⁹ *Ibid.*

¹²⁹⁰ Künstler, A. (1 décembre 2011). Tälinmjuusikviigitamisest. *Sirp*.
<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/varamu/taelinmjuusikviigitamisest/>

s'agit d'une situation à laquelle n'est pas confronté le traducteur d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'un livre d'art. Ce phénomène tend à enchaîner le sous-titreur. Une traduction plus libre était considérée comme une erreur et le spectateur concerné par la qualité donnait souvent son évaluation par téléphone ou par écrit. Les commentaires habituels étaient de ce type : « Vous traduisez le dicton « копейка рубль бережет » par « kes kopikat ei korja, see rubla ei saa » [traduction analogique vers l'estonien, qui retraduite en français donnerait à peu près ceci : « *Qui ne ramasse pas un kopeck ne reçoit pas un rouble.* »] mais il faut dire : « kopikas hoiab kokku rubla » [traduction littérale non idiomatique]¹²⁹¹. La traduction littérale était une sorte de norme parmi les spectateurs qui traduisaient eux-mêmes des dialogues. Liivaku mentionne deux théories de la traduction, dont l'une stipule qu'un traducteur n'a pas besoin de connaissances spécialisées¹²⁹². Cette théorie implique la même pour le spectateur qui effectue la transformation automatique¹²⁹³. Il n'a pas besoin d'avoir ou de comprendre le contexte culturel et visuel.

Selon Liivaku, la principale raison de la mauvaise qualité des sous-titres était probablement le fait que le sous-titreur ne pouvait jamais voir le film avant de le traduire. Quand les feuilles de remontage arrivaient en Estonie, les copies du film n'étaient pas encore là. Les exceptions ne faisaient que confirmer la règle. Il fallait souvent commencer sans attendre les copies, car la traduction et la relecture prenaient du temps, à l'imprimerie chaque ligne de texte devait être composée manuellement, puis une autre étape de relecture suivait avant l'impression, mais le jour et l'heure de la première au cinéma étaient déjà fixés à l'avance¹²⁹⁴.

Selon Kalli Karise, la pression du temps, en particulier lorsqu'un film devait sortir rapidement à l'écran, influençait la qualité des sous-titres¹²⁹⁵. La chaîne des intervenants pressés était longue. Le processus de sous-titrage lui-même était long et complexe et impliquait de nombreuses personnes différentes : traducteur, réviseur, dactylographe, correcteur, monteur, photographe, zincographe ou galvanographe, coupeur de clichés, technicien de laboratoire, opérateur de sous-titres qui tapait les sous-titres sur la pellicule, puis examinateur final¹²⁹⁶. En outre, beaucoup d'autres personnes étaient directement ou indirectement impliquées dans ce travail¹²⁹⁷.

4.6. Charge cognitive

Tous les linguistes et correcteurs impliqués dans le sous-titrage que j'ai interviewé ont déclaré qu'il était vital de laisser plus de temps au spectateur pour regarder le film et ne pas surcharger l'écran avec le texte. Toutes les stratégies de sous-titrage découlaient de

¹²⁹¹ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjasavar19700904.1.5>

¹²⁹² Lüdskanov, A. K. (1972). *Mensch und Maschine als Übersetzer*. Hueber, p. 78–81.

¹²⁹³ Spitzbart, H. (1972). *Spezialprobleme der wissenschaftlichen und technischen Übersetzung*. Grammatica, pp. 28–29.

¹²⁹⁴ Communication personnelle avec Uno Liivaku le 16 novembre 2019.

¹²⁹⁵ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjasavar19700904.1.5>

¹²⁹⁶ En estonien : tõlkija, toimetaja, laduja, korrektor, monteeriija, fotograaf, tsinkograaf, kiišeelõikaja, laborant, subtiitrite sissetrukkija, viimane kontrollija.

¹²⁹⁷ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjasavar19700904.1.5>

cet objectif principal. Cet argument repose néanmoins sur plusieurs hypothèses subjectives qui ne sont pas scientifiquement prouvées. La première hypothèse est que les sous-titres sont essentiels pour comprendre le film quand on ne comprend pas la langue originale. C'est pourquoi le sous-titrage a pris la première place, car les Estoniens ne parlaient pas très bien le russe. La deuxième hypothèse majeure est que la lecture des sous-titres exerce une charge cognitive considérable sur le spectateur. Ici surgissent des contradictions. Certes, les sous-titres avec une vitesse de lecture trop élevée (ce terme n'était pas utilisé à l'époque mais l'on visait à compresser les informations) ne permettaient pas de regarder des films de façon confortable. Premièrement, ils n'aidaient pas à comprendre le film, car la partie écrite ne pouvait pas être traitée par le lecteur. Deuxièmement, ils n'aidaient pas parce qu'ils détournaient l'attention de l'information audiovisuelle vers l'information textuelle.

Donc si les Estoniens avaient mieux compris le russe, le sous-titrage aurait-il été superflu ? Probablement non. La langue russe n'était pas acquise à un niveau bilingue pour des raisons objectives. Le russe est toujours resté une deuxième langue étrangère. En outre, les Estoniens avaient l'habitude de lire des sous-titres depuis les années 1930, et l'habitude compte.

Comme les adultes ne pouvaient généralement pas éviter les sous-titres au cinéma (seuls les enfants avaient ce « privilège »), ils étaient contraints de les regarder et, selon les témoignages, étaient également satisfaits de ce type de solution. Ils n'ont pas exprimé dans la presse estonienne le souhait de supprimer les sous-titres, même s'ils étaient réticents à les lire. Regarder des films est surtout une question de pratique et lorsqu'il n'y avait pas de pratique de lecture des sous-titres, bien sûr, ils donnaient l'impression de cacher une grande partie de l'écran et des informations visuelles vitales.

Le problème sous-jacent est que la lecture des sous-titres exige un effort cognitif et un acte de lecture qui interfèrent avec la compréhension générale du film. Cela signifie que la principale source d'information est l'audiovisuel, et non les sous-titres, ce qui est tout à fait vrai. La plupart des informations sont sûrement visuelles, et elles sont acquises indépendamment des compétences linguistiques. Les informations auditives sont mieux acquises si la connaissance de la langue source est correcte. Certaines informations auditives ne nécessitent aucune compétence linguistique, comme la compréhension du ton, de l'intonation, des émotions, des informations prosodiques qui caractérisent efficacement les situations de communication et constituent un niveau de dialogue supplémentaire. Les trois canaux d'information : visuel, auditif et sous-titres – sont probablement perçus de manière synthétique. Il est donc difficile de supposer sans aucune recherche cognitive spécifique à quel point la lecture des sous-titres influence la compréhension générale du film. Une juste dose de sous-titres est donc nécessaire. Cela seul peut faciliter la compréhension.

Il existe de nombreux projets de recherche de haut niveau, en particulier en Australie, à l'Université de Macquarie, qui mesurent la charge cognitive lors de la lecture de sous-titres avec la méthode oculométrique. Les découvertes scientifiques actuelles peuvent être utiles pour établir des parallèles avec la situation à l'époque soviétique. Puisque la mesure de la charge cognitive n'est pas une question simple, nous fournissons d'abord un aperçu des différentes techniques de mesure basées sur la causalité et l'objectivité. Dans la littérature sur la conception pédagogique, on considère souvent que les sous-titres augmentent la charge cognitive (*cognitive load*). Selon Kruger, Hefer et Matthew qui ont étudié cette hypothèse expérimentalement en comparant diverses mesures de la charge cognitive lorsque les étudiants regardent une conférence académique enregistrée

avec ou sans sous-titres, les sous-titres aident à comprendre le contenu¹²⁹⁸. Le niveau de frustration et d'insatisfaction à l'égard des activités d'apprentissage était plus élevé en l'absence de sous-titres. Les sous-titres au moins n'entraînent pas de surcharge cognitive¹²⁹⁹. Les sous-titres ont contribué à la compréhension des films doublés et s'il y avait des nuances mal comprises, le cinéma était tellement accessible que souvent les gens voyaient les films plusieurs fois.

5. Traduction directe ou indirecte ?

La traduction sous-titrée d'un film tourné en russe était, bien sûr, une traduction directe. Mais qu'en était-il des films étrangers et des autres républiques soviétiques ? Sans aucune référence au texte source, à quelques rares exceptions près, la traduction uniquement sur la base des feuilles de montage des adaptations soviétiques, la traduction du russe en estonien est essentiellement une traduction directe, c'est-à-dire que le scénario original n'était pas accessible et ne pouvait pas influencer le texte cible estonien. Du point de vue du spectateur, lorsque le film était en *voice-over*, il y avait trois couches textuelles distinctes : le texte source, le texte intermédiaire et le texte cible. Cependant, du point de vue du traducteur, il ne pourrait pas voir le film et se référer au texte source. Même si le traducteur avait disposé du scénario original, il n'aurait pas toujours pu traduire différemment du doublage russe, parce qu'une dissonance cognitive se produirait. Le texte entendu par le spectateur serait différent de la traduction sous-titrée en termes de contenu et de synchronisation.

5.1. Traduction « directe » via la *lingua franca*

Pendant environ 50 ans, les points de contact avec le russe ont été multiformes. Le russe était la première langue source dans tous les domaines de la traduction. L'impact des traductions directes vers l'estonien était considérable. Les activités de traduction comprenaient la traduction de lois, de textes administratifs, de textes publicitaires commerciaux, de fictions, de films et d'autres textes. Le rôle et la présence du russe en tant que langue de communication quotidienne (*lingua franca*) ayant sans aucun doute eu un impact majeur, les linguistes estoniens ont pris des contre-mesures sous diverses formes. La préservation de la langue et de l'identité des Estoniens n'était pas menacée par le multilinguisme ou le développement de l'estonien au fil du temps, mais par le désir des Estoniens d'introduire dans leur langue maternelle des influences des langues étrangères et ainsi de changer leur registre de langue et du style de communication en général. La mission du traducteur était premièrement de développer par son activité sa culture et sa langue maternelle. Il devait refouler son désir inconscient d'imiter dans les traductions une autre culture et une autre langue et en même temps rendre l'original transparente pour enrichir le dialogue entre deux cultures.

¹²⁹⁸ Kruger, J.-L., Hefer, E., & Matthew, G. (2013). *Measuring the impact of subtitles on cognitive load*. [Conférence]. Proceedings of the 2013 Conference on Eye Tracking South Africa – ETSA '13 (pp. 62–66). ACM Press. <https://doi.org/10.1145/2509315.2509331>

¹²⁹⁹ Kruger, J.-L., Hefer, E., & Matthew, G. (2013). *Measuring the impact of subtitles on cognitive load*. [Conférence]. Proceedings of the 2013 Conference on Eye Tracking South Africa – ETSA '13 (pp. 62–66). ACM Press. <https://doi.org/10.1145/2509315.2509331>

En analysant la menace à la langue estonienne, la chercheuse Anna Verschik¹³⁰⁰ affirme que le changement est programmé dans les langues. Le développement de la langue est inévitable et se produit à la fois pour des raisons internes à la langue et des raisons non linguistiques, telles que la situation politique, le statut de la langue, le prestige et la taille de la population qui la parle. La menace pour la conservation linguistique est plutôt culturelle et identitaire. La conservation linguistique peut également être menacée par des difficultés d'utilisation de la langue, telles qu'un nombre restreint de locuteurs natifs. Ce sont également des situations radicales et tragiques qui mettent en péril l'existence physique du locuteur. De tels exemples sont la déportation ou le génocide¹³⁰¹. Mais aujourd'hui, la menace la plus grande pour une langue, selon Verschik, est la ségrégation des communautés linguistiques en Estonie. Il faut noter que le problème d'intégration des russophones n'existait pas en Estonie soviétique. Les russophones étaient bien intégrés par la politique linguistique d'assimilation. L'omniprésence des russophones, diluant la langue et la culture des peuples autochtones, créolisant l'identité, mélangeant toutes les nationalités, a servi à russifier¹³⁰² et à soviétiser la culture et l'identité locales¹³⁰³. Certes, la créolisation de la langue estonienne était une tendance et elle se manifestait aussi au niveau des traductions.

5.1.1. Contexte linguistique en Estonie soviétique

La première étape du semi-linguisme (en estonien *poolkeelsus*) est l'aliénation de sa propre langue, l'abandon des moyens d'expression de sa langue maternelle et le remplacement de ces derniers par ceux d'une autre langue. Ensuite, on va aligner les mots, les phrases et la grammaire avec ceux d'une autre langue. Tous ces phénomènes existaient en Estonie soviétique, y compris dans la langue de la presse¹³⁰⁴. La conséquence inévitable est le développement du pidgin et la créolisation de la langue¹³⁰⁵.

Lors du recensement de 1979, les Estoniens avaient le plus bas niveau de compétence en russe en Union soviétique, seulement 23,3 %, 27 % à Tallinn (contre 44 % par rapport aux enquêtes précédentes)¹³⁰⁶. On peut supposer que la situation dans les zones rurales était encore plus dramatique. La propagande biaisée a conduit de nombreux non-Estoniens à s'imaginer qu'après la Seconde Guerre mondiale, l'analphabétisme régnait en Estonie¹³⁰⁷, ce qui bien sûr n'était pas le cas. Certes, le russe était peu parlé en Estonie

¹³⁰⁰ Verschik, A. (18 juillet 2017). Suurim oht eesti keelele – isoleeritud ühiskonnagrupid. *Postimees*. <https://arvamus.postimees.ee/4150487/anna-verschik-suurim-oht-eesti-keelele-isoleeritud-uhiskonnagrupid>

¹³⁰¹ *Ibid.*

¹³⁰² Avant les années 1970, les immigrants venant en Estonie étaient des Russes et la langue des doublages était le russe, il est donc justifié d'utiliser le terme *russification*, même si *soviétisation* est plus correct d'un point de vue politique.

¹³⁰³ Made, T. (dir.). (2019). *Nõukaaeg: Meenutused, faktid, olud, veidrused*. Tallinn: Rahva Raamat, pp. 13–14.

¹³⁰⁴ Liivaku, U. (1989). Teel poolkeelsusele. *Keel ja Kirjandus*(5), 257–263, p. 258.

¹³⁰⁵ Torop, P. (2000). *Kultuurimärgid*. Tartu: Ilmamaa, p. 175.

¹³⁰⁶ Kaasik, P. (2016). Kakskeelsuskampaania: sovetlikust keelepoliitikast ja selle praktikast Eesti näitel 1970. ja 1980. aastatel. *Tuna*(1), 68–82, p. 74.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

après la fin de la guerre, mais le taux d’alphabétisation des Estoniens a toujours été l’un des plus élevés d’Europe¹³⁰⁸.

Sur la base des versions soviétiques remontées et doublées de films étrangers, des sous-titres ont été produits dans les langues respectives des républiques baltes (rarement aussi en kazakh)¹³⁰⁹. Quand les spectateurs ont exprimé en 1966, dans le journal *Sirp ja Vasar*, le souhait de regarder des films étrangers en langue étrangère à des fins pédagogiques, la réponse officielle de la Direction principale de la cinématographie du ministère de la Culture de la RSS d’Estonie et du *Glavkinoprokat* estonien a été qu’il fallait dans ce cas renoncer aux sous-titres estoniens et les remplacer par des sous-titres russes¹³¹⁰. Cependant les gens avaient besoin des sous-titres, si pour une raison quelconque ils n’apparaissaient pas à l’écran ou apparaissaient à l’envers, la salle de cinéma retentissait de cris de protestation¹³¹¹.

Sous le régime de Leonid Brejnev, plus particulièrement pendant la période de stagnation qui a duré de 1979 à 1987¹³¹², une intense soviétisation et une russification de l’Estonie ont eu lieu. Nous utiliserons ces deux notions *soviétisation* et *russification* dans des contextes qui se chevauchent partiellement : la soviétisation portait une dimension sociale et signifiait aussi entre autres des mesures dirigées contre l’identité nationale et culturelle du peuple estonien. La russification désignait plutôt la politique linguistique qui favorisait l’utilisation de la langue russe comme *lingua franca*.

En 1940–1941 et 1944–1991, le russe était la première langue étrangère enseignée dans les écoles estoniennes à partir de la deuxième année. Jusqu’à la fin des années 1970, l’enseignement de la langue russe était officiellement facultatif mais en réalité obligatoire dès la première année. Les cours de deuxième langue étrangère (anglais, allemand ou français, à l’école primaire à partir de la 5^e année) ont commencé à diminuer dans les années 1970, tandis que les cours de russe augmentaient¹³¹³. La politique linguistique encourageait de la langue russe dans la télévision – en 1988, il y avait 4 chaînes, et les émissions estoniennes faisaient environ 10 %.

En 1978, un document portant le titre solennel et bizarre *Plan d’événements sur la mise en œuvre du décret du Comité central du PCUS sur l’amélioration continue de l’acquisition et de l’enseignement du russe dans toutes les républiques*¹³¹⁴ a été adopté. Le but du document était clair et sans ambiguïté : le russe devait déjà être acquis à l’école maternelle, devenant la deuxième langue maternelle de tous les peuples soviétiques¹³¹⁵. En 1978, une nouvelle constitution de la RSS d’Estonie a été adoptée. Le concept de peuple soviétique a été officiellement formé comme une nouvelle association humaine

¹³⁰⁸ Liivaku, U. (1995). *Eesti raamatu lugu*. Tallinn: Monokkel.

¹³⁰⁹ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

¹³¹⁰ (1966). *Sirp ja Vasar*, 36. Article sans titre ni auteur.

¹³¹¹ Communication personnelle avec Kalli Karise, le 14 mars 2020.

¹³¹² Il existe de plusieurs périodisations, celle-ci est de l’historien Lauri Vahtre.

¹³¹³ *Estonica. Entsüklopeedia Eestist. Haridus- ja teaduskorraldus Eesti NSVs 1940–1991*.

<http://www.estonica.org/et/Haridus- ja teaduskorraldus Eesti NSVs 1940-1991/>

¹³¹⁴ En estonien *Ürituste plaan NLKP Keskkomitee määruse „Vene keele edasise omandamise ja õpetamise täiustamisest kõikides vabariikides” täitmise asjus*. En 1978, le Comité central du Parti communiste estonien a adopté le Plan des événements pour la mise en œuvre du décret du Comité central du PCUS de 1978 sur l’amélioration de l’acquisition et de l’enseignement de la langue russe dans toutes les républiques.

¹³¹⁵ Tomusk, I. (22 juin 2018). Kas rahvuskeelte koht on jälle ajaloo prügikastis? 1978. aasta NLKP Keskkomitee määrus ja mida on meil sellest õppida. *Sirp*. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/varia/kas-rahvuskeelte-koht-on-jalle-ajaloo-prugikastis/>

historique. Selon le contenu, il s'agissait d'un État véritablement démocratique, la RSS d'Estonie pouvait librement sortir de l'URSS, la discrimination linguistique était interdite, selon l'alinéa 43, les citoyens de la RSS d'Estonie avaient la *possibilité* d'étudier dans leur langue maternelle. Il s'agissait donc d'un pays bilingue qui devait être rendu monolingue par le document de stratégie susmentionné. Il est vrai que le bilinguisme était pratiqué à cette époque surtout par les Estoniens eux-mêmes, et non par les différentes nationalités incorporées¹³¹⁶ dans la société estonienne. Ce sont en majorité été les Estoniens qui ont agi en tant qu'assimilateurs dans les écoles maternelles et secondaires. Évidemment les membres de ces nationalités parlaient en majorité le russe comme langue maternelle¹³¹⁷ et l'apprentissage de l'estonien n'était pas obligatoire. Donc ces mesures étaient dirigées contre les Estoniens qui représentaient les trois quarts de la population et étaient obligés d'apprendre le russe. En réalité, c'était une invasion linguistique au plus haut niveau du pouvoir et à plus grande échelle : sous la bannière de l'égalité, il a été décidé de remplacer la langue d'une petite nation par celle de la grande nation¹³¹⁸. En revanche, il faut noter que deux ans après ce décret, en 1980, la possibilité de prendre des cours universitaires en estonien spécialisés en interprétation à Tartu ne s'est présentée, donc c'était une politique linguistique assez ambiguë.

En 1980, une lettre écrite publiquement par les intellectuels estoniens, en estonien *Avalik kiri Eesti NSV-st* ou *40 kiri*, a été adressée au Comité central du PC de la RSS d'Estonie. Dans cette lettre, les intellectuels étaient contre la soviétisation et la russification de la langue estonienne dans l'espoir d'établir un dialogue politique. Elle a eu de bons résultats dans l'allègement de la soviétisation. En 1988, la langue estonienne est devenue la langue officielle par la loi linguistique.

5.1.2. Discours autorisé dans la traduction

Les relations du pouvoir se manifestent au niveau de l'acceptabilité du texte source. Lorsque le texte a déjà été traduit en russe, il était *a priori* acceptable. La retraduction depuis le russe pouvait donc la voie pour faire entrer les textes dans le discours autorisé. Le sous-titre estonien était forcé d'accepter la traduction russe sans conditions en tant qu'original, il ne pouvait pas la critiquer ni la comparer avec l'original. La notion du texte source n'était pas pertinente au traducteur estonien n'était théoriquement pas autorisé à en prendre connaissance. Il n'avait accès ni aux œuvres audiovisuelles ni aux scénarios originaux. Il n'avait pas la possibilité de voir le film avant de le traduire, car le travail de sous-titrage commençait bien avant que les copies remontées soient reproduites à Moscou et envoyées dans les républiques. La discussion autour de la traduction

¹³¹⁶ L'évolution de la composition nationale de la population de la RSS d'Estonie de 1959 à 1989 a été suivante : Estoniens 74,59 % (1959), 68,22% (1970), 64,72% (1979) et 61,53 % (1989), Russes 20,07 % (1959), 24,68 % (1970), 27,91% (1979) et 30,33 % (1989). Parmi les autres nationalités, les plus représentées ont été : Ukrainiens, Biélorusses, Finnois, Juifs, Tatars, Allemands, Lettons, Polonais, Lituaniens, Arméniens, Azéris, Tchouvaches. Viikberg, J. (1999). *Eesti rahvaste raamat: rahvusvähemused, -rihmad ja -killud*. Eesti Entsüklopeediakirjastus, pp. 577–581.

¹³¹⁷ L'évolution du nombre de personnes d'autres nationalités parlant l'estonien par rapport au dernier recensement soviétique de 1989 montre que la troisième ou la quatrième génération d'immigrés est en fait la première génération non-monolingue.

¹³¹⁸ Tomusk, I. (22 juin 2018). Kas rahvuskeelte koht on jälle ajaloo prügikastis? 1978. aasta NLKP Keskkomitee määrus ja mida on meil sellest õppida. *Sirp*. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/varia/kas-rahvuskeelte-koht-on-jalle-ajaloo-prugikastis/>

indirecte n'était même pas un sujet dans ce contexte. Il fallait distinguer les textes acceptables des textes non acceptables et la politique linguistique et de la distribution des films donnait aux doublages russes le statut de textes acceptables, faisant une sorte de médiation totale entre deux cultures – la traduction russe était tellement totale¹³¹⁹ qu'elle devenait la seule réalité culturelle pour le traducteur et le spectateur estonien. Bien que la langue de traduction possède souvent des caractéristiques linguistiques qui permettent de la distinguer de la langue originale, les doublages russes étaient d'un tel niveau de perfection qu'ils créaient l'illusion qu'il s'agissait vraiment de cowboys et de mousquetaires parlant un russe parfait (déjà analysé sous I. 2.1.2).

Même s'il s'agissait de la traduction depuis le russe, une préoccupation permanente pour les traducteurs était de créer aussi de textes cibles dans le discours autorisé, en veillant que les connotations idéologiques de mots et de concepts désignent « correctement » des phénomènes idéologiquement importants pour le pouvoir soviétique. Il existait un double langage opposant des mots soviétiques à des mots estoniens neutres, qui formaient des paires d'opposition binaires idéologiques. Ce phénomène était présent dans tous les domaines, mais surtout pour les notions politiques et historiques. Voici quelques exemples cités par Uno Liivaku : Estonie ou l'époque bourgeoise au lieu de la République d'Estonie, l'utilisation du mot « patrie » – *kodumaa* au lieu d'*isamaa*, « Noël » et le « père Noël » : *näärid* et *näärivana*¹³²⁰ au lieu de *jõulud* et *jõuluvana*. Pour le mot « déportation » (*küüditamine*) la version correcte soviétisée était « expulsion », « réinstallation » (*väljasaatmine*, *ümberasustamine*, *NSV Liidu kaugematesse piirkondadesse saatmine*, ou bien simplement *saatmine*) et évacuation forcée (*sundkorras ümberasumine*, *sundasumine*, *sundkorras evakueerimine*, moins fréquente), l'utilisation des mots de substitution a été facilitée par la traduction directe et par la généralisation du champs sémantique¹³²¹. Les autres expressions étaient par exemple « la révolution de juin 1940 » au lieu de « coup d'État communiste en juin 1940 », « bandits » et « bandits-terroristes » au lieu de « frères de la forêt », « formation des kolkhozes » au lieu de « collectivisation forcée » etc.).

En outre des mots et expressions complètement interdits, par exemple *bleu-noir-blanc* (couleurs du drapeau officiel de la première République), pour lesquels le pouvoir soviétique ne pouvait pas proposer de remplacements lexicaux, il existait des restrictions très spécifiques concernant l'utilisation de certains mots et expressions traditionnels dans la culture estonienne. Les hommes de lettres, journalistes et traducteurs devaient y faire toujours très attention. L'effet lexical du nouveau pouvoir était (1) d'apporter de nouveaux mots russes en estonien par les calques et les néologismes de forme (*kolkhoze*), ou (2) de trouver un nouvel équivalent estonien aux concepts soviétiques (*enfant d'octobre* etc.), mais aussi (3) de donner un nouveau sens à des mots estoniens existants comme *nõukogude* (« soviétique »), *seltsimees* (« camarade »), *pioneer* (« pionnier »), etc. avec une utilisation forcée croissante de ces mots.

Le russe n'était pas uniquement le texte sourcé autorisé, il est devenu pour les Estoniens une *Ursprache* pour générer de nouvelles expressions du discours autorisé. Pour les gens qui voulaient rester « correctes », mais atténuer le sens idéologique, selon

¹³¹⁹ Mutt, M. (23 mai 1997). Dublaazh – filoloogiline imede aed. *Sirp*(20), p. 17.

¹³²⁰ Personnage mythologique russe utilisé pour remplacer le Père Noël à l'époque soviétique.

¹³²¹ Niglas, A. (2017). Kuidas küüditamise sõna eesti keelde jõudis, *Tuna*(1), 24–36, p. 35.

Sirje Kiin¹³²², entre les concepts idéologiques autorisés, par les « améliorations » comme par exemple l'ajout de l'épithète *fasciste* à l'occupation *allemande*, et les concepts complètement interdits, se trouvait également la zone grise des euphémismes neutres. À propos des russismes, contre lesquels Liivaku a toujours lutté, il note qu'il s'agit d'un phénomène qui existe en estonien depuis 160 ans. Ce qui est important, c'est le principe de leur acceptabilité. Si un mot d'emprunt ne comble pas un vide dans la langue cible, il n'est pas nécessaire¹³²³. Quelques pléonasmes, au début fortement condamnés, ont été finalement domestiqués : après 13 ans de discussions, on a accepté par exemple le néologisme de forme *lõppude lõpuks* (« en fin de compte », en russe *в конце концов*). Beaucoup de russismes ne sont pas visibles, par exemple *vaatamata sellele pro sellest hoolimata*, les néologismes de forme comme *nugade peal olema* (traduction directe du russe : *être sur les couteaux*). Uno Liivaku a essayé de créer aussi une sorte de discours autorisé du point de vue de la langue estonienne, en créant un filtre pour l'entrée des russismes.

5.1.3. La traduction indirecte en littérature

Il existe des parallèles entre la censure des œuvres littéraires et celle des films étrangers : les mêmes techniques ont été utilisées. Anne Lange analyse des traductions d'Enn Soosaar et mentionne que sa traduction d'Ernst Hemingway de *Pour qui sonne le glas* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940) ne pouvait pas être publiée avant que la version russe ne soit elle-même publiée portant des coupes du censeur considérables qu'il fallait mettre en cohérence entre les deux langues¹³²⁴. Les cas les plus complexes étaient de réaliser des traductions estoniennes uniquement sur la base des versions russes. En 1956, juste après son retour de camp de déportation en Sibérie, Aleksander Kurtna a écrit sous le pseudonyme d'A. Kursson un article sur la tendance à réaliser des traductions indirectes en arguant du manque de traducteurs spécialisés et de l'autorité des versions russes déjà confirmées et faisant partie du discours autorisé¹³²⁵.

[Les maisons d'édition estoniennes] font référence au fait apparemment incontestable que les traductions russes sont correctes, vérifiées par les réviseurs expérimentés des maisons d'édition centrales, ont déjà été acclamées par le public, etc. Dans le même temps, cependant, nous oublions le fait que les problèmes de traduction dans l'Union n'ont pas encore été explorés et qu'il y a, en général, très peu de traductions modèles, ce qui nous permettrait de prendre indéniablement toutes les traductions russes comme des exemples.

Kurtna fait références à des travaux sur la théorie de la traduction, par exemple aux ouvrages d'*Iskusstvo perevod* qui analysaient les problèmes des traductions russes maladroites. Kurtna s'oppose clairement à la tradition consistant à raccourcir les textes au cours du processus de traduction, de telle manière que la composition artistique de

¹³²² Dans le journal intime de Sirje Kiin écrit en 1980. Sirje Kiin était rédactrice en chef adjointe de la revue *Keel ja Kirjandus*, elle a aussi traduit des sous-titres.

¹³²³ *Ibid.*, p. 69.

¹³²⁴ Lange, A. (2012). *Performative Translation Options Under The Soviet Regime*. *Journal of Baltic Studies*, 43:3, 401–420, DOI: 10.1080/01629778.2011.634699

¹³²⁵ Kursson, A. (mai 1956). *Tõlkida tuleb originaalist*. *Sirp ja Vasar*(18), p. 4.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19560505.1.5>

l'œuvre en souffre et le récit devient incompréhensible. De plus, on raccourcit des versions déjà abrégées. Il donne des exemples de versions dont la fin a été abrégée – pour fabriquer des *pseudo-fins*, une stratégie qui était pratiquée aussi dans le remontage des films étrangers. Kurtna ajoute que même les mini-coupes au milieu des œuvres peuvent affecter des moments importants qui préparent la culmination du récit. Les aberrations qui se manifestent dans la version russe sont arbitraires et anecdotiques, elles ne peuvent pas être « justifiées par des considérations idéologiques ou artistiques »¹³²⁶. Le traducteur estonien ne fait que suivre la traduction russe, mais le texte « source » est mal traduit, par exemple ne met pas en évidence des *realia* polonaises. Selon Kurtna, le texte cible est passé par deux passoires esthétiques (en estonien *käinud läbi kahest ihustamise kadalipust*)¹³²⁷.

Selon Lembe Hiedel, rédactrice à « *Loomingu* » *Raamatukogu*, il s'agissait d'adaptations qui péchaient contre le concept d'auteur, en raison des coupes arbitraires dans le texte sans l'autorisation de l'auteur, lorsque la vigilance politique ou morale le rendait nécessaire¹³²⁸. Selon Hiedel, « *Loomingu* » *Raamatukogu* a inévitablement dû publier des œuvres d'auteurs soviétiques, et il était demandé d'utiliser uniquement la dernière édition de l'ouvrage publiée en Union soviétique¹³²⁹. Cette exigence était motivée par le fait que chaque publication portait des modifications de la censure et ces modifications devaient être transférées dans l'intégrité dans toutes les langues des républiques.

5.1.4. Adaptations filmiques

Une préoccupation permanente pour les traducteurs était de savoir comment traduire des adaptations filmiques de romans déjà traduits en estonien. S'il y avait plusieurs versions estoniennes, il fallait prendre la dernière publication comme référence pour la traduction des noms, des citations, des jeux de mots et des *realia*. Lorsque le livre sur lequel était basé le scénario existait en estonien, le lecteur/spectateur se souvenait peut-être du style ou des phrases concrètes utilisées dans le livre et il/elle s'attendait à une expression familière et expressive au cinéma. Cependant, si le traducteur des sous-titres copiait le texte du livre sans plus y penser, ce n'était pas toujours la meilleure solution. Selon Uno Liivaku, des problèmes se sont posés avec le roman *Le Revizor* de Nicolas Gogol. Mais aussi avec des adaptations de nombreuses pièces de théâtre d'Alexandre Ostrovski. Les traductions estoniennes obsolètes avaient des textes difficiles à comprendre et inutiles pour le sous-titrage estonien¹³³⁰.

Le film sous-titré pouvait même être une adaptation d'adaptation. Ironiquement, les adaptations occidentales des œuvres soviétiques, comme *Le Docteur Jivago*, étaient souvent interdites. Par exemple, *Les Aventures de Pinocchio* (Luigi Comencini, 1972, une mini-série en six épisodes diffusée en 1976, avec pour réalisateur de doublage Eduard Volk, traduit en estonien par Uno Liivaku), était une adaptation de l'œuvre de Carlo Collodi *Les aventures de Pinocchio* (1883) déjà adaptée par Aleksei Tolstoï sous le titre *Clé d'or ou les aventures de Buratino* (*Золотой ключик, или Приключения*

¹³²⁶ *Ibid.*

¹³²⁷ *Ibid.*

¹³²⁸ Hiedel, L. (2006). "Loomingu" Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastaist 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204, p. 171.

¹³²⁹ *Ibid.*

¹³³⁰ Liivaku, U. (1985). Pildialune kiri kinolinal. *Teater. Muusika. Kino*(4), 15–18.

Буратино), publiée en 1936. Cette œuvre très populaire en URSS se distingue par un certain nombre d'adaptations des realia italiennes en realia russes, comme les noms propres, etc., des altérations stylistiques (inclusion de proverbes, idiomes et dictons russes, etc.) et un récit différent par rapport à l'original. Initialement, Tolstoï pensait simplement retraduire l'original, déjà traduit par Nina Petrovskaâ, mais il s'est ensuite intéressé à l'idée originale et a créé l'histoire d'un foyer peint sur une vieille toile et une clé en or (selon une version d'interprétation d'un motif emprunté aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles*). En fin de compte, il s'est beaucoup éloigné du sujet original parce qu'il était dépassé pour la période du réalisme socialiste, et aussi parce que le conte de Collodi était plein de maximes moralisantes et instructives. Tolstoï, d'autre part, voulait insuffler plus d'héroïsme, d'aventurisme et de plaisir aux héros¹³³¹. Il reste à savoir si le doublage russe a pris ou non comme base pour la traduction du film de Comencini la version soviétique de *Buratiно* ?

Pour le sous-titrage, traduire une adaptation filmique était une traduction intertextuelle compliquée. Pour l'adaptation des *Misérables* de Victor Hugo (Raymond Bernard, 1933), il y avait beaucoup de citations célèbres et plusieurs versions estoniennes du roman de Victor Hugo pour prendre en compte. La première traduction estonienne du roman est parue en 1941, traduite par Ferdinand Kala sous le titre de *Cosette et Gavroche*¹³³² (il s'agissait de deux extraits du roman en tant que texte de lecture pour les écoles). En 1955, Linda Viiding a retraduit l'extrait de *Gavroche*. En 1978, Immanuel Pau a encore une fois fait des retraductions de ces deux extraits. En 1954, les deux premières parties du roman ont été traduites en estonien, en 1981 la troisième partie a suivi, les co-traducteurs étaient Maria Hange, Immanuel Pau, Imre Pullman, Paul Viires (1981)¹³³³. Donc les Estoniens avaient lu le livre, du moins ses deux premières parties, avant 1960 quand on a diffusé en URSS l'adaptation par Jean-Paul Le Chanois (France/Italie/RDA, 1958), qui est devenue la plus célèbre grâce au rôle de Jean Valjean joué par Jean Gabin, acteur très populaire en URSS. Le film a attiré 24,4 millions de spectateurs. Le doublage a été réalisé à *Soûzmul'tfil'm* en février 1960 par Georgij Kalitievskij. Au *prokat* il y avait aussi un autre film portant le même titre, *Les Misérables* (1982) de Robert Hossein, diffusé en 1984. De cette coproduction entre la France et la République fédérale d'Allemagne qui durait 220 minutes, le studio de doublage *Lenfilm* a créé un doublage russe en décembre 1984 sous la direction d'Oleg Daškevič. Cette adaptation fidèle du roman éponyme de Victor Hugo existait aussi dans une version plus longue (30 minutes supplémentaires) scindée en quatre parties. Dans ce film jouait Lino Ventura, l'acteur très populaire en URSS. Le film a aussi attiré 24,4 millions de spectateurs soviétiques par partie.

Le roman historique *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, publié en 1831, a été traduit en estonien par Johannes Semper en 1927, avec plusieurs rééditions pendant l'ère soviétique (1961, 1971, 1982). Il y a eu environ six adaptations cinématographiques de cette œuvre, la plus célèbre en Estonie était la version de Jean Delannoy en 1956, diffusée en 1961 avec un doublage de Evgenij Alexeev de *Mosfilm* sous le titre *Собор*

¹³³¹ Petrovskij M. S. (2008). *Что отпиряет «Золотой ключик»: Книги нашего детства*. Издательство Ивана Лимбаха.

¹³³² Tallinn, Pedagoogiline Kirjandus, 1941.

¹³³³ Hugo, V. (1954). *Hüljatud. I* [traduit par M. Hange, I. Pau]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Hugo, V. (1954). *Hüljatud. II* [traduit par M. Hange, I. Pau, I. Pullman, P. Viires]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Hugo, V. (1981). *Hüljatud. III* [traduit par I. Pau, P. Viires]. Tallinn: Eesti Raamat.

*Парижской богоматери*¹³³⁴. Johannes Semper est un traducteur soviétique qui a traduit de nombreux classiques de la littérature française, mais ses traductions faites avant la purge de 1950, pendant laquelle il est tombé en disgrâce, ont été censurées et même son nom a été effacé de la traduction estonienne du roman *Le Rouge et le noir* de Stendhal, faite en 1938.¹³³⁵ *Le Rouge et le noir* a été adapté au cinéma par Claude Autant-Lara en 1954 et diffusé en Estonie en 1955 en deux parties (doublé au studio *Gorki* par Aleksandr Andrievskij), en rapportant 24,8 millions de spectateurs. *La Chartreuse de Parme* de Stendhal a été traduit en estonien en 1959 par Maria Hange, les vers ont été traduits par Ain Kaalep. L'adaptation de la *Chartreuse de Parme* par Christian-Jaque (1948) a été diffusée en URSS deux fois, en 1953 et 1972, dans le doublage d'Ivan Šipanov du studio *Gorki*. Le film a été montré en deux parties, 26,6 millions de spectateurs par partie. Donc les Estoniens ont d'abord vu le film et ensuite ils ont pu lire le livre.

Les Trois Mousquetaires, le plus célèbre des romans d'Alexandre Dumas père, traduit pour la première fois en estonien en 1923 par Ormus Helken, a été retraduit en 1957 par Tatjana Hallap. *Vingt ans après* a été traduit par Henno Rajandi en 1958. Le troisième livre *Le Vicomte de Bragelonne*, en estonien *Vikont de Bragelonne, ehk, Kümme aastat hiljem*, a été traduit par Henno Rajandi et Tatjana Hallap en 1959 et 1960¹³³⁶. Le film français *Les Trois Mousquetaires* (1961), dont les adaptations antérieures avaient été diffusées en Estonie déjà pendant la première République, est arrivé une nouvelle fois sur les écrans en Estonie dans une version réalisée par Bernard Borderie. Il a connu un succès énorme, faisant venir au cinémas 29,9 millions de spectateurs¹³³⁷ même en tant que film trophée en version abrégée : d'une durée 190 minutes en version originale, ce film a été présenté en deux parties : *Première époque : Les Ferrets de la reine* et *Deuxième époque : La Vengeance de Milady* (les deux parties ont été doublées par Evgenij Alekseev du studio *Mosfilm*). En Estonie, la première partie du film a été montrée en novembre 1962, la deuxième partie en juin 1965, puis en février 1971, cette fois en noir et blanc. Les traductions estoniennes ont été faites par Uno Liivaku. La rediffusion de vieux films populaires était une pratique très courante en URSS. Les données sur le nombre des spectateurs comprennent aussi toutes les rediffusions. Le premier film *Les Trois Mousquetaires* (1953) d'André Hunebelle n'a pas été montré en URSS. En 1978, on a montré deux autres adaptations de lui. Il était le réalisateur français le plus populaire en Estonie. Il y avait deux films : *Les Quatre Charlots mousquetaires* et *Les Charlots en folie : À nous quatre Cardinal !*, réalisés en 1974. La première partie

¹³³⁴ Communication personnelle avec Linda Järve, 2 juillet 2017. Linda Järve (née Linda Kruustee en 1946) est une journaliste estonienne.

¹³³⁵ Monticelli, D. (2011). 'Totalitarian translation' as a Means of Forced Cultural Change: The Case of Postwar Soviet Estonia. Dans A. Chalvin & A. Lange & D. Monticelli, (dirs.). *Between Cultures and Texts: Itineraries in Translation History* (pp. 187–200). Peter Lang.

¹³³⁶ Dumas, A. (1923–1924). *Kolm musketääri. I. osa* [Traduit par O. Helken]. Tallinn: Videvik.

Dumas, A. (1958). *Kakskümmend aastat hiljem* [Traduit par H. Rajandi]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Dumas, A. (1959). *Vikont de Bragelonne, ehk Kümme aastat hiljem. I* [Traduit par H. Rajandi]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Dumas, A. (1960). *Vikont de Bragelonne, ehk Kümme aastat hiljem. II* [Traduit par H. Rajandi et T. Hallap]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Dumas, A. (1960). *Vikont de Bragelonne, ehk Kümme aastat hiljem. III* [Traduit par T. Hallap]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

¹³³⁷ Liste de Kudrâvcev sur son blog (<https://kinanet.livejournal.com/>) et dans le livre : Kudrâvcev, S. (1995). *Все – кино*. Каскад.

a été diffusé en URSS en deux parties, doublée par Elena Lunina du studio *Gorki*, et a rapporté 56,6 millions de spectateurs, c'était le film français le plus populaire en URSS. La seconde partie a été doublée par Isaj Gurov.

Selon Uno Liivaku, le livre traduit en estonien n'était pas toujours utile pour la traduction des noms, si le réalisateur les avait adaptés autrement. Dans le livre *L'Académie de Monsieur Tachedencre* de Jan Brzechwa, le nom de l'étourneau sansonnet est en polonais Mateusz, en estonien Matthew. Comment faire ? Les enfants sont familiers avec l'étourneau sansonnet par le titre du livre. Rester fidèle à l'adaptation dans les sous-titres ¹³³⁸?

Comme l'adaptation au cinéma diffère de l'œuvre originale, les traductions de l'adaptation peuvent différer de la traduction de l'œuvre originale. Il faut se reposer sur le principe qu'il s'agit de la traduction d'un film plutôt que d'une traduction fidèle à l'œuvre littéraire originale. La différence entre ces deux domaines doit être considérée comme un phénomène normal. En pratique, ce problème n'a pas été résolu, il y a 15 ou 20 ans le réviseur demandait même que la traduction des sous-titres utilise les mots de la traduction du livre original.¹³³⁹ Jusqu'à aujourd'hui, et bien que cette attitude soit considérée comme obsolète, la traduction du livre influence le sous-titrage des adaptations par son existence même et par la mémoire des lecteurs/spectateurs.

5.1.5. Traduction de la poésie et des chansons

En 1946, Johannes Käbin n'a pas apprécié le fait que les chansons du long métrage *Hebesnyï Tuxohod* (Semënom Timošenko, 1945), traduit par Johan Tamm¹³⁴⁰, n'aient pas été doublées en estonien par *Lenfilm*. Glotov, le directeur de *Lenfilm*, s'est référé au maigre budget du film. C'est pourquoi Käbin a adressé à Bolšakov une lettre dans laquelle il demandait avec les meilleures intentions – déjà après la sortie du film – de donner de l'argent et des instructions personnelles à *Lenfilm*¹³⁴¹. Dans une autre lettre, Glotov donnait des instructions au réalisateur Šipanov sur la façon dont les chansons de ce film pourraient être présentées en estonien – sans les chansons doublées, ce chef-d'œuvre n'aurait pas de grande valeur¹³⁴². Cette demande semble rétrospectivement ridicule, parce que l'on n'a doublé en estonien aucune chanson quelle qu'elle soit durant 50 ans. Souvent, les chansons dans les films étrangers n'étaient même pas doublées en russe, pour des raisons économiques. La traduction russe la plus habituelle était le libre commentaire du narrateur. Dans les opéras, par exemple, la même pratique que pour les films musicaux prévalait : les chants originaux n'étaient pas traduits. Le spectateur pouvait profiter du rare plaisir d'entendre une langue étrangère, très apprécié des Estoniens. (Par exception les chansons de films pour enfants étaient toutes doublées si elles étaient liées à des actions à l'écran).

En règle générale, on ne traduisait pas des chansons (voir aussi I. 2.1.3). La traduction des paroles d'une aria italien en vers aurait été trop compliquée, les témoins se rappellent le film biographique *Mes multiples vies* (*Живу я жизнью не одной*, Nikola Korabov, 1980) sur les rôles d'opéra du chanteur Nicolai Ghiaurov où les paroles ont été laissées en

¹³³⁸ Liivaku, U. (1985). Pildialune kiri kinolinal. *Teater. Muusika. Kino*(4), 15–18, p. 15–17.

¹³³⁹ Communication personnelle avec Uno Liivaku, 16 novembre 2018.

¹³⁴⁰ Uusi filme (Anonyme, 25 mai 1946). *Sirp ja Vasar*(21).

¹³⁴¹ Archives de l'État, ERAF.1.81.22.

¹³⁴² Archives de l'État, ERAF.1.81.22.

italien. Parfois on pourrait donner une courte explication au début de la chanson, surtout quand le film pour la jeunesse.

Parmi les films de la *Nouvelle Vague*, Uno Liivaku a traduit les comédies musicales très populaires *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964)¹³⁴³ et *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967). Jacques Demy a créé un film romantique-politique « en-chanté » : les dialogues sont intégralement chantés, mais les sujets traités sont des réalités économiques, sociales et politiques, y compris la guerre d'Algérie. Le film a connu un immense succès international critique et populaire. Uno Liivaku a reçu les feuilles de remontage en mars 1966. La traduction russe a été faite en *voice-over* à *Soužmul'fil'm*. La musique et les dialogues chantés étaient légèrement audibles en fond, et deux narrateurs – un homme et une femme – interprétaient le contenu en russe. Les feuilles n'indiquaient que les commentaires du narrateur, et pas les noms des personnages prononçant les répliques, sans aucune description de l'action, ni les références de temps pour calculer la longueur des sous-titres. La version russe peut toujours être écoutée sur un site Internet russe¹³⁴⁴. Uno Liivaku était laissé sans repères, il ne savait même pas qu'il s'agissait d'une comédie musicale. Deux ans plus tard, en 1968, le même type de traduction estonienne a été commandé pour le film *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). Uno Liivaku a traduit aussi d'autres comédies musicales avec la traduction *voice-over* comme *Carmen* (François Reichenbach et Herbert von Karajan, 1968), la comédie musicale historique *Le Bal* (Ettore Scola, 1983), et *Edith et Marcel* (Claude Lelouch, 1983). La *voice-over* a été souvent utilisée pour les films musicaux pour que les spectateurs puissent écouter des chansons.

En ce qui concerne les citations de poésie, elles étaient toujours traduites en russe et en estonien et de belles rimes étaient créées dans le doublage russe. Les traducteurs estoniens ont tenté de créer des vers sous-titrés, un exercice assez compliqué compte tenu des restrictions spatio-temporelles. La poésie sous-titrée estonienne était un phénomène spécifique : la forme était prédéterminée, les lignes courtes et il fallait créer des rimes et des vers.

Différentes stratégies ont été utilisées pour traduire de la poésie. Il y avait deux variantes pour traduire des vers en estonien, selon la décision de la rédaction du Bureau du Film. Parfois on traduisait en estonien les paroles des chansons dans les sous-titres de manière littérale. La deuxième option était de traduire les poèmes en vers, travail effectué par le sous-titre habituel ou par le réviseur travaillant sur place. La réviseuse du *kinoprokat* Eva Tamkõrv a par exemple traduit des vers de Mikhaïl Lermontov et d'Arseni Tarkovski, le père d'Andreï, dans son film *Le Miroir* (1975)¹³⁴⁵. Dans d'autres cas, on faisait appel à un poète professionnel. On avait demandé à la poétesse estonienne Doris Kareva de traduire des poèmes, mais elle avait demandé qu'on lui fournisse une traduction littérale en estonien pour qu'elle fasse uniquement les rimes¹³⁴⁶. Puis on a fait appel au poète culte des mouvements punk et hippie Arvi Siig (1938–1999), qui est resté pendant longtemps le traducteur de la poésie. Il écrivait normalement de la poésie en vers libres qui était, avant tout, un symbole de décadence, une poésie incompréhensible

¹³⁴³ *Les Parapluies de Cherbourg* est une comédie musicale franco-ouest-allemande avec Catherine Deneuve en vedette, sortie en 1964 et diffusée en URSS en mai 1966 sous le nom *Шербурские зонтики*.

¹³⁴⁴ Le blog du cinéma et du doublage soviétique, <http://megahit-online.guru/index.php?/topic/5495-52517/>, consulté le 2 janvier 2000.

¹³⁴⁵ Communication personnelle avec Eva Tamkõrv, le 17 mars 2020.

¹³⁴⁶ Communication personnelle avec Kalli Karise, le 16 mars 2020.

pour les fonctionnaires soviétiques, contraire aux objectifs artistiques fixés par le Parti. Les fonctionnaires ont vu dans sa poésie innovatrice comme la trahison du réalisme et des idées communistes, le retour de phénomènes décadents, de l'individualisme au lieu de la modernité héroïque¹³⁴⁷. Avant de devenir obéissant au régime totalitaire, Arvi Siig a été étroitement surveillé par le KGB. En 1966, il a publié des poèmes trop modernes et libéraux sur les jeunes hommes en manteaux à col montant, jouant du jazz, brûlant des néons publicitaires (symboles de la vie américaine) et aspirant au voyage¹³⁴⁸. Il avait eu des problèmes avec un acrostiche publié en mars 1967 à *Sirp ja Vasar*. Le thème du poème était la liberté idéologique – les enfants de la crèche en marchant se tiennent à la corde, et la professeure, qui porte le prénom russe Masha, explique que les enfants doivent croire à ce qu'elle leur dit, pas à ce qu'ils voient – les premières lettres les prénoms des enfants formaient « le peuple estonien » et les premières lettres de chaque vers formaient l'expression « toute la vérité » (en estonien *eesti rahvas et kogu tõde*). En outre, Arvi Siig a lu une de ses poèmes interdit à la télévision estonienne – une série des enquêtes dans les instances politiques suivait et on a conclu qu'il « ne s'agit pas de l'inconscience littéraire, il s'agit de l'acte politique »¹³⁴⁹. Il ne nous reste pas de poésies sous-titrées faites par Arvi Siig et nous ne savons pas s'il pratiquait les acrostiches subversifs dans ses traductions, mais c'était certainement un poète qui savait surprendre.

Il pouvait arriver que la traduction estonienne déjà réalisée ne serve pas, par exemple dans le film *Hamlet* (Grigori Kozintsev, 1964). Dans le doublage russe, il y avait le bon rythme de vers russes avec des rimes pures, alors que l'équivalent en traduction estonienne était maladroit, difficile à prononcer et sans rythme¹³⁵⁰. Selon Uno Liivaku, les traductions publiées de Georg Meri n'étaient « bonnes à rien » et il traduisait d'après la version russe en laissant de côté les traductions approuvées de Georg Meri¹³⁵¹. En ce qui concerne les traductions de William Shakespeare, le traducteur et diplomate Georg Meri (1900–1983) était le coryphée absolu. Même si ses traductions ne sont pas tellement appréciées parmi les acteurs en raison de leur style de la langue écrite, qui est artificielle et lourde pour l'expression orale, elles sont canonisées parmi les versions dramaturgiques de Shakespeare¹³⁵².

5.2. *Realia* – noms et endonymes

Liivaku se rappelle les problèmes spécifiques qui se posaient dans la traduction vers l'estonien en raison de la traduction indirecte – par exemple, comment traduire en estonien *Livre Guinness des records* depuis le russe ? Le processus se complique lorsque le traducteur doit faire correspondre les noms des personnes, des lieux et des autres

¹³⁴⁷ Hennoste, T. (2019). Kirjandus kui vastupanu Nõukogude Eestis Teise maailmasõja järgsel perioodil. *Ajalooline Ajakiri*, 164/165(2–3), 225–251. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.2-3.06>

¹³⁴⁸ Siig, A. *Reporter värsikaameraga* [Poème], 1966.

¹³⁴⁹ Siig, A. (10 mars 1967). Lasteaiatädi [Poème]. *Sirp ja Vasar*. Cf. Lauk, E.; Kreegipuu, T. (2010). Was it all pure propaganda? Journalistic practices of silent resistance in Soviet Estonian journalism. *Acta Historica Tallinnensis*, 15(1), 167–190. <https://doi.org/10.3176/hist.2010.1.08>, p. 181.

¹³⁵⁰ Communication personnelle avec Uno Liivaku, le 17 octobre 2019.

¹³⁵¹ Communication personnelle avec Uno Liivaku, le 17 octobre 2019.

¹³⁵² Kalpus, H. (2017). Teatritõlke etendatavus „Hamleti” näitel [thèse de maîtrise, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus

réalités spécifiques – les *realia*. Ils nécessitent une traduction directe de l’original et non du doublage russe, car en cyrillique, les noms propres sont transcrits phonétiquement avec peu de précision. Des problèmes se sont posés avec les films français et d’Asie centrale, parce que ces républiques utilisaient de cyrillique qui n’était pas capable de transcrire des phonèmes des langues locales. Alors, comment écrire les noms ici ? Comment être sûr qu’il n’y avait pas déjà des erreurs en russe ? Le traducteur n’avait pas le temps de réfléchir et de théoriser, parce que le film devait être distribué et qu’il devait finir la traduction dans le délai prévu. Il se rappelle le film *Clochemerle* (Pierre Chenal, 1948) où les noms des personnes et des lieux ont été incorrectement traduits vers l’estonien.

La problématique des *realia* en tant qu’une catégorie intraduisible dans la traduction audiovisuelle a été abordée par plusieurs chercheurs scandinaves, comme Henrik Gottlieb, Jan Ivarsson, Jan Pedersen, Zoe de Linde, Neil Kay, Birgit Nedergaard-Larsen, Ritva Leppihalme et Yves Gambier, mais aussi par de nombreux autres théoriciens comme Aline Remael, Hatim Basil, Teresa Tomaszkiwicz¹³⁵³. Ces théories ont tenté de systématiser des stratégies de traduction divergentes et se chevauchant partiellement. Étant donné que la taxonomie des *realia* a été présentée avec plus d’exactitude par les traducteurs bulgares Sergeij Vlahov et Sider Florin dans leur étude intitulée *L’intraduisible dans la traduction*¹³⁵⁴, c’est la classification qu’ils ont proposée, complétée par quelques ajouts nécessaires, qui constituera la base de l’analyse.

Tableau 3. Les catégories de *realia*.

Catégorie de <i>realia</i>	Sous-catégorie
Noms	Noms propres sémantiques, noms mythologiques, pseudonymes, appellations, marques, noms de produits.
Nature	Géographie physique et météorologie. Objets géographiques liés aux activités humaines. Endémies (espèces végétales et animales présentes dans une zone particulière), endonymes
Realia ethnographiques	Le quotidien, le travail, l’art et la culture. Noms ethniques. Unités de mesure et d’argent. Relations familiales.
Politique et société	Realia administratives et territoriales. Autorités et pouvoirs. Realia de la vie socio-politique. Realia de la guerre. Système juridique et répressif. Fêtes nationales.
Gestes ¹³⁵⁵	Comment les gestes spécifiques à la culture française sont traités dans les sous-titres estoniens si besoin d’être traduits.

En ce qui concerne le sous-titrage, le contexte complémentaire visuel doit être considéré en traduisant de l’humour, des dialectes, des compliments, des jurons et des mots tabous¹³⁵⁶. D’ailleurs, traduire des jurons n’était pas une norme, parce que souvent le contexte donne assez d’information pour se rendre compte de la situation. Les salutations sont aussi des *realia*, et normalement on ne les a pas traduites dans les sous-titres estoniens. Une autre possibilité a été de laisser le texte original dans les sous-titres. Un

¹³⁵³ Põllu, T. (2011). *Sõnamängude ja reaaliide tõlkestrateegiad Eesti filmide subtiitertõlgete näitel* [Mémoire de master, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus, p. 27.

¹³⁵⁴ Florin, S., & Vlahov, S. (1986). *Непереводимое в переводе*. Moscou: Высшая школа.

¹³⁵⁵ Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Pergamon Press: Oxford.

¹³⁵⁶ Díaz-Cintas, J. (dir.). (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Canada: UPT, p. 9.

aspect intéressant concernant les *realia* est soulevé par Aleksander Kurtna. Dans une critique de traduction, il souligne l'importance de préserver l'identité nationale de l'œuvre d'art et dans l'œuvre d'art¹³⁵⁷. Il faut conserver les *realia*, en laissant leurs signifiés transparents par des stratégies différentes. Dans le roman qu'il examine, on utilise des *realia* non-traduites pour ridiculiser par exemple des Allemands avec une ironie subtile. Cela est souligné à chaque étape par l'introduction de *realia* allemandes, comme les noms Mathilde et Fritz, et des expressions telles que « Frisches Wasser! Frisches Bier! », « Mahlzeit ! Mahlzeit ! », « Ganz gemütlich ! », « Ach Herr-Jeh ! »¹³⁵⁸. Kurtna favorise clairement une traduction qui laisse de la distance avec la culture source et fait appel à une stratégie de déterritorialisation.

Dans les sous-titres estoniens de la version soviétique de *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966), trouvés au Musée du cinéma, on note qu'il existe dans le film des tendances évidentes à la vulgarisation sociologique. Les noms britanniques comme Alan Mac Intosh, sir Reginald Brook alias « Big Moustache », et allemands comme le major Achbach sont bien conservés dans le texte russe et dans les sous-titres estoniens dans la langue étrangère. Par ailleurs on n'a pas doublé les expressions vulgaires nationales comme « Herein » (*Херайн*)¹³⁵⁹, « Heil, Hilter » (« Хайл гитлер »), « Bitte » (« Виттэ »), « Foier » (« Фойер »), « Raus » (« Раус »), et en anglais « Йес. Ол райт », les sous-titres estoniens les ont conservé en allemand. Ces expressions nationalistes ne sont pas domestiquées et il est rendu explicite que les personnages sont des étrangers à Paris, parlant allemand et anglais. La stratégie de la déterritorialisation a été utilisée simultanément dans le doublage russe et le sous-titrage estonien.

Or, la stratégie globale est la dominante qui gère des autres stratégies dites locales. Toutes les stratégies locales comme la conservation des *realia* dans la langue cible, les descriptions et traductions littérales (calques, néologismes de forme et sémantiques) sont des stratégies de déterritorialisation. Les stratégies locales comme la généralisation et la restriction du sens, l'expansion, le remplacement de *realia* par un analogue fonctionnel ou la traduction contextuelle et l'exclusion sont des stratégies de domestication. Voici un tableau des stratégies de traduction les plus courantes pour la traduction des *realia*¹³⁶⁰.

Premièrement, surtout quand il s'agissait de noms français, il existait différentes transcriptions, qui ne suivaient pas toujours les règles de prononciation dans ce processus. Les règles de translittération de l'alphabet cyrillique russe vers l'alphabet latin avaient été définies, mais si seulement une erreur avait été commise lors de la transcription phonétique du français vers le russe, le traducteur estonien n'avait pas toujours d'assistance. Selon Uno Liivaku, il y avait une règle simple : les noms français étaient russifiés en appliquant le principe selon lequel les noms des êtres humains doivent finir par la lettre *a* pour les femmes et par une consonne pour les hommes. Par exemple, *Babette s'en va-t-en guerre* → *Бабетта идет на войну* → *Babette läheb sõtta*. Ce film de Christian-Jaque, paru en 1959, a été d'ailleurs le seul film avec Brigitte Bardot à être projeté en URSS.

¹³⁵⁷ Kursson, A. (mai 1956). Tõlkida tuleb originaalist. *Sirp ja Vasar*(18), p. 4.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19560505.1.5>.

¹³⁵⁸ *Ibid.*

¹³⁵⁹ En français « entrez ».

¹³⁶⁰ Põllu, T. (2011). *Sõnamängude ja reaalse tõlkestrateegiad Eesti filmide subtiitertõlgete näitel* [Mémoire de master, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus, p. 77.

Deuxièmement, les noms français ne peuvent pas être translittérés précisément en russe également en raison des différences phonétiques les deux langues. Il n’y a pas assez de sons en russe et les Français eux-mêmes prononcent certains noms différemment selon les cas. Par conséquent, il est logique de ne parler que d’une tradition russe pour la transcription des noms français.

Les introductions de films et les programmes de cinéma dans la presse estonienne (*Edasi*) et les magazines de cinéma (*Ekraan* et *Kino*) contenaient une énorme quantité de fausses orthographes et d’erreurs typographiques dans les noms français¹³⁶¹. De toute évidence, on ne savait pas comment écrire les noms français dans les années soixante, car les traductions du russe vers l’estonien se traduisaient par d’énormes variations dans les noms. La reproduction du nom d’après sa prononciation française, malgré le respect (ou le non-respect) des règles, entraînait parfois une distorsion auditive complète de l’original, l’erreur pouvant avoir été commise par les Russes eux-mêmes. Quelques exemples sont Jan Valert (correcte : Jean Valère), Roger Vadime (correcte : Roger Vadim), Gaudard et Codar (correcte : Godard), Rene (correcte : Resnais), Truffot (correcte : Truffaut), Jean Maret (pro Jean Marais), Carbonnot (correcte : Carbonneaux), Pierre Caste et Pierre Gaste (correcte : Pierre Kast)¹³⁶², J.-P. Leo (correcte : Jean-Pierre Léaud) et Claude Brassier (correcte : Claude Brasseur)¹³⁶³. Il était évidemment impossible de respecter l’orthographe des noms français à cause de la traduction indirecte.

¹³⁶¹ Mäetagas, E. (16 février 1962). Nimeede moonutamisest. *Sirp ja Vasar*(7), p. 6.
<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19620216.1.7>.

¹³⁶² La revue *Edasi* en 1961.

¹³⁶³ La revue *Ekraan* en 1960.

Tableau 4. Stratégies globales et locales.

Stratégies globales		Stratégies locales							
Processus / dominante quantitative	Dominante textuelle	Nedergaard-Larsen, 1993	Leppihalme, 1997	Pedersen, 2003	Tomaszkiewicz, 1993	Vinay et Dabbelnet, 1995	Gottlieb, 2009	Florin et Vlahov, 1986	Stratégies de sous-titrage (synthèse)
Recodage linguistique	Fidélité maximale	Transposition du sens	Identité	Rétention avec explications	Pas de traduction	Justification	Prêt	Transcription (non-traduction)	Conservation
					Clarification			Description, explication	
Recodage	Fidélité haute		Imitation		Traduction directe	Emprunt	Calque	Calque, semi-calque	Description
			Traduction directe		Traduction directe		Traduction directe	Traduction directe (calque, semi-calque)	
Transposer	Fidélité basse		Expansion	Remplacement par élément LT	Généralisation	Généralisation	Transposition, modulation	Personnalisation	Restriction
			Paraphrase – explicatif d'un texte				Traduction directe	Néologisme sémantique	
Transposer			Adaptation situationnelle					Match famille-espèce	Expansion
			Adaptation culturelle						
Compression	Niveau minimum de la fidélité		Exclusion par transfert de sens	Exclusion totale	Exclusion	Exclusion	Adaptation	Remplacer le réel par le réel	Remplacement de realia
			Exclusion					Remplacement (analogique fonctionnel)	
							Remplacement	Traduction contextuelle (zéro traduction)	Remplacement (traduction contextuelle)
									Exclusion

En 1964, dans l'hebdomadaire *Sirp ja Vasar* paraît une lettre d'un spectateur déçu¹³⁶⁴. Le spectateur se plaint de l'orthographe dans les magazines *Kino* et *Ekraan*, publiées par le Bureau du Film. Selon le spectateur, la critique cinématographique n'est pas fiable et les données sur les films sont aussi souvent fausses, comme l'année de parution, les noms des réalisateurs et des acteurs, etc. « En ce qui concerne l'évaluation experte du film, il n'y a pas grand-chose à espérer de *Kino* et *Ekraan* (bien que les textes soient devenus plus substantiels). » Parfois, les deux magazines se contredisent, même si les articles sont rédigés à partir des mêmes documents publicitaires en russe envoyés par le *Goskino* depuis Moscou¹³⁶⁵. Le spectateur donne quelques exemples. En mars 1964, *Ekraan* annonce le film *Les Mystères de Paris* d'André Hunebelle (1962, coproduction franco-italienne) comme un nouveau long métrage français, mais on ne mentionne pas la contribution italienne. Parmi les acteurs on mentionne N. Roquever. *Kino* n° 7 (1964) affirme quand même que *Les Mystères de Paris* est une coproduction de « cinéastes français et italiens » et que Noël Roquevert joue l'un des personnages. En novembre 1963, *Ekraan* présente M. Kakojanist comme le réalisateur du film *Elektra*. *Kino* n° 18 (1963) corrige cette erreur : le nom du réalisateur est Michael Cacoyannis. Il y a beaucoup d'autres contradictions de ce type dans ces deux magazines. Selon ce spectateur, il est frappant de constater que tous les numéros de *Kino* et d'*Ekraan* dont il est question ont été compilés et traduits par les mêmes personnes.

Même si l'on ignore toutes les erreurs commises par les traducteurs de sous-titres dans la traduction des noms propres et des noms de lieux, on peut imaginer que la situation n'était pas brillante et que le phénomène était beaucoup plus large que les exemples signalés. Ce type de confusion avec les noms propres était un problème quotidien du travail de sous-titreur. Kalli Karise explique aussi que les noms apparaissant dans des films étrangers étaient un problème majeur. Après tout, les films étaient achetés par de nombreuses républiques soviétiques et seuls les studios de cinéma qui les doublaient en russe avaient les matériaux originaux correspondants, personne n'avait besoin de ces documents, seule l'Estonie en avait besoin pour réaliser les sous-titres¹³⁶⁶.

Le *prokat* estonien a répondu à la plainte de J. Rebane¹³⁶⁷. Le directeur Aleksei Vlasov a proposé les mesures de prévention suivantes : 1) compléter systématiquement le registre des noms de personnes, 2) solliciter l'aide des locuteurs des langues respectives à l'Institut de langue et de littérature (*Keele ja Kirjanduse Instituut*) et 3) contacter à nouveau l'Agence de publicité de Moscou pour demander que les titres des films étrangers soient complétés des noms des traducteurs. Ce dernier a été fait, mais Moscou n'a jamais réagi aux demandes des Estoniens.

En ce qui concerne les *realia*, un autre problème dans la traduction audiovisuelle était l'endonymie. L'endonyme (du grec *ἐνδόν*, ce qui signifie « à l'intérieur » et *ἔθνος* qui signifie « peuple ») est une dénomination employée régulièrement par un groupe ethnique ou une population pour se désigner elle-même, souvent fondamentalement différente de la dénomination officielle. L'endonyme désigne aussi le nom d'un lieu dans la langue de cette population. Les endonymes présentent des difficultés pour la

¹³⁶⁴ Rebane, J. (29 mai 1964). Kumba uskuda? *Sirp ja Vasar*(22), p. 7. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19640529.1.7>

¹³⁶⁵ Communications personnelles d'Ahto Vesmes et de Kalli Karise.

¹³⁶⁶ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19700904.1.5>

¹³⁶⁷ Rebane, J. (29 mai 1964). Kumba uskuda? *Sirp ja Vasar*(22), p. 7. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19640529.1.7>

traduction parce qu'ils ne sont normalement pas officiellement approuvés. En l'absence de documents de référence, définir l'objet qu'ils désignent peut-être un processus compliqué.

Par exemple, l'endonyme russe de Tallinn était Kolõvan (en russe КОЛЫВАНЬ), Väraska – Верхоустинск etc. Selon Uno Liivaku, plusieurs endonymes russes de lieux et de peuples étaient problématiques à traduire. Par exemple, les endonymes russes des lieux estoniens sont parfois les endonymes allemands transcrits en russe : même les plus petites localités avaient leurs noms : les villages de l'île de Saaremaa etc. ont des endonymes allemands et russes (Adavere – Addafer – Аддафер). Souvent il existe des formes parallèles en russe et en allemand (Aruküla – Arrokül – Барановка, Арокюль, Emajõgi – Embach – Эмбах, Омовжа). Le pire de cas était un endonyme allemand transcrit de manière inexacte (Alutaguse – Allentacken – Аллентак) ou bien avec des variations multiples (Tartu – Dorpat, Тарбетен, Дерпт, Юрьев). Deviner les noms de lieux était pour Uno Liivaku un travail compliqué à cette époque.

Le devoir du traducteur était de rétablir selon les normes estoniennes, à partir de la version russe les realia qui apparaissaient dans le film – noms des peuples, des lieux et des personnes, ainsi que d'autres realia. Une option était de se laisser guider par le film, par exemple le nom d'un lieu pouvait être indiqué dans le film sur une affiche, le nom du propriétaire d'une boutique sur l'enseigne de celle-ci, le titre d'une œuvre sur la couverture du livre. Mais parfois, cela n'aidait pas. Certains noms de lieux figurant dans les films ne désignaient pas de vrais lieux géographiques et ne pouvaient pas être trouvés sur une carte. Uno Liivaku se rappelle comment dans le film biographique *Mes multiples vies* (*Живу я жизнью не одной*, Nikola Korabov, 1980) sur les rôles d'opéra du chanteur Nicolaï Ghiaurov¹³⁶⁸, on peut clairement voir sur une affiche de théâtre que l'on joue l'opéra de Verdi *Simon Boccanegra*, bien que le nom correct soit *Simone Boccanegra*¹³⁶⁹. Et encore une fois, l'image et le texte des sous-titres ne correspondent pas.

5.3. Traduction des titres

En ce qui concerne la traduction des titres pendant la première République d'Estonie, si le film avait un titre esthétique et artistique, on pouvait garder le titre original, mais il devait être précédé d'un titre avec le même texte en estonien. Cette pratique n'a pas été courante dans la traduction vers l'estonien à l'époque soviétique.

Les titres des films, présents sur les annonces et les affiches, modifient la façon de lire le film, en constituant le métatexte qui l'ouvre pour l'interprétation.

Les titres sont généralement supposés avoir une relation indexicale avec le signifié des événements narratifs. Même s'ils sont [...] non-indexicaux (*Un chien andalou*), les titres pointent toujours quelques traits du texte en question. Lorsque les titres originaux semblent insuffisamment indexicaux, les traducteurs sont parfois tentés de les améliorer ». Mais si un changement doit être fait, quels événements narratifs devraient être évoqués et de quelle manière ? Puisque les titres posent des énigmes et poussent le public dans le sens d'une lecture spécifique, changer le titre, c'est changer, même subtilement, la lecture¹³⁷⁰.

¹³⁶⁸ Nikolaj Gâurov (1929-2004) est un chanteur lyrique (basse) bulgare-italien.

¹³⁶⁹ Liivaku, U. (1985). Pildialune kiri kinolinal. *Teater. Muusika. Kino*(4), 15–18.

¹³⁷⁰ Shohat, E. (2006). *Taboo memories, diasporic voices. Next wave*. Duke University Press, p. 115.

En lisant les articles sur les films français et les archives de l'émission de film *Jupiter*, il est souvent presque impossible de deviner les titres originaux français. Les versions estoniennes mimétiques ont été faites sur la base de la version russe, ce qui constituait une traduction de recontextualisation et reidéologisation totale, une recréation *zéro* du titre français. Le but était d'éviter des ambiguïtés, de donner un titre idéologiquement correct et commercialement attirant. Selon Uno Liivaku¹³⁷¹, pour choisir la bonne traduction du titre en russe et aussi en estonien, il y avait certains critères. En effet pour les titres russes il importait peu de trouver un titre adéquat imitant l'original, mais pour les titres en estonien il était important de suivre l'exemple russe. On peut classer ces critères comme suit :

- Critère de la longueur. Le titre ne devrait pas être trop long, ni trop court, les titres originaux respectent déjà généralement assez bien ces règles.
- Critère commerciale. Le titre devrait être attrayant et mémorable. Il devrait susciter l'intérêt et attirer les gens au cinéma.
- Critère contextuelle. Le titre devrait être recontextualisé. Les titres devaient décrire le contenu du film¹³⁷², y compris dans une perspective idéologique. Parfois les titres russes ne respectaient pas la première règle de la longueur, car il y avait une tendance à trop expliquer le contenu du film.
- Critère d'éviter des connotations ambiguës. Ce principe était bien suivi en URSS, il ne fallait pas laisser dans les titres russes le sens douteux, de l'homonymie. Aucun titre de film de pays capitaliste ne devait comporter trop de connotations positives si ce n'était pas absolument nécessaire.

En 1970 Kalli Karise a écrit :

Souvent, la seule information disponible à l'avance sur le film est le titre russe et l'annonce que le film arrivera bientôt sur les écrans. En tenant compte qu'il faut faire la publicité et que l'impression d'affiches prend du temps, il faut trouver un titre au film avant de le voir. Si le titre est *Omeu* (*Père*) il n'y a aucune raison de le réinterpréter, mais si en russe c'est *Родная кровь* c'est un sérieux problème. Heureusement, le titre *Mes enfants* (*Minu lapsed*) lui avait déjà été attribué dans « *Loomingu* » *Raamatukogu*. Un échec majeur peut toutefois survenir lorsque le titre semble facile. Il y a dix ans, le titre *Неподающиеся* été traduit par *Imbattables* (*Alistamatud*). On pensait probablement qu'il s'agissait d'un bataillon révolutionnaire. Plus tard, il s'est avéré que ces *imbattables* étaient deux jeunes hommes, et le titre aurait plutôt été *Désobéissants* (*Väänkaelad, Sõnakuulmatud*)¹³⁷³.

Parfois les réviseurs ne découvraient des fautes dans les titres qu'à la dernière minute, une fois la copie reçue et la traduction regardée avec le film, peu avant l'impression des sous-titres sur la pellicule, mais ils ne pouvaient pas les corriger parce que le film avait été annoncé et le titre placé sur l'affiche.

¹³⁷¹ Communication personnelle avec Uno Liivaku le 16 novembre 2019.

¹³⁷² Cela a été pratiqué surtout dans la traduction des titres en allemand.

¹³⁷³ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

5.3.1. Fidélité : du français au russe

Avec les *realia*, on pratiquait plutôt une fidélité de forme. Il y avait même des exemples de calques créés par la translittération en russe : *Beau masque* (Bernard Paul, 1972) a été traduit comme *Бомаск*. Cependant, en russe le mimétisme de forme du mot était rare, le double mimétisme en russe et en estonien était encore plus rare. Les noms des lieux étaient conservés : *Rue des Prairies* (Denys de La Patellière, 1959) → *Улица Прэри*. La conservation de l'original est aussi visible dans la traduction du titre *Montparnasse 19* → *Монпарнас, 19* avec un ajout de ponctuation. Parfois les références aux lieux ont été traduites littéralement par un calque : *Quai du Point-du-Jour* → *Набережная Утренней зари* (« Quai de l'aube du matin »).

Le mimétisme se manifestait souvent dans le nom propre du personnage : *Cartouche* (Philippe de Broca, 1962) → *Картуш* → *Cartouche* et le film *Gervaise* (René Clément, 1956) → *Жервеза* → *Gervaise*. Parfois le titre du film était dérivé du titre d'un livre déjà traduit en estonien, aussi dans l'adaptation du roman d'Émile Zola traduit en estonien, *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953) → *Тереза Ракен* → *Thérèse Raquin*. Ce livre a été retraduit en estonien en 1988, auparavant il existait une version de Marta Sillaots sous le titre étendu *Sa ei pea mitte abielu rikkuma (Thérèse Raquin)* [« Tu ne commettras pas d'adultère (Thérèse Raquin) »]¹³⁷⁴. On a repris le titre d'un livre déjà traduit en estonien aussi dans le cas de *Germinal* (Yves Allégret, 1963), traduit en russe par mimétisme comme *Жерминаль*, mais en estonien par Johannes Semper en 1928 sous le titre *Sõekaevurid* (« Les mineurs de charbon »).

Un exemple de mimétisme mal réussi est la traduction estonienne du titre du film *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1952)¹³⁷⁵. La majorité des langues n'ont pas traduit ce nom, bien que son champ sémantique soit traduisible. La version russe traduit la seconde moitié du nom *Фанфан-Тюльпан*, en gardant même le trait d'union. L'estonien en fait un calque inversé *Tulp-fanfaan*, en remplaçant la majuscule par une minuscule. Cela ne ressemble plus au nom d'une personne et le mot *fanfaan* n'existe pas en estonien. Ce nom pourrait être en estonien *Husaar Fanfan* ou bien *Ratsaväelane Fanfan* (« Le cavalier Fanfan »).

Il y avait aussi des traductions littérales, fidèles du point de vue du sens et de la forme, comme par exemple le titre du film *Un Homme de trop* (Costa-Gavras, 1967) → *Один человек лишний* → *Üks mees üle*.

Dans l'ensemble, les titres russes et estoniens n'avaient donc souvent pas grand-chose en commun avec le titre original – ni sur la forme ni sur le niveau sémantique. Les multiples exemples sont des traductions d'un niveau minimal de fidélité, par le remplacement par une analogie fonctionnelle ou une traduction contextuelle.

L'explication des *realia* présente une fidélité un peu plus basse comme dans le titre *Porte des Lilas* (René Clair, 1957), traduit en russe par *На окраине Парижа* (« À la périphérie de Paris »). C'est aussi le cas de la traduction du film *Bonjour Toubib* (Louis Cuny, 1957) → *Здравствуй, доктор Bonjour docteur*, parce que le registre de langue n'est pas respecté, ou bien en remplaçant le mot « dieu » par « ciel », un mot

¹³⁷⁴ *Sa ei pea mitte abielu rikkuma* : (Thérèse Raquin). Loodus. Marta Sillaots avait été déportée en Sibérie, vraisemblablement sa version a été interdite ou partiellement indisponible.

¹³⁷⁵ D'ailleurs, les films comme *Fanfan la Tulipe* (1952) ont influencé des films soviétiques qui copiaient leurs mélodies, leurs récits et leurs costumes, par exemple dans le film populaire estonien soviétique *La Dernière Relique* (*Viimne reliikvia*, Grigori Kromanov, 1969) a été un exemple de mimétisme dans la langue cinématographique.

sémantiquement plus ou moins proche, comme dans le film de *Le Tonnerre de Dieu* (Denys de La Patellière, 1965) → *Гром небесный* (« Le tonnerre du ciel »).

5.3.2. Fidélité : du russe à l'estonien

La stratégie globale de traduction des titres de films en estonien était la fidélité maximale à la version russe. La fidélité maximale en tant que dominante textuelle ne donnait pas toujours lieu à une transposition adéquate du sens dans le processus de recodage linguistique, parce que l'accent était mis sur la préservation de la forme linguistique du titre. Les sous-titres estoniens optaient pour une stratégie mimétique pour de multiples raisons : peur de faire une erreur de sens, impossibilité de voir le film pendant la traduction, manque de temps, habitude générale de traduire littéralement, surtout pendant les années 1950–1960.

Il y avait des cas où la traduction estonienne n'était pas fidèle à la version russe et commettait une faute de sens. La traduction russe *Поле чести* du film français *Champ d'honneur* (Jean-Pierre Denis, 1987) correspondait mieux à l'original que la version estonienne *Lahinguväljal* (« Sur le champ de bataille »). « Nous pouvons avoir l'impression qu'il s'agit d'un film de guerre, bien que ce soit le cas, mais le but principal est de montrer le devoir d'une personne de défendre son honneur à tout moment, y compris, bien sûr, dans le domaine des hostilités », a commenté Ahto Vesmes dans son émission *Jupiter*¹³⁷⁶.

Il y a eu aussi des cas où le titre avait été tellement déformé que, malgré la publicité déjà lancée, un nouveau titre devait être trouvé. Parfois la faute était remarquée après la première diffusion et corrigée pour la deuxième. En 1986, Lauri Leesi a commenté le titre de la comédie musicale historique *Le Bal* (Ettore Scola, 1983)¹³⁷⁷ traduit en russe par *Бал* et en estonien par un anglicisme surprenant *Dancing*, un mot très « chic » pour désigner « l'esprit français », selon Leesi¹³⁷⁸. Il a proposé à la place la version *Ball*, ce que le *prokat* estonien a accepté en modifiant le titre, mais en faisant remarquer qu'il n'y avait aucun bal au sens strict dans ce film¹³⁷⁹.

En ce qui concerne les adaptations d'œuvres littéraires, selon Uno Liivaku, il fallait prendre le titre de l'œuvre littéraire déjà traduite en estonien : *Phèdre* (Pierre Jourdan, 1968), *Федра* et *Phaidra*. Il y a une multitude de versions du titre de l'adaptation *Les Aventures de Till L'Espiegle* (Joris Ivens, Gérard Philipe, 1956), en russe *Приключения Тилля Улениспигеля*, mais en estonien : *Thiil Ulenspiegeli seiklused* et *Till Eulenspiegeli seiklused*¹³⁸⁰ en 1928, *Tjil Ulenspiegeli seiklused*¹³⁸¹.

Même si l'ambiguïté linguistique était généralement évitée dans les titres russes, les faux amis, l'occurrence de la polysémie et de l'homophonie a souvent conduit à des traductions erronées en estonien. Comme il n'y avait pas de titre original pour comparer, même si le traducteur et le rédacteur avaient le pressentiment que le titre russe voulait dire autre chose, ils ne pouvaient pas toujours être assurés d'avoir bien compris l'intention de la traduction russe. Par exemple on a traduit le titre du film *Cadavres*

¹³⁷⁶ *Jupiter* 08.11.1990, n° 416.

¹³⁷⁷ Leesi, L. (1986). Prantslaste espriist itaallase pilgu läbi. *Teater.Muusika.Kino*(4), 62–65.

¹³⁷⁸ *Ibid.*

¹³⁷⁹ *Jupiter* 29.06.1986, n° 305.

¹³⁸⁰ Aussi la version contemporaine.

¹³⁸¹ Mentionné dans la revue de cinéma *Ekraan*, (Anonyme, 1956), *Ekraan*(4), p. 6.

exquis (en italien *Cadaveri eccellenti*, Francesco Rosi, 1976) depuis la version russe, qui était d'ailleurs correctement traduite – *Сиятельные трупы* – mais avec une erreur de sens dans la version estonienne *Ekstsellentside laibad* (*Cadavres des excellences*). Il se peut que le titre russe ait induit en erreur les traducteurs estoniens en raison des mots homophones *сиятельный* (« brillant ») et *ваше Сиятельство* (« Votre Excellence »), ce dernier terme utilisé aussi en russe pour désigner le plus souvent un prince (*князь*) ou un comte (*граф*). Dans le film, il est question des juges, des magistrats, mais pas de l'aristocratie, et en estonien, on ne s'adresse pas aux juges par *teie ekstsellents*.

Les titres russes étaient adaptés en préférant des versions plutôt longues pour assurer la recontextualisation, en clarifiant le champ sémantique et par l'ajout d'indices explicatifs. La précision et l'expansion étaient souvent utilisées : le titre *Clochemerle* (Pierre Chenal, 1948) a été traduit en russe par *Скандал в Клошмерле* et en estonien par *Skandaal Clochemerle'is* (*Scandale à Clochemerle*). Le titre de *Glamador* (Denys Colomb de Daunant, 1958) a été traduit par « L'Île de *Glamador* ». Le titre du film *Fortunat* (Alex Joffé, 1960) est devenu en russe *Ноэль Фортуна* et en estonien *Noël Fortunat* – le but était d'éviter l'ambiguïté, pour qu'il soit clair qu'on ne parlait pas du destin favorable, mais d'une personne qui est en outre un ivrogne. Dans le film *F... comme Fairbanks* (Maurice Dugowson, 1976), en russe, un titre complémentaire contextuel a été ajouté au titre original, préservé en estonien, mais le titre original a disparu : *Он хотел жить (Ф. как Фэрбенкс)* (*Il voulait vivre (F. comme Fairbanks)*) → *Ta tahtis elada* (*Il voulait vivre*). Un autre exemple d'amplification et d'explication du titre concerne le film *Dupont Lajoie* (Yves Boisset, 1975), traduit en russe par *Это случилось в праздник (Дюпон Лажуа)* et en estonien *See juhtus puhkuse ajal*, ce qui peut se retraduire par « *C'est arrivé pendant la fête / les vacances* ». Les noms français étaient trop incompréhensibles pour les laisser seuls dans les titres. Un autre exemple d'explication : *Les Chiens* (Alain Jessua, 1979), en russe *Собаки в городе* (« Les chiens dans la ville »), mais bizarrement en estonien *Koerad külas* (« Les chiens au village » ou bien « Les chiens en visite »).

Malgré le fait connu que les sous-titres estoniens n'avaient pas accès aux originaux, il existe quelques rares exceptions de conservation de l'original dans le titre estonien. La fidélité élevée à la version française a été rendue possible par l'accès aux magazines de cinéma étrangers, comme *Filmspiegel*. Les exemples sont *Hibernatus* (Édouard Molinaro, 1969) ; traduit par *Замороженный* en russe (« gelé » en français) et *Hibernatus* en estonien, et *Playtime* (Jacques Tati, 1967), traduit par *Время развлечений* en russe (*Temps de divertissement*) et *Playtime* en estonien.

Un autre cas où un anglicisme a été mal contextualisé dans le titre estonien concerne le film *Le Magnifique* (Philippe de Broca, 1973), traduit en russe par *Великолепный* et en estonien par *Superman*¹³⁸². Ironiquement, le titre estonien avait anticipé le film éponyme de Richard Donner qui n'est sorti que trois ans plus tard et n'avait aucune chance d'être diffusé en URSS. Apparemment on avait appris par la télévision finlandaise l'existence des bandes dessinées *Superman* ou bien on se souvenait de la première parution de *Superman* en 1938. Les autres alternatives en version estonienne auraient pu être *Kangelane* ou bien *Sangar* (*Le héros*). Sémantiquement ces deux mots étaient déjà surchargés, le premier dans le contexte de guerre et l'autre pour une marque de vêtements, donc on peut comprendre pourquoi ils n'ont pas été utilisés. En italien on

¹³⁸² Kino nr. 2 (Anonyme, 28 février 1975). [Annonce]. *Sirp ja Vasar*(9), p. 15.
<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19750228.1.15>

avait donné à ce film un titre exubérant et explicatif : *Come si distrugge la reputazione del più grande agente segreto del mondo* (*Comment la réputation du plus grand agent secret du monde est détruite*).

5.3.3. Recontextualisation

Les studios de cinéma soviétiques traduisaient les titres après avoir considéré des plusieurs aspects dans la distribution des films. La recréation *zéro* des titres a commencé à être pratiquée avec la diffusion des films trophées acquis illégalement. Il fallait cacher les titres originaux pour que les pays propriétaires des droits sur ces films, surtout d'origine anglaise et américaine, ne sachent pas qu'ils étaient diffusés en URSS. Avec leur nouveau titre, ces films acquéraient une meilleure perspective de distribution commerciale. Certes, les titres *zéro*, accompagnés du titre supplémentaire « Film étranger » (*Иностранный фильм*) ont changé de dominante. Pour la recréation des titres trophées, on peut voir dans l'Annexe 1 de la thèse de Kristina Tanis que très peu de titres russes ont gardé leur forme linguistique et leur contenu sémantique¹³⁸³.

Un type de traduction de titre était une retraduction contextuelle basée sur un choix parmi les éléments narratifs du film. Le titre du film *Le Soleil des voyous* (Jean Delannoy, 1967) a été traduit en russe par *Вы не все сказали, Ферран* (*Vous n'avez pas tout dit, Ferran*), et en estonien par *Te ei rääkinud kõigest, Ferran*.

Un bon exemple de domestication du titre concerne le film *L'Alpagueur* (Philippe Labro, 1976), traduit en russe par *Частный детектив* et en estonien par *Eradetektiiv* (*Le détective privé*). Selon la définition donnée dans le film, « L'alpagueur c'est un chasseur de tête, c'est un mercenaire, un marginal. L'alpagueur c'est l'astuce qu'a trouvée un haut fonctionnaire pour passer au-dessus de la routine policière. ». « Le détective privé » est un équivalent contextuel domestiqué.

Un exemple où les deux versions étaient peu fidèles est la traduction du titre du film *Bas de Cuir* (*Die Lederstrumpferzählungen*, Jean Dréville, Pierre Gaspard-Huit, 1969), qui a été traduit en russe par *Приключения на берегах Онтарио* (*Aventures sur les rives de l'Ontario*) et en estonien par *Moodne muinaslugu* (*Conte de fées moderne*). Pour le film *La Horse* (Pierre Granier-Deferre, 1970), on a donné en russe un double titre : *Тайна фермы Мессе (Героин)* et en estonien *Messais' farmi saladus* (*Le secret de la ferme de Messais*). (Uno Liivaku a aussi écrit un article sur l'utilisation du mot *farm* en estonien, qui n'était pas approprié à son avis, parce qu'en estonien on utilise le mot *talu*. Si on choisit la domestication comme stratégie globale, on devrait utiliser aussi des mots propres à la culture cible.)¹³⁸⁴

Parfois, le titre russe ou estonien était beaucoup plus élégant et poétique que le titre original. Par exemple, un film au titre ennuyeux et incompréhensible comme *Orca* (Michael Anderson, 1977) était devenu *Surm jäämägede vahel* (« La mort entre les icebergs »), traduction littérale du titre russe *Смерть среди айсбергов*. Un autre titre en estonien traduit de manière très poétique est celui du film plutôt dramatique *Élise ou la vraie vie* (Michel Drach, 1970) sur la guerre d'Algérie, qui a été traduit en russe

¹³⁸³ Tanis, K. A. (2019). *Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецепция* [Thèse de doctorat, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»], pp. 222–240.

¹³⁸⁴ Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2^{ème} éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203553190>

littéralement *Элиза, или настоящая жизнь*, mais en version estonienne par le titre très romantique et sentimental *Eilse eha tõeline elu* (« La Vraie vie du couchant de la veille »).

Dans le but d'éviter des ambiguïtés, le nouveau titre n'a pas toujours aidé à comprendre le sujet. Ce type de traduction pourrait même modifier la compréhension du film dans une autre direction que le genre original, en recontextualisant le film. En 1980, Ahto Vesmes commente dans l'émission *Jupiter* le film *L'Ordre et la sécurité du monde* (Claude d'Anna, 1978)¹³⁸⁵. Le titre estonien est *Madam Lehmani surm* (« La mort de Madame Lehman »). « *La mort de Madame Lehman* est un film assez original. Il n'est pas très clair à quel genre le film devrait appartenir. L'histoire traite de la façon dont une personne innocente, cette même madame Hélène Lehman à qui le titre fait référence, est la proie de la lutte entre les géants des pays capitalistes (en estonien *hiigelhaid*). [...] Et encore une chose intéressante : je ne sais pas pourquoi le titre original du film n'a pas été retenu dans la version russe nommée *Порядок и безопасность в мире*. Cela sonnait plutôt bien et en outre assez ironique »¹³⁸⁶. Ahto Vesmes avait barré ces derniers mots dans son manuscrit, il se censurait très souvent et la critique envers les décisions du *Goskino* n'était évidemment pas admise.

Un exemple du titre recontextualisé selon les normes morales est le cas du film *Les Amants de minuit* (Roger Richebé, 1953), *Разбитые мечты* et en estonien *Purunenud unistused* (« Rêves brisés »). On ne mentionnait pas dans les titres les amants ou d'autres sortes de relations entre homme et femme autres que traditionnelles. Le film *Cours après moi que je t'attrape* (Robert Pouret, 1976) est devenu en russe *Знакомство по брачному объявлению*, et en estonien *Tutvus kosjakuulutuse kaudu* (« Relation par annonce matrimoniale »). Le titre traduit ne transmet pas la description de la situation impossible entre un homme et une femme, qui est une sorte d'oxymore.

Le film *Il n'y a pas de fumée sans feu* (André Cayatte, 1973) a été traduit en russe par *Шантаж (Нет дыма без огня)* et en estonien par *Šantaaz* (« Chantage »). Cette modification était motivée par des considérations idéologiques par l'insertion des mots idéologiquement chargés : on ne pouvait pas laisser les sujets délicats sans commentaires officiels et les titres étaient les premiers moyens de mettre un accent idéologique. Les versions russe et estonienne du titre *L'Attentat* (Yves Boisset, 1972) – *Rõöv Pariisis* (« Vol à Paris »), étaient des traductions sémantiquement incorrectes, parce que dans le film il ne s'agissait pas d'un vol, mais d'un enlèvement.

5.4. Jeux de mots

Selon Kalli Karise, il y avait beaucoup de comédies françaises et italiennes dans lesquelles un jeu de mot chassait l'autre. Les traducteurs estoniens essayaient de les traduire, il était dommage de les exclure, parce que les jeux de mots caractérisaient ce genre filmique¹³⁸⁷. « C'était le cas avec la comédie française *Oscar*¹³⁸⁸. Alors, à quel prix le texte sera-t-il éventuellement raccourci ? L'information insignifiante est omise, de même que les exhortations, les salutations, les suppléments poétiques, – et hélas ! – en

¹³⁸⁵ Le 21 décembre 1980, p. 5–6 du manuscrit.

¹³⁸⁶ Le titre italien *CIA contro KGB*, le titre américain *Last In, First Out*.

¹³⁸⁷ Communication personnelle avec Kalli Karise le 15 mars 2020.

¹³⁸⁸ Édouard Molinaro, 1967.

raison des contraintes d'espace même les règles de la grammaire doivent être reniées. Au lieu du passé composé – le passé simple, pas de marques de citation, des abréviations inacceptables etc. ! »¹³⁸⁹.

Le commentaire de Kalli Karise montre que les doublages russes conservaient les jeux de mots qui existaient dans les versions originales des films français. Donc la stratégie de doublage était la préservation des jeux de mots et la stratégie du sous-titrage estonien la condensation et l'omission des informations secondaires pour pouvoir conserver les jeux de mots dans les sous-titres estoniens. Selon Dirk Delabastita, les jeux de mots posent toutes sortes de problèmes socioculturels extralinguistiques et intralinguistiques et peuvent être traduits à l'aide de différentes stratégies¹³⁹⁰. Dans cette section, je définis les jeux de mots afin de pouvoir analyser plus loin, dans l'étude de cas du film de François Truffaut *Les Quatre Cents Coups*, quelles stratégies les sous-titres estoniens ont utilisé.

5.4.1. Classification des jeux de mots

Le jeu de mots est un acte de langage délibéré et significatif sur le plan de la communication, qui distingue la différence entre le plan du contenu et le plan de l'expression au sens de Ferdinand de Saussure, c'est-à-dire la différence sémantique et la similitude de la forme au sens de Dirk Delabastita. Les jeux de mots opposent au moins deux structures linguistiques, mais toutes les structures peuvent être analysées sur deux niveaux¹³⁹¹. Dirk Delabastita propose une définition relativement large du jeu de mots qui laisse plus de marge de manœuvre que les définitions linguistiques de la paronymie, de la métaphore, des figures rhétoriques telles que les tropes, les littéralismes, les défauts de langage, les palindromes, tautogrammes, etc. qui peuvent tous être caractérisés par une différence sémantique et une similitude de la forme. Afin de pouvoir les systématiser, les degrés de similitude et de différence entre les jeux de mots devraient être classés. En outre, il semble qu'un certain nombre de critères soient nécessaires, pas une simple règle empirique pour définir les limites extérieures des jeux de mots, mais une zone grise subsiste entre les jeux de mots et les jeux sans mots¹³⁹². Ces derniers sont liés au langage visuel du film, comme les gestes et les expressions des personnages qui accompagnent les actes de langage et les situations comiques sans acte de langage.

Dirk Delabastita a fourni l'illustration suivante de la classification¹³⁹³ :

¹³⁸⁹ Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjasasar19700904.1.5>

¹³⁹⁰ Delabastita, D. (2004). Wordplay as a Translation Problem. A Linguistic Perspective. Dans H. Kittel & A. P. Frank & N. Greiner (dirs.), *Übersetzung – Translation – Traduction: An International Handbook of Translation Studies* (pp. 600–607). Berlin, New York: Walter de Gruyter, p. 600.

¹³⁹¹ Delabastita, D. (1993). There's a double tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay with special reference to Hamlet. *Approaches to translation studies*, 11. Rodopi, p. 77.

¹³⁹² *Ibid.*, p. 134.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 133.

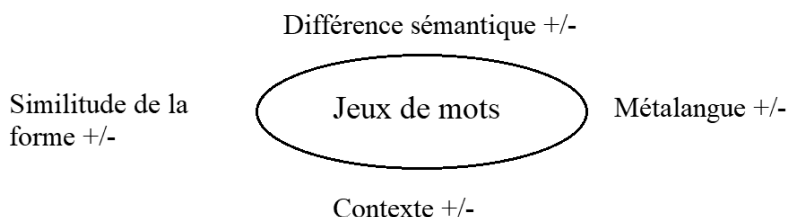


Schéma 6. Jeux de mots selon Dirk Delabastita (2004).

Premièrement, Delabastita distingue les jeux de mots sur la base de la similarité de la forme, deuxièmement sur la base de la différence sémantique, troisièmement au niveau métalinguistique et quatrièmement au niveau du contexte. Les signes « – » et « + » indiquent plus ou moins de similitude sur un niveau ou un autre. La figure montre quatre jeux de mots avec différentes caractéristiques dominantes.

- Similitude de la forme : diverses techniques rhétoriques utilisées pour souligner l'homonymie, qui sont typiques pour des chants folkloriques et de la poésie, comme par exemple l'allitération et l'assonance, c'est-à-dire l'abondance et la variété des répétitions. La répétition peut se produire au niveau des mots (anaphore, épiphore, endophore, épanastrophe, etc.), au niveau des vers et au niveau du groupe de vers. Les figures mnémoniques, palindromes et rimes entrent également dans cette catégorie.
- Différence sémantique : différentes techniques stylistiques et rhétoriques qui consistent à comparer des mots de significations sémantiquement différentes mais similaires au niveau de la forme pour souligner la polysémie. Par exemple la polyptote qui est une répétition dans la phrase de différents mots de même racine, l'utilisation de la syllepse et de la dérivation, aussi l'antanaclase qui signifie que des mots similaires sont répétés plusieurs fois, mais à chaque fois avec des significations différentes.
- Niveau de la métalangue : l'intentionnalité de l'acte de langage est ambiguë. Ces jeux de mots créent une situation dans laquelle l'acte de parole contredit le postulat de la vérité en ne signifiant pas ce qui est prétendument signifié, c'est-à-dire que la valeur apparente du sens littéral de l'énoncé force l'auditeur à rechercher le sens caché dans l'énoncé (ironie, métaphore, allusion, allégorie etc.).
- Niveau contextuel : distingue un langage hors contexte qui crée un sens flou. Ces actes de langage de jeu de mots ne sont pas intentionnels comme dans les phrases contextuelles, les ambiguïtés involontaires, les échos accidentels, les actes manqués.

Cette classification ne prétend pas être parfaite ni exhaustive, mais nous espérons que les principaux types de jeux de mots sont ici énumérés.

5.4.2. Stratégies de traduction

Selon Dirk Delabastita, les jeux de mots peuvent être traduits en utilisant huit stratégies, qui sont présentées dans le tableau suivant. En examinant la façon dont les traducteurs traduisent les jeux de mots, on s'aperçoit qu'en outre des considérations linguistiques, des facteurs supplémentaires entrent en jeu, tels que les fonctions textuelles, les conventions de traduction spécifiques, les normes de traduction, les stratégies de la compensation culturelle et, plus généralement, les aspects poétiques et idéologiques¹³⁹⁴.

Les stratégies globales de traduction peuvent être classées selon la dominante. La dominante peut se trouver soit dans la transposition du plan du contenu soit dans le recodage du plan de l'expression (ou les deux dans le cas d'une domination équilibrée des deux). La transposition du plan du contenu signifie que le sens ou une partie du champ sémantique est traduit. Le recodage du plan de l'expression signifie que la similitude de forme du jeu de mots de la langue source est conservée et transférée dans la langue cible avec les moyens stylistiques et rhétoriques de la langue cible. Il y a huit stratégies de traduction selon Delabastita pour traduire les jeux de mots¹³⁹⁵.

Stratégie globale	Stratégie locale
La forme est recodée	(1) Jeu de mots → jeu de mots
Le contenu est transposé	(2) Jeu de mots → autre que le jeu de mots
	(3) Jeu de mots → technique rhétorique appropriée
La forme est recodée	
Dominante quantitative	(4) Jeu de mots → zéro traduction
Transposition et recodage	(5) Jeu de mots → jeu de mots
Transposition et recodage	(6) Autre texte que le jeu de mots → jeu de mots
Transposition et recodage	(7) Zéro texte → jeu de mots
Le contenu est transposé	(8) Techniques de rédaction

La dominante peut également être distinguée au niveau de la culture source ou de la culture cible.

6. Étude de cas – *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut

François Truffaut, à l'âge de 27 ans, est devenu célèbre après avoir réalisé son premier long métrage *Les Quatre Cents coups*, en 1959. Ce film a marqué l'émergence de la *Nouvelle Vague* française et de la notion de film d'auteur. En 1959, Truffaut était interdit au festival de Cannes à cause des critiques virulentes qu'il avait publiées. Un an plus tard, son film avait reçu plusieurs prix, le premier étant le prix de la mise en scène du Festival de Cannes 1959.

Quatre films de François Truffaut, au total 25 films achevés, ont été projetés sur le premier écran en Estonie soviétique et en URSS en général.

- *400 lööki, Les Quatre Cents Coups* (1959, diffusé en 1960).
- *Taskuraha, L'Argent de poche* (1976, diffusé en 1977).
- *Lõbus pühapäev, Vivement dimanche !* (1983, diffusé en 1986).
- *Naabrinaine, La Femme d'à côté* (1981, diffusé en 1986).

¹³⁹⁴ Delabastita, D. (2004). Wordplay as a Translation Problem. A Linguistic Perspective. Dans H. Kittel & A. P. Frank & N. Greiner (dirs.), *Übersetzung – Translation – Traduction: An International Handbook of Translation Studies* (pp. 600–607). Berlin, New York: Walter de Gruyter, p. 600.

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 604.

Le film *Le Dernier Métro* (1980, César du meilleur film et César du meilleur réalisateur) a également été montré au XII^e Festival international du film de Moscou (MIFF) en 1981, alors qu'il n'était pas distribué au *prokat*¹³⁹⁶. Outre Claude Lelouch, représenté au *prokat* soviétique par cinq films, Truffaut est l'un des cinéastes de la *Nouvelle Vague* les mieux représentés sur les écrans soviétiques. *Les Quatre Cents Coups* a beaucoup influencé la réception de la *Nouvelle Vague* en Union soviétique, et aussi de nombreux réalisateurs soviétiques¹³⁹⁷.

Selon la présentation officielle soviétique¹³⁹⁸, il s'agit d'un film sur l'éducation des enfants. Antoine, 12 ans, n'est nécessaire pour personne : ni pour sa mère qui s'occupe de sa vie personnelle, ni pour son beau-père qui travaille à gagner sa vie, ni pour son professeur qui le perçoit comme un gosse mal élevé. Antoine, laissé à lui-même, abandonne ses devoirs scolaires, fait l'école buissonnière, est expulsé de l'école, s'enfuit de chez lui et sera finalement envoyé dans un centre pour jeunes délinquants. La réception soviétique était centrée autour des problèmes liés à l'éducation des enfants et l'influence de la famille sur le développement des enfants.

Le film n'a fait l'objet d'aucune longue critique dans la presse estonienne, où l'on trouve principalement les données sur les projections et deux résumés concis du contenu. On ne pouvait même pas prononcer le nom de Truffaut à l'époque. Le film, interdit pour les personnes ayant moins de 16 ans, a été projeté à Tallinn et Tartu respectivement aux cinémas *Sõprus* et *Saluut* en novembre 1960 et a continué à circuler dans les cinémas ambulants pendant deux ans. La seule critique plus longue écrite par K. Raid dans *Sirp ja Vasar* se concentre sur la jeunesse irrégulière¹³⁹⁹. On trouve dans le journal *Edasi*¹⁴⁰⁰ une brève critique sans nom d'auteur, selon laquelle Antoine est conduit au Centre correctionnel à la suite d'une série d'erreurs qu'il a commises. Le problème principal dans le film est que le caractère de l'enfant est écrasé. Sans amour parental, l'enfant peut s'égarer et devenir un outil pour les criminels adultes. Le film a aussi été mentionné positivement par l'écrivain Mati Unt¹⁴⁰¹.

Le film a été doublé en russe au studio *Gorki* en novembre 1960. Selon les feuilles de remontage, le réalisateur du doublage était Alexej Zolotnickij, le correcteur de la traduction T. Belâeva et le directeur du Département du contrôle du répertoire ciné-

¹³⁹⁶ Alfonsi, L. (1996). La réception du Dernier Métro et de La Femme d'à côté en U.R.S.S. : la stratégie truffaldienne de l'auteurisme face au consensus idéologique. *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, 7(1–2), 205–224.

<https://doi.org/10.7202/1000940ar>

¹³⁹⁷ Mihail Trofimenkov, grand connaisseur de la *Nouvelle Vague* française, a dédié un article au quarantième anniversaire de la *Nouvelle Vague*. Dans cet article les cinéastes de l'époque soviétique font l'éloge de la *Nouvelle Vague* en disant que ce mouvement leur a beaucoup influencé. Trofimenkov, M. (1999). « Новая волна »- сорок пусть спуска. *Искусство кино*(5).

https://old.kinoart.ru/archive/1999/05/n5-article24_06/06/2019

¹³⁹⁸ Les feuilles de remontage de Zolotnickij, A. (réalisateur du doublage). (1960). *400 ударов / Les Quatre Cents Coups* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. *Gorki*.

¹³⁹⁹ Raid, K. (novembre 1960). Nelisada lõõki. *Sirp ja Vasar*. Konstantin Raid a fait des résumés des festivals de Cannes selon la presse et la radio soviétique et étrangère au début des années 1960. Les seuls Estoniens qui ont visité les festivals à Cannes sont les critiques Ivar Kosenkranius à la fin des années 1960 et Vladimir Karasjov en 1975, mais il a fui pendant son voyage en France, étant la dernière personne qui a pu visiter le festival de Cannes pendant l'époque soviétique.

¹⁴⁰⁰ Anonyme (20 décembre 1960). [Commentaire]. *Edasi*, p. 4.

¹⁴⁰¹ Unt, M. (mai 1966). 541 Fahrenheiti. *Edasi*, p. 6.

matographique A. Plemenov¹⁴⁰². Le scénario original était dû à François Truffaut et à Marcel Moussy.¹⁴⁰³ Pour la présente analyse, les feuilles de montage originales ont été comparées plan par plan avec les feuilles de remontage soviétiques afin d'identifier les coupes visuelles et modifications textuelles. Tous les plans sont correctement numérotés dans les feuilles de (re)montage, ce qui a permis de bien suivre la numérotation du scénario original. Il faut aussi noter la grande qualité des feuilles de remontage, qui comprennent toutes les données nécessaires pour bien comprendre l'action du film : description du plan, métrage (durée en mètres et en cadres) du plan, description de l'action avec les changements de plan, éléments prosodiques des dialogues des personnages et description de la musique et des sons. Il faut aussi noter que le tirage de ce document a été considérable, 530 exemplaires, ce qui témoigne de son usage extensif dans les institutions éducatives, y compris au *VGIK* pour éduquer des cinéastes et scénaristes.

Au niveau de la qualité linguistique des dialogues traduits en russe, il n'y avait pas de fautes de grammaire et le style de la langue était élégant. Les dialogues français ont cependant été modifiés pendant le doublage, et certains aspects de la censure visuelle méritent d'être mentionnés et expliqués. La traduction vers l'estonien a été effectuée par Uno Liivaku et reflète les normes du sous-titrage vers l'estonien à cette époque, sans grande modification des dialogues russes. Les nombreux problèmes de traduction que j'ai identifiés se rapportent principalement à trois phénomènes spécifiques :

- Les jeux de mots.
- Les références culturelles spécifiques à la culture française – les *realia*.
- Le texte dans le texte ou le récit dans le récit.

Dans l'analyse qui va suivre, j'étudierai principalement ces trois catégories des problèmes. Mais avant cela, j'examinerai la traduction du titre et la censure du film dans le contexte socioculturel de l'époque.

6.1. Titres de films de Truffaut

La version russe et estonienne généralement admise du titre de ce film est clairement inexacte. Notons ici que le titre original écrit le nombre 400 en mots, mais l'affiche du film utilise le chiffre 400, c'est pourquoi on a choisi d'utiliser également le chiffre 400 pour la traduction du titre. En fait, il s'agit d'une expression idiomatique française qui signifie autre chose que de faire ou de recevoir exactement « les 400 coups », comme le suggère l'écriture du nombre exact des coups sur l'affiche originale du film, mais aussi dans la version russe – *400 yδapov* – et dans la version estonienne – *400 lööki*, même dans la version anglaise *400 blows*. En russe, comme dans la majorité des langues, on a traduit ce titre, qui est en soi un jeu de mots, comme un néologisme de forme. Même si le traducteur russe a été très professionnel, il est tout à fait probable qu'il ne connaissait pas l'expression « faire les quatre cents coups » et que la traduction mot à mot lui a paru

¹⁴⁰² Selon le permis n° 1169/60 signé par Plemenov, le film était destiné à être diffusé uniquement dans les cinémas du premier écran jusqu'au 18 juin 1965 (soit pendant cinq ans) pour chaque type d'audience d'âge « 16+ », mais il a été montré en plusieurs occasions aussi dans les ciné-clubs : Zolotnickij, A. (réalisateur du doublage). (1960). *400 yδapov / Les Quatre Cents Coups* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. *Gorki*.

¹⁴⁰³ Le scénario a été publié électroniquement au format epub par Presses Électroniques de France. *L'Avant-Scène de Cinéma* en 2013.

légitime¹⁴⁰⁴. Comme d'habitude, les versions estoniennes des titres russes ont été mimétiques, parce que l'on n'avait pas la version originale du titre.

Le titre original du film *Les Quatre Cents Coups* fait référence à une expression française *faire les quatre cents coups*. L'origine historique de cette phrase vient de l'époque de la rébellion huguenote. Au cours du siège de Montauban (d'août à novembre 1621), selon la légende, les assiégeants catholiques épuisés ont lancé 400 boulets de canon sur la ville protestante dans un dernier effort, après quoi ils auraient repris la ville. En vérité, Louis XIII fut forcé de lever le siège le 9 novembre 1621 sans succès¹⁴⁰⁵. L'expression signifie « mener une vie irrégulière et agitée »¹⁴⁰⁶. Une autre définition est d'« enchaîner les bêtises, les contraventions, voire les délits »¹⁴⁰⁷. Selon cette expression, un homme fait ses 400 coups avant de devenir raisonnable et adulte.

Les canons de l'armée royale étaient autrefois garantis pour tirer 400 coups (sous-entendu, au-delà le fabricant ne garantissait plus la sécurité des servants). Avoir fait les quatre cents coups signifie donc avoir fait aux côtés d'une ou de plusieurs personnes l'équivalent de plusieurs campagnes militaires, jusqu'à avoir même épuisé la durée de vie des canons. Et par extension, faire de longues années auprès de camarades à faire les pires expériences¹⁴⁰⁸.

En règle générale, les expressions idiomatiques ne peuvent pas être traduites littéralement, surtout pas l'expression « faire les quatre cents coups » qui n'a pratiquement aucune signification sémantique si l'on ne connaît pas son origine. *Faire les quatre cents coups* pourrait être traduit en estonien par l'expression idiomatique *sarvi maha jooksma* – devenir sage avec l'âge en ayant fait toutes les bêtises (à cause de la connotation sexuelle d'un homme qui multiplie les aventures sexuelles avant de se marier et de créer une famille, le titre *Kuidas sarved maha joosti* n'aurait pas convenu, il est aussi trop long). On pourrait en principe jouer avec le mot *coup* en créant des mots composés très souvent utilisés en estonien – *lөөk* (*saatuselөөk*, *südamelөөk* etc). On aurait pu aussi traduire ce jeu de mot par le phraséologisme *piitsa ja prääniku jagama* – manier la carotte et le bâton. Ce dernier correspond aussi vaguement au titre allemand contextuel qui reflète le sujet du film : *Sie küßten und sie schlügen ihn* (« Ils l'embrassaient et ils le battaient »), aussi élue pire traduction allemande d'un titre de film¹⁴⁰⁹. Le titre allemand correspond au comportement instable de la mère d'Antoine, intense et sans amour, et de son beau-père, un blagueur aimant rire et plaisanter. L'écrivain et critique de film estonien Olev Remsu, qui a analysé ce film dans plusieurs articles comme exemple du meilleur scénario jamais réalisé, a proposé comme titre estonien : *Ühtepuhku vastu muhku* – *Toujours battu* – qui joue avec les allitérations et les assonances, en utilisant la rime comme stratégie de remplacement de l'expression idio-

¹⁴⁰⁴ Définition de 'coups' à CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/coups>

¹⁴⁰⁵ Bernitskaä, N. (2018). Traduction des titres de films : entre erreurs et créativité. Dans Artüškina, O., & Zaremba, C. (dirs.), *Propos sur l'intraduisible*. Presses universitaires de Provence. doi :10.4000/books.pup.7826, paragraphe 9.

¹⁴⁰⁶ Définition de 'coups' à CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/coups>

¹⁴⁰⁷ Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 1932–1935

https://fr.wiktionary.org/wiki/faire_les_quatre_cents_coups

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*

¹⁴⁰⁹ Aussi voté comme une pire des traductions allemandes des titres de films. Ahrens, B., Hansen-Schirra, S., Krein-Kühle, M., Schreiber, M., & Wienen, U. (2018). *Translation – Linguistik – Semiotik*. Frank & Timme. <https://books.google.ee/books?id=pfBmDwAAQBAJ>, p. 161.

matique. En russe, le critique de film Kirill Razlogov a proposé comme titre *Сплошные неприятности* (*problèmes continus, lourds*) ou bien *Кругом одни напасти* (*malheur après malheur*, en estonien *hāda hāda otsa*)¹⁴¹⁰. Le titre a été mal traduit aussi en anglais par *The 400 Blows*. *400 Tricks* aurait été un peu mieux, mais la meilleure traduction aurait probablement été quelque chose de plus comparable au sens figuré, comme *Raising Hell* ou bien *The Wild One*¹⁴¹¹.

C'est peut-être l'article défini « les » qui rend la traduction si difficile. La langue française joue ici un tour avec ses nombreuses autres expressions employant le mot *coup*, largement utilisé dans le film. Antoine reçoit et donne vraiment de vrais coups :

Antoine : De toute façon, après ce coup-là, je peux plus vivre avec mes parents. Il faut que je disparaisse, tu comprends.

Antoine : Je lui ai foutu un coup de poing dans la gueule et j'me suis tiré. Tu parles, j'voulais pas aller chez le directeur, y m'aurait foutu encore une tannée !

Peut-être y avait-il aussi une allusion à l'expression « faire un mauvais coup » :

Pere de René, M. Bigey : Elle s'est arrangée pour que ses horaires ne coïncident pas avec les miens. Elle doit préparer un mauvais coup.

Finalement, au sens figuré, il s'agit peut-être aussi du coup d'État dans l'industrie cinématographique française.

Quand le titre russe n'était pas réussi, les Estoniens avaient quand même la possibilité de ne pas le copier et le rendre plus compréhensible. Il existe des exemples où cela a été fait, mais pas dans le cas de la traduction de ce titre. Uno Liivaku a proposé pour le titre estonien *Varas ja vallatu* (« Voleur et filou »), ce qui est linguistiquement caractéristique de l'estonien avec l'allitération en *v*. Ce titre joue aussi avec une expression estonienne *vaba ja vallatu* – qui caractérise une personne jeune qui fait des bêtises. Mais malheureusement les traducteurs n'avaient aucun contrôle sur le processus de traduction des titres, cela appartenait entièrement aux instances supérieures.

En ce qui concerne les films de Truffaut, il existe d'autres exemples de titres maladroitement traduits en russe. On peut mentionner notamment *La Femme d'à côté* (1981). La traduction estonienne *Naabrinaine* est la version littérale du titre russe *Соседка* – la voisine. Ahto Vesmes a critiqué la traduction de ce titre dans son émission *Jupiter* en 1986, en disant que cela avait des connotations de femme ordinaire, ce que Fanny Ardant certainement n'était pas. Il a suggéré que même *Naabrinna* aurait été plus élégant (une sorte de synonyme partiel de *la voisine* avec la connotation d'une jeune femme). Une possibilité aurait été de traduire le titre français mot-à-mot : *Женщина рядом* (comme dans la version allemande *Die Frau nebenan*). Dans le film, les personnages principaux Bernard et Mathilde, qui s'aiment, se retrouvent dans la mort, c'est le seul moyen de réconcilier les âmes et de les rapprocher. C'est pourquoi les versions russe et estonienne semblent trop décontractées : « La voisine » n'est pas du tout une traduction précise.

¹⁴¹⁰ L'entrée de Sergej Kudrâvcev sur ce film dans son blog : Kudrâvcev, S. (s. d.). [Blog]. <https://kinanet.livejournal.com>

¹⁴¹¹ ThoughtCo. (23 février 2019). *Faire les quatre cents coups* [Blog]. <https://www.thoughtco.com/faire-les-quatre-cents-coups-1371219>

Un autre exemple de titre mal traduit est *La Nuit américaine* (1973). La nuit américaine est un terme cinématographique spécifique qui signifie le tournage de jour de scènes nocturnes¹⁴¹². À l'ère du cinéma muet, où la faible sensibilité du film ne permettait pas de tourner de nuit, les cinéastes ont très vite commencé à utiliser cette technique avec un ciel noir et un éclairage contrasté. En URSS, ce film ne s'appelle pas la nuit américaine (en russe le terme est *День за ночь*). En russe et en estonien, on a donc employé à nouveau un néologisme de forme (*Американская ночь* en russe et *Ameerika õõ* en estonien). Ce terme placé dans le titre n'est pas seulement une auto-réflexion sur le métier de cinéaste (le personnage principal est le cinéaste Ferrand, joué par François Truffaut lui-même), mais aussi à nouveau une confession autobiographique, comme *Les Quatre Cents Coups*.

6.2. L'adaptation du film au contexte socioculturel

L'analyse suivante de ce film tente tout d'abord de le situer dans son contexte socio-culturel en comparant la situation de chaque côté du rideau de fer.

Le titre original *Les Quatre Cents Coups* correspond bien à la situation compliquée du personnage principal Antoine Doinel, qui a environ 13 ans (son rôle est joué par un Parisien, Jean-Pierre Léaud,  g  de 14 ans). C'était l'idée initiale que Truffaut voulait exprimer avec ce film autobiographique¹⁴¹³, qui ouvre le cycle d'Antoine Doinel : une série de quatre longs métrages et un court métrage, filmés entre 1958 et 1978. Les autres films n'ont jamais été diffusés sur le premier écran : *Antoine et Colette* (segment du film à sketches *L'Amour à 20 ans*, 1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) et *L'Amour en fuite* (1979).

On peut résumer rapidement le film comme suit : Antoine vit à Paris dans les années 1950 dans les conditions modestes de la classe ouvrière. Mal compris par ses parents – sa mère Gilberte Doinel et son beau-père Julien Doinel – parce qu'il fait l' cole buissonnière, raconte des mensonges et a pris l'habitude de voler, tourmenté à l' cole pour des problèmes de discipline par son professeur Petite Feuille, Antoine s'enfuit fréquemment de la maison et de l' cole. Un jour, il donne comme excuse la mort prétendue de sa mère. Après ce mensonge, il fait face à des sanctions. Antoine s'enfuit et passe une nuit en ville. La mère – qu'il a vue embrasser un homme inconnu – se montre brièvement gentille envers lui. Elle lui promet 1000 francs s'il peut réparer la situation et rendre la meilleure composition de sa classe. Antoine copie Honoré de Balzac, le professeur le découvre évidemment et Antoine s'enfuit de l' cole. Encouragé surtout par son meilleur ami René, un garçon d'une famille riche, Antoine s'enfuit de sa

¹⁴¹² Kirill Razlogov, qui vivait à Paris quand il était garçon, son père était diplomate, a parlé aux étudiants de VGIK des lieux de tournage du film *Les Quatre Cents Coups* car leur maison n'était pas loin, il parle de la *Nouvelle Vague* et de ce film de Truffaut ici : Razlogov, K. E. (3 février 2013). *Французская новая волна*. Культ кино. https://www.youtube.com/watch?v=_4EIoMtlFKU.

¹⁴¹³ Truffaut a contredit cette appellation, parce qu'il ne voulait pas présenter ce film en tant que condamnation violente de ses parents – son père adoptif et surtout sa mère –, avec lesquels il voulait rétablir de bonnes relations avant de tourner le film (Truffaut, F. (2017). *Truffaut on cinema* (A. Fox, Trans.) (A. Gillain,  d.). Indiana University Press, pp. 64–82). Cependant, ce film reflète son adolescence avec une grande exactitude, et les endroits du tournage sont les mêmes rues que le jeune Truffaut a fr quent es (voir *ibid*).

maison et de l'école. Il vit d'abord chez René¹⁴¹⁴, lui aussi négligé par ses parents. Il chaparde avec son ami René une machine à écrire pour financer son projet de quitter la maison, mais il est arrêté alors qu'il tente de la rendre. Le beau-père renvoie Antoine à la police et celui-ci passe la nuit en prison, partageant une cellule avec des prostituées et des voleurs. Antoine est placé dans un centre d'observation pour jeunes au bord de la mer (comme le souhaitait sa mère). Un psychologue au centre examine les raisons du malheur d'Antoine, que l'adolescent révèle dans une série fragmentée de monologues. Un jour, en jouant au football avec d'autres garçons, Antoine s'échappe par une clôture et s'enfuit vers l'océan, qu'il a toujours rêvé de voir sans en avoir jamais eu la chance. Il atteint la plage et court.

Antoine Doinel grandit à Paris en 1958, l'année du tournage des *Quatre Cents Coups*. L'indication d'une époque postérieure au tournage, l'année 1961, une plaisanterie de Truffaut envers Jacques Rivette, se révèle dans un épisode où la famille Doinel se rend au cinéma Gaumont Palace pour regarder le film *Paris nous appartient*. Cette même année 1958, Jacques Rivette tournait le film *Paris nous appartient*, qui est sorti en 1961. Aucun film de Jacques Rivette n'a jamais été montré en URSS, cependant, sur les feuilles de remontage russes on fait référence à ce film dans la traduction du titre *Нам принадлежит Париж* (après la dissolution de l'URSS, on a traduit le titre du film en *Париж нам принадлежит*). Après avoir vu le film au cinéma, la famille en discute dans la célèbre conversation :

Antoine : Ils étaient bons, papa, les esquimaux. J'en avais jamais mangé à la fraise.

Julien : C'est parce que c'était pas la saison.

Julien (faisant des commentaires sur le film) : Elle a un de ces... comment dirais-je... un de ces...

Antoine s'esclaffe.

Gilberte (en riant) : C'est tout ce que tu as remarqué !

Julien : ... un de ces panaches !

Julien (Off) : Ça rigole derrière, hein ?

Antoine : Quand même, moi, le film, y m'a bien plus.

Julien : Oui, mais il était pas marrant.

Antoine : Oh, si !

Gilberte : Comment ? ... Mais il avait du fond.

Julien : Quoi ?

Gilberte : Il avait du fond... le film.

Julien (faisant semblant de comprendre) : Oui, oui...

224. Plan moyen de la voiture qui passe, suivi panoramique vers la gauche. Les Doinel continuent de plaisanter.

Julien (Off) : Alors, on avance... Allez !

Gilberte : Allez, au dodo !

Cette conversation iconique (*il avait du fond, le film*) est effacée dans la version soviétique et remplacée par un résumé ironique. Truffaut faisait une blague envers le film de Rivette, en insinuant qu'Antoine l'avait loué uniquement parce qu'il voulait manger des esquimaux. Au début de la 6^e partie de la feuille de remontage, on voit que la famille Doinel sort du cinéma (selon la feuille de remontage c'est le plan n° 217¹⁴¹⁵) et s'assoit

¹⁴¹⁴ Incarnation d'André Bazin (voir *ibid*).

¹⁴¹⁵ Sur les feuilles de remontage : Из НПЛ. Антуан, Жильберта и Жюльен выходят из кинотеатра, идут по улице, смеются. В НПЛ. 8м.27f.

dans la voiture (le plan n° 218¹⁴¹⁶). Cette scène dure environ neuf minutes et ne comporte qu'un dialogue entre Julien et Gilberte : on voit que dans la version soviétique le texte de la scène des esquimaux a été entièrement remplacé par le texte suivant :

<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
Ты веселишься, Антуан? Здорово тебя наказали.	Sul on lõbus, Antoine ? Said mõnusa karistuse.	Tu t'amuses bien, Antoine ? On t'a royalement puni.
Ну довольно, довольно. Поговорим о чем-нибудь другом.	Aitab juba. Räägime millestki muust.	Ça suffit. Parlons d'autre chose.

Cette modification textuelle est quand même réussie, parce que les spectateurs soviétiques savaient qu'Antoine avait provoqué un incendie à la maison et que sa mère avait proposé d'aller au cinéma, ce qui avait surpris le beau-père qui voulait punir Antoine. Le film n'a pas seulement été « une punition » pour Antoine, dans les grandes salles de cinémas soviétiques aussi il y avait souvent des restaurants et les spectateurs pouvaient y manger et boire avant la séance. C'était également le cas en Estonie soviétique, au cinéma *Sõprus*, il y avait une zone de restauration. Aller au cinéma voir des films était un événement culturel, mais aussi culinaire et il n'y avait aucune raison de dissimuler cet aspect dans la traduction russe. Manger une glace au cinéma n'était pas extraordinaire. D'ailleurs, la première fabrique de glaces a été construite en URSS en 1932 et, dès 1937, la première crème glacée soviétique a été commercialisée¹⁴¹⁷. On pourrait appeler cette stratégie la compression du récit explétif – on coupe de longs dialogues et/ou scènes « vides » et on en fait un résumé adéquat. La dominante quantitative consiste à reconstruire la situation de manière plus courte que dans l'original. Mais la dominante peut aussi avoir des aspects idéologiques.

On aurait pu facilement traduire tout le texte et ne pas tronquer cette scène. Visuellement, le plan n° 219 est abrégé et ne dure qu'environ trois minutes. Sont totalement coupés les plans n° 220 (plan général de la ville – en forte plongée – la nuit avec toutes ses lumières. En off, on entend les éclats de rire de Gilberte) et 221 (plan serré sur Julien au volant depuis l'extérieur et l'avant la petite voiture. À la place du passager à gauche, Gilberte, et sur la banquette arrière, au milieu, Antoine. Au-dehors, il pleut et les essuie-glaces s'animent de leurs va-et-vient réguliers.)

Curieusement, le remontage soviétique a laissé intacte la scène suivante, plutôt sexiste, où Julien Doinel demande à Antoine son opinion sur les jambes de sa mère. La traduction soviétique tient à ajouter aussi une coquetterie de la part de Gilberte, qui n'existe pas dans la version originale, et qui contredit aussi l'attitude plutôt froide de Gilberte envers son mari (elle a une liaison avec son supérieur).

	<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>	<i>Retraduction RU-FR</i>
Julien :	Смотри, а у твоей матери красивые ножки!	Vaata, küll su emal on ilusad sääred!	Regarde, ta mère a de belles jambes !

¹⁴¹⁶ Sur les feuilles de remontage : Из НПЛ. Антуан, Жильберта и Жюльен в машине. Все смеются. 4м.08ф.

¹⁴¹⁷ Palladin. (26 mai 2014). *Советское мороженое. Что мы помним о мороженом из СССР*. <http://retro.dobro-est.com/pishha/sovetskoe-morozhenoe-chto-myi-pomnim-o-morozhenom-iz-sssr.html>

Gilberte (texte ajouté) :	Тебе нравятся?	Kas pole?	Elles te plaisent ?
Julien :	O-o-o! O!	Oo jaa!	O-o-o! O!

Les remontages soviétiques préféraient ne pas montrer de « scènes vides » : pas de cheveux qui flottent au vent, pas de voitures qui défilent sur de longues routes – les réalisateurs de doublage ont soit coupé ce type des scènes, soit ajouté un dialogue, si possible. Cette stratégie est classiquement appelée l’addition (la stratégie classique *additio*). Ici on pourrait l’appeler la reconstruction expansive du récit, avec éventuellement une dominante humoristique comme dans ce cas.

6.2.1. Jeux de mots

Au début de la quatrième République, en 1946, on a adopté une nouvelle constitution proclamant l’égalité des droits des hommes et des femmes. La structure patriarcale traditionnelle de la société française a commencé à changer avec l’émancipation des femmes qui ont fait carrière. Les transformations sociales se reflétaient d’abord dans les relations familiales. Antoine vit avec son beau-père, ce qui symbolise la dissolution de la famille traditionnelle qui est devenue « le thème de nombreuses œuvres d’art de l’Europe de l’Ouest d’après-guerre – elle est ancrée dans des relations traditionnelles au sein des familles de petits bourgeois »¹⁴¹⁸. Mais au cours de ces années, le pays a connu aussi une augmentation du taux de natalité. Le film fait souvent référence au « lapinisme ».

Julien : Sa femme attend encore un môme.

Gilberte : Le quatrième en trois ans ? C’est du lapinisme. Moi, je trouve ça répugnant.

Julien : À propos, qu’est-ce qu’on fait du gosse, là, pendant les vacances ?

Gilberte : Les colonies de vacances, c’est pas fait pour les caniches.

L’expression péjorative *lapinisme* est directement traduisible en russe et en estonien par la comparaison avec des lapins (как кролики en russe et *sigivad nagu jänessed* en estonien). Dans la dernière réplique, Julien joue avec l’expression « ce n’est pas fait pour les chiens » qui signifie quelque chose de pratique, d’utile. Le sens du jeu de mots français est correctement traduit en russe par une équivalence : *А для чего существуют летние лагеря – À quoi ça sert une colonie de vacances alors ?*

Alors que les dialogues ci-dessus modifient la forme d’une expression connue, il y a un autre jeu de mots particulièrement difficile à traduire, parce qu’il est directement lié au langage visuel du film.

Dans le plan n° 58 (60 dans l’original), Julien se moque d’Antoine qui est allé acheter de la farine. Il lui couvre le visage de farine et dit à la mère : *Regarde ton fils. Quel enfariné !* Cette expression exprime le fait de faire confiance de façon naïve et ridicule¹⁴¹⁹. Antoine est vraiment un adolescent naïf, surtout vis-à-vis des intentions de ses parents qui veulent le mettre dans une maison de correction. En russe, il est presque impossible de transférer

¹⁴¹⁸ Belen’kij I. M. (2012). *Франсуа Трюффо: Мастера зарубежного киноискусства. Книга по Требованию*, p. 3.

¹⁴¹⁹ Mots-clés « bouche enfarinée », « gueule enfarinée » à CNRTL
<https://www.cnrtl.fr/definition/enfarin%C3%A9>

l'ironie française *enfariné* dans un contexte visuel où il y a vraiment de la farine. Les possibilités de traduire cette plaisanterie devront logiquement être liées au visuel, parce qu'on ne peut normalement pas cacher le visuel qui est au centre de l'attention du spectateur. Donc la traduction devrait suivre le visuel et, dans la mesure de possible, exprimer aussi le caractère naïf d'Antoine. Une autre option pour exprimer le double sens serait d'utiliser n'importe quelle expression idiomatique liée à la farine ou bien d'en inventer une (mais ce serait aussi incompréhensible). On pourrait aussi complètement omettre le jeu de mot sur Antoine dans cette scène.

<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>	<i>Retraduction ET-FR</i>
Взгляни на своего сына. С мельницы только что.	Vaata oma poega! Tuleb otse jahuveskist.	Regarde ton fils ! Il vient directement du moulin !

La traduction estonienne suit la version russe, mais s'il y avait eu la possibilité de traduire directement depuis le français, la traduction estonienne pourrait transférer mieux cette ironie parce qu'il existe une expression très convenable en estonien *jahupea* (« tête de farine »), qui signifie une personne étourdie. C'est aussi vrai dans le sens qu'Antoine est un personnage qui agit sans réfléchir.

Il existe une multitude des jeux de mots liés au visuel du film¹⁴²⁰. Par exemple la célèbre phrase d'Antoine quand il entre chez René et voit un bucéphale : Oh la vache, un cheval ! Cette phrase iconique est traduite en russe par *Корова, нет лошадь* et en estonien *Lehm, mitte hobune* – c'est une vache, pas un cheval – parce qu'il existe une expression : *grand comme une vache*. Dans le film il y a beaucoup d'expressions avec les mots vache ou vachement : « Un million, ça fait vachement l'affaire ! » On ignore leur traduction, puisque la majorité de ces scènes ont été coupées.

6.2.2. Références culturelles – realia

Le père parle à Antoine du Prytanée. Antoine sait que ce doit être une école militaire, pour lui, cela n'a pas de mauvaise connotation. Il songe que cela se trouve au bord de la mer. En russe et en estonien, ce mot *Prytanée* était une référence culturelle intraduisible. Pour les Français, Prytanée a une connotation négative de violence militaire dans l'éducation. En particulier, le Prytanée désigne l'école militaire secondaire de La Flèche, réservée principalement aux fils de militaires des armées de terre et de mer qui se destinent à une carrière dans les armes¹⁴²¹. De plus Truffaut avait un souvenir épouvantable de l'armée. « Prytanée » est donc une menace du beau-père contre Doinel.

Dans la feuille de remontage, il existe aussi deux versions graphiques russes du Prytanée.

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>
Julien (plan n° 216 de l'original) : Aussi longtemps que tu seras nourri et logé ici, tu	Julien (plan n° 215) : Пока ты здесь живешь и ешь наш хлеб, ты должен нас слушаться.	Kuni me ühise katuse all elame,

¹⁴²⁰ Aussi sont célèbres les jeux avec tautogrammes visuels, le cas particulier d'allitération où tous les mots du texte commencent par la même lettre qui est affiché visuellement (par exemple dans le film *V pour Vendetta*).

¹⁴²¹ Définition du mot *prytanée* à CNRTL <https://www.cnrtl.fr/definition/prytan%C3%A9e>

feras ce qu'on te dira ; sinon, je ne vois qu'une solution, le Prytanée. Tu sais pas ce que c'est, mon bonhomme hein ? Eh ben t'apprendras sur place, et tu marcheras au pas, vu ?	Иначе я тебя отошлю в <i>Пританей</i> . Ты с ним еще не знаком? Ничего, познакомишься! Там тебя всему научат!	pead sa meie sõna kuulama. Muidu saadan su Pritooniasse. Seal siis õpid alandlikkust!
Antoine (plan n° 245 de l'original) : Mon père, il a dit qu'il me mettrait au Prytanée.	Antoine (plan n° 237) : Папа отошлет меня в <i>Притоней</i> .	Isa saadab mu Pritooniasse.

Pour ce nom d'institution pédagogique, il n'existait pas de dictionnaires ni d'autres manuels de référence pour aider le traducteur estonien à surmonter l'intraduisibilité. La stratégie a été la translittération vers l'estonien, en imitant la version russe *Притония*, ce qui donne en estonien *Pritoonia*.

Dans le plan n° 285, René et Antoine, assis au fond de la salle, regardent le spectacle sans trop se soucier de ce qui s'y passe, tout en bavardant. Ils parlent des machines à écrire :

René : S'agit d'savoir c'qu'on veut.

Antoine : Y en a certainement une dans le bureau d'mon père.

René : Alors faut pas s'dégonfler.

Antoine : Mais, on pourra jamais les r'vendre, elles sont toutes numérotées.

René : Faut pas la r'vendre, faut la mettre au Mont-de-Piété.

Antoine (Souriant tout à coup) : Ah, pas con !

René (L'air blasé) : Ma mère a foutu toute la baraque au Mont-de-Piété.

Un mont-de-piété¹⁴²² est un organisme de prêt sur gage, qui existe toujours en France. En russe et en estonien cette notion a été traduite par « Lombard » (*А мы ее отнесем в ломбард!* – *Viime selle pandimajja* !), d'après la Lombardie, une région d'Italie. La pratique de prêt sur gage n'existait pas en URSS. Le mot *pandimaja* (organisme de prêt sur gage) a été utilisé uniquement pendant la première République estonienne, et après la restauration de l'indépendance. En estonien, la jeune génération des moins de 30 ans ne savait pas ce que signifiait le mot *Lombard*.

6.2.3. Coupes visuelles

Le film s'organise autour d'un récit structuré en sept journées. Dans la version soviétique, cette division biblique des jours n'est pas clairement évidente en raison de coupes visuelles (coupe de la scène où Antoine passe la nuit chez René).

Durant le remontage du film, il y a eu des coupes pédagogiques et prophylactiques. Les scènes très réalistes de la vie d'un adolescent en situation sociale précaire, psychologiquement aliéné au monde adulte de la fin de la quatrième République et du début de la cinquième République, étaient inhabituelles, voire choquantes dans le cinéma français.

¹⁴²² Le premier prêteur sur gages de Vologda City en Russie a été ouvert en 1888. Pendant la guerre civile, le système financier et de crédit du pays était miné. La politique de « communisme de guerre » poursuivie a entravé le développement des relations de prêt/garantie, les considérant comme « bourgeois ». Après la nationalisation de l'ensemble du système bancaire du pays le 14 décembre 1917, le gouvernement soviétique a commencé la liquidation systématique de divers établissements de crédit, y compris des prêteurs sur gages.

La vie d'Antoine était montrée de manière dramatique, les images de l'école, de la famille et du monde adulte incarnaient une atmosphère très dure et impitoyable. Ces images étaient aussi inhabituelles pour l'écran soviétique.

Deux scènes très caractéristiques ont été coupées dans la version soviétique. La première montre une conversation entre trois femmes au sujet des misères des femmes qui accouchent. Antoine écoute cette conversation avec une horreur pure :

Première dame : Oui, il a fallu lui mettre les fers : il se présentait par les fesses. Remarquez que ça tient un peu de famille, il paraît que pour sa mère, c'était pareil.

Seconde femme : Oui, mais ça ne veut rien dire. Regardez, moi, pour Fanny, en dix minutes, c'était fini... Mais pour la petite, pardon ! Si on ne m'avait pas fait une césarienne, eh ben, je serais pas en train de vous parler.

Première dame (s'exaltant) : Et ma sœur... Un par an, vous vous rendez compte ? À la fin, ils lui ont tout enlevé. Du sang partout, ma petite !

En URSS, le devoir social des femmes soviétiques était d'enfanter, il existait même un impôt d'infertilité (en estonien *lastetusmaks*), y compris pour les hommes. Apparemment, il ne fallait pas effrayer les femmes en leur montrant que l'accouchement pourrait être difficile et forcé.

Lors de la sortie du film, en 1959, il manquait sept scènes d'une durée totale de sept minutes, que Truffaut a plus tard réintroduites dans son œuvre. La version soviétique a coupé 16 plans sur un total de 415. Dans ce qui suit, je donne un exemple de coupe majeure. Ces scènes décrivent les activités d'Antoine et René seuls à la maison après la fuite d'Antoine, elles ont été entièrement coupées dans la version soviétique. Les garçons jouent au backgammon, boivent du vin et fument des cigares. Le père de René, M. Bigey, rentre à la maison et trouve son fils dans la fumée du cigare, Antoine se cache.

Maison de René (int.), nuit. Plan n° 267. Plan américain de trois quarts sur René et Antoine, installés sur un lit, et jouant au backgammon. Antoine à gauche fume un gros cigare.

Antoine : Oh, la vache, j'ai soif !

Antoine tend la main vers une table basse à l'arrière-plan à droite, sur laquelle est posée une bouteille de vin.

Antoine : Oh le con, il est déjà vide !

René (Qui a fini de déplacer son pion) : Allez tiens, grouille-toi de jouer.

Antoine : Qu'est-ce que t'as joué, toi ?

Il lance son dé.

René : 12 !

Antoine pousse un sifflement admiratif strident, déplace son pion, puis ayant aspiré la fumée de son cigare, la rejette dans la bouteille vide.

René (continuant de jouer) : 10 !

René (en fond sonore, quelqu'un siffle) : René sursaute) : Pé... V'là le vieux !

Plan n° 268. Vue en plongée de la pièce à la statue de cheval dans laquelle se trouvent les deux garçons qui s'agitent pour y remettre de l'ordre : en secouant les couvertures, Antoine fait valser le backgammon.

Antoine : Aide-moi à secouer les couvertures... à cause de la fumée. Ça va, ça suffit.

Plan n° 269. Plan américain sur M. Bigey entrant dans la pièce, son pardessus sur le dos. René, lui, est allongé dans son lit, l'air de rien.

M. Bigey (Remarquant la fumée qui encombre la pièce) : Mais qu'est-ce qu'il y a ? Mais c'est une vraie tabagie là-dedans. Mais on se croirait dans un tripot, ma parole !

Plan n° 270. Raccord dans l'axe. Plan moyen sur M. Bigey. On découvre Antoine, à plat ventre au pied du lit de René.

M. Bigey : Bon, je te retiendrai trois cigares sur ton argent de poche.

(Remarquant des vêtements étalés sur la croupe du cheval)

M. Bigey : Mais qu'est-ce que c'est que ça ? ! ... Bucéphale n'est pas un dépotoir !

(Jetant sur le lit les vêtements)

M. Bigey : Ça vaut au moins près d'un million, ce truc-là, c'est une œuvre d'art. Du reste, je m'en séparerai qu'en toute dernière extrémité. Bon, eh bien maintenant tu vas me faire le plaisir de tout éteindre et de t'endormir.

René : Bonsoir, p'pa.

M. Bigey (sec) : Bonne nuit !

Le plan suivant a lui aussi été coupé dans la version soviétique, apparemment pour des mêmes raisons anti-pédagogiques.

Plan n° 271. Toits de la maison de René, jour. Plan d'ensemble de la rue en forte plongée. Panoramique vers la gauche jusqu'aux deux garçons, accoudés au vasistas de profil droit, en train de lancer des boulettes de papier au moyen de sarbacanes de fortune.

René : Eh, pas mal !

Antoine : Oh, terrible !

René : Passe-moi ton guide Michelin.

À la vue d'une page déchirée du guide, on comprend quel usage Antoine a fait du livre de son père.

Antoine (Repensant à Bucéphale) : Un million, ça fait vachement l'affaire.

René : Ouais, mais c'est le cheval de mon père, après ça il serait capable de me tuer.

Antoine : Face d'anchois, va... Avec un million, on se tire à la plage. On monte une affaire de bateaux sans que personne ne s'occupe plus rien de nous !

Cette scène a été coupée évidemment, parce que les garçons ne donnaient pas un bon exemple aux adolescents soviétiques. D'ailleurs, le guide Michelin du beau-père d'Antoine est utilisé pour lancer des boules de papier aux gens dans la rue. Cette stratégie de censure avait un but pédagogique et prophylactique. Il y a eu aussi des coupes visuelles pour recréer la cohérence du récit, coupes nécessaires puisque ces scènes faisaient référence à d'autres scènes coupées. En voici un exemple :

Julien (Off) : Antoine ?

Antoine : Oui, P'pa ?

Julien (Entrant dans le champ à gauche, la cigarette aux lèvres) : Où as-tu mis mon guide Michelin ?

Antoine : J'y ai pas touché !

Julien : Antoine, tu sais très bien que je ne peux pas supporter le mensonge !

Antoine : C'est la vérité, p'pa.

Julien : Je suis sûr de l'avoir remis en place hier !

Antoine (Haussant les épaules, n'osant pas affronter son père) : Je te jure que c'est pas moi.

Julien : Alors c'est incompréhensible, les choses se volatilisent dans cette baraque !

Antoine (À présent seul à l'écran) : C'est pas moi...

Julien : Bon, bon, je demanderai à ta mère... (Il regarde sa montre) Il est temps de te coucher maintenant.

Antoine disparaît immédiatement par la porte en emportant une chaise de la salle à manger. Julien s'assoit à gauche.

Julien : N'oublie pas les ordures !

6.2.4. Recréation des dialogues et realia intraduisibles

La version soviétique reprend l'image de la scène dans le jardin du Luxembourg (plan n° 272, qui est le n° 259 dans la version soviétique) où René et Antoine, marchant dans le jardin, accompagnent une petite fille. Les garçons vont regarder le spectacle *Le Chaperon rouge* au Guignol. Dans le film original, le dialogue entre le Chaperon rouge et le loup est de mauvaise qualité, parce que les enfants dans le public crient très fort. Le doublage russe a recréé les dialogues pour les rendre plus compréhensibles. On y voit également une scène au cinéma où René et Antoine sont en train de regarder les actualités : là aussi, le doublage russe a extrapolé la partie inaudible. Cette stratégie peut être appelée l'extrapolation auditive, car le but est de recréer des dialogues d'une meilleure qualité auditive. Souvent les films français de la *Nouvelle Vague* étaient tournés en son direct, le son n'était pas reproduit dans les studios d'enregistrement. Cela avait pour résultat que le son était assez mauvais, par exemple les interprètes de films qui travaillaient au cinéma *Illuzion* du *Gosfilmofond* avaient peur de ne pas réussir à entendre ce que les personnages disaient¹⁴²³.

Cette possibilité d'être plus explicite n'est pas toujours utilisée, comme dans la scène où Antoine et René sont dans la salle de cinéma et regardent un film (le plan n° 263). Le personnage du film parle de sa « petite amie », apparemment pour la traduction russe ce sujet n'était pas important à développer.

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>
Oui, oui, monsieur l'inspecteur, je connais tous les paragraphes de votre code et je sais que vous pouvez me mettre en prison jusqu'à la fin de mes jours. Etc, etc.	Да, да, господин инспектор, я знаю все параграфы вашего кодекса, и я знаю, что вы меня можете упрятать до конца моих дней в тюрьму...	Jah, tean kõiki teie seadusepõigalaid ja et võite mind elu lõpuni vangikongi saata.

Les doublages ne suivaient pas une approche unique et il n'y avait pas de règles très précises et strictes sur la façon de procéder dans le cas d'un récit flou ou de dialogues elliptiques.

6.2.5. Conflit des dominantes et reconstruction du récit

Antoine et René discutent dans le plan n° 285 de leur intention de voler la machine à écrire Remington (identifiable à partir du visuel) sur le lieu de travail du beau-père d'Antoine, pour financer le projet de fuite de ce dernier. Ils ne pourront pas la revendre, car « elles sont toutes numérotées », comme c'était aussi le cas en URSS, évidemment. Aussi en Estonie soviétique pendant toute l'époque soviétique, posséder une machine à écrire était un grand privilège, mais sous le contrôle strict des organes de surveillance pour « limiter la liberté d'expression écrite »¹⁴²⁴. D'ailleurs, la production et la fourniture de papier en URSS étaient inférieures à la demande.

¹⁴²³ Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press, p. 172.

¹⁴²⁴ Veskimägi, K.-O. (1996). *Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. Tallinn: K.-O. Veskimägi, p. 19.

Pour ne pas donner une mauvaise impression aux gens, dans cette scène les dialogues faisant référence à la numérotation des machines à écrire ont été modifiés comme suit :

<i>Dialogues françaises</i> <i>n° 371</i>	<i>Version russe</i> <i>n° 355</i>	<i>Version estonienne</i>	<i>Retraduction FR</i>
Une machine à écrire ? Mais c'est pas intelligent mon vieux ! Et t'étais sûr de te faire poisser, elles sont toutes numérotées les machines à écrire !	Машинку украл? Ну знаешь, это не очень-то умно. Старина! Ты был обречен! Чтобы продать ее или заложить нужен счет.	Varastasid kirjutusmasina? See läks kehvasti, vana! Oled hukule määratud! Seda müüa või pantida ilma arveta enam ei saa.	Volé une machine à écrire ? Eh bien, tu sais, ce n'est pas très intelligent, mon vieux ! Tu étais condamné ! Pour la vendre ou l'hypothéquer, on a besoin de la facture.

Dans le doublage russe, on n'a pas traduit le fait que la mère d'Antoine était ivre. Antoine raconte :

<i>Texte français</i>	<i>Texte russe</i>	<i>Retraduction FR</i>
Ça, faut trouver quelque chose d'énorme : plus c'est gros, plus ça passe. L'année dernière, quand ma mère s'est cassé la guibole, j'suis rentré aussi sec à l'école, j'ai tout raconté, sauf qu'elle était bourrée . Y a pas eu besoin de mot.	Придумай что-нибудь серьезное, легче проскочит. Я сочинил как- то, что мать сломала ногу, и все. Здорово сошло. Я рассказал все подробно, скрыл только, что это враки . (En russe et en estonien « bourrée » est remplacé par <i>враки</i> – « mensonge »).	Invente quelque chose de sérieux, ça passera plus facilement. J'ai écrit que ma mère s'était cassée la jambe, c'est tout. Ça s'est très bien passé. J'ai tout raconté en détail, caché seulement que c'était un mensonge.

Il s'agit d'une reconstruction du récit selon la situation sociologique de la culture cible. Les femmes ne devaient pas être ivres en URSS : J'ai tout raconté, mais c'était un *mensonge* (*враки* en russe).

Le doublage donne toutes possibilités de modifier les dialogues originaux. Ce peut être pour des raisons de synchronisation des lèvres, des contraintes spatio-temporelles (j'en parle davantage dans une autre partie de la thèse), une reconstruction narrative pour compenser linguistiquement les scènes coupées ou bien à cause des éléments intraduisibles comme les jeux des mots et les realia. Ce sont justement les éléments intraduisibles qui donnent la liberté sémiotique – richesse des possibilités d'interprétation dans la sémiose, la liberté sémiotique est la profondeur du sens.

Le doublage offre aussi d'autres libertés – par exemple la reconstruction narrative pour compenser le récit. Cette technique est utilisée surtout dans la traduction des titres, mais aussi pour contextualiser des dialogues, pour combler des lacunes, des parties logiquement manquantes (du point de vue d'une autre culture), comme cela est fait dans le doublage russe de la scène au commissariat, où l'assistant du commissaire Cabanel écrit un compte rendu des événements qui ont conduit Antoine en prison. Le doublage essaye de reconstituer les événements qui se sont déroulés avant, en ajoutant le nouveau dialogue suivant (plan n° 329) :

<i>Texte russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>	<i>Traduction RU-FR</i>
Cabanel : С 14-го по 20-е декабря, прекрасно. А в котором часу ты украл эту машинку?	14.–20. detsembrini, selge. Mis kell sa kirjutusmasina varastasid?	Du 14 au 20 décembre, bien. À quelle heure as-tu volé cette machine à écrire ?
Antoine : А...в полпервого, кажется, но, месье, я не украл, я взял ее на время.	Poole viie paiku, aga, musjöö, ma ei varastanud, vaid laenasin seda ajutiselt.	Et ... cinq heures et demie, semble-t-il, mais, Monsieur, je n'ai pas volé, je l'ai empruntée pour un moment.
Cabanel : Да? А для чего?	Mistarvis?	Oui ? Et pourquoi ?
Antoine : Я собирался написать директору школы, но чтоб он не узнал, что это я. И доказательство – я вернул ее в тот же вечер.	Tahtsin kooli direktorile kirjutada, ilma et ta teaks, et see olen mina. Ma ju viisin masina kohe samal õhtul tagasi.	J'allais écrire au directeur de l'école, mais pour qu'il ne sache pas que c'était moi. Et la preuve – je l'ai rendue ce soir-là.

Cependant, il y a ensuite une scène où Antoine explique ses motivations dans le cabinet de la psychologue, partie coupée dans le doublage russe, parce que le même texte avait été logiquement reconstruit par l'assistant du commissaire.

La psychologue : Pourquoi as-tu rapporté la machine ?

Antoine : Oh ben parce que... comme je ne pouvais pas la revendre... comme je pouvais rien en faire... moi, j'ai eu peur... Je ne sais pas, je l'ai rapportée, je ne sais pas pourquoi, comme ça...

Dans le plan n° 373 (dans la version soviétique n° 357), où une foule de garçons parlent à haute voix au Centre d'observation des délinquants mineurs, on constate encore une reconstruction qui vise à jeter un pont entre les phrases elliptiques des différents locuteurs. La partie des dialogues français effacée (à gauche) et les parties ajoutées dans la version russe (à droite), sont indiquées en gras.

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage russe / Sous-titres estoniens</i>	<i>Traduction russe- français</i>
Qui c'est, ce mec ? Il s'est fait piquer... Il s'est tiré y a pas une semaine. Ah tu sais, ici, c'est pas interdit de s'évader, c'est interdit de se faire prendre ! ... Salauds... Sales flics !	Смотри, смотри! Видишь кого ведут! Он сбежал пять дней тому назад! Ну и влетит же ему... бедный мальй! Знаешь, здесь строжайше запрещены две вещи: первое – убежать, а второе – сваливать на другого свою вину! Надо еще запретить попадаться! А уж убежал – так не попадайся! Надо умело это делать. Я все равно рискну! Не век здесь сидеть! Sous-titres estoniens : Vaata toda, kes jookseb! Ta põgenes 5 päeva eest! Ta nabiti kinni, vaeseke! Kaks asja on keelatud: põgenemine ja teiste süüdistamine! Samuti vahelejäämine! Lasid jalga, aga ära jää vahele! Põgeneda tuleb osavalt, ohtlik on see niikuinii! Pole aega siin istuda!	Regarde, regarde ! Tu vois celui qui court ! Il s'est enfui il y a cinq jours ! Eh bien, il s'est fait attraper, pauvre garçon ! Tu sais, deux choses sont strictement interdites ici : la première est de s'enfuir, et la seconde est de blâmer les autres ! Il faut aussi interdire de se faire prendre ! Et il s'est échappé – alors ne vous faites pas attraper ! Cela doit être fait habilement. Je vais prendre le risque de toute façon ! Je ne veux pas rester assis ici pour de bon !

Au plan n° 168 de la version française (plan n° 166), on peut constater la même situation visant à expliciter en russe le scénario français apparemment considéré comme partiel par le directeur de doublage. Deux hommes sont dans la rue de nuit. Le doublage reconstruit le dialogue, cette partie verbale n'existait pas dans la version originale.

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage RU / Sous-titres ET</i>	<i>Traduction russe- français</i>
Осторожнее, не провалитесь. Тут голову можно сломать. А здесь не жарко. Сколько времени не топили. И на улице холодно. Смотри, тут, кажется, кто-то есть.	Vaata, et sa sisse ei kuku. Siin võib kondid murda. Kuid siin pole palav. Ammu pole uppunud. Ja väljas on külm. Tundub, et siin on keegi.	Attention à ne pas tomber. Ici tu peux te casser la tête. Mais il ne fait pas chaud ici. Depuis combien de temps on ne s'est pas noyé. Et il fait froid dans la rue. Regarde, il semble y avoir quelqu'un ici.

Il semble que le remontage soviétique n'aimait pas les parties visuelles vides et les dialogues elliptiques et ambigus, où les spectateurs pouvaient utiliser leur propre imagination pour reconstituer la logique des événements projetés à l'écran.

6.2.6. Traduction remplacée – reconstruction discursive

Afin de compléter le dossier personnel d'Antoine, dans le centre d'observation des mineurs, il doit répondre aux questions de la psychologue. Dans son bureau, celle-ci l'interroge, en lui demandant pourquoi il a volé de l'argent à sa grand-mère, pourquoi il n'aime pas sa mère, etc. Soudain, elle pose une question qui n'est pas imaginable en URSS : **As-tu déjà couché avec une fille** ? Il y a deux options, couper ou remplacer le dialogue par une autre question logique : **Qu'est-ce que tu penses de ton père** ? Voici la réponse en version soviétique, avec la retraduction vers le français. D'ailleurs, il y a

eu une coupe visuelle à la fin, parce que le monologue d'Antoine dure trop longtemps, dans le plan n° 386 :

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage RU / Sous-titres ET</i>
<p>Antoine : Non jamais, mais enfin je connais des copains qui ont... qui sont allés... alors ils m'avaient dit si tu as vachement envie, t'as qu'à aller rue Saint-Denis, là y a des... Alors moi j'suis allé... et puis... j'ai demandé à des filles et je me suis fait vachement engueulé, alors j'ai eu la trouille et puis je suis parti... et puis je suis revenu encore plusieurs fois, et puis alors comme j'attendais dans la rue, il y a un type qui m'a remarqué, qui m'a dit : qu'est-ce tu fous là ? C'était un nord-africain, eh ben alors je lui ai expliqué, alors il m'a dit... il connaissait sans doute les filles, parce qu'il m'a dit : moi je connais une... qui va... une jeune, quoi... qui va avec les... les jeunes gens... et tout ça... il m'a emmené à l'hôtel, où elle était... et puis justement ce jour-là elle y était pas alors ! ... on a attendu une heure, deux heures... comme elle ne venait pas... moi je me suis tiré.</p>	<p>Doublage russe : O-o-o! Мой отец, вообще, неплохой человек... только боится матери... он знает, что она обманывает его... но он предпочитает больше молчать и ничего не говорить ей.</p> <p>Sous-titres estoniens : Mu isa on üldiselt hea inimene. Ta lihtsalt kardab mu ema. Teab, et ta petab teda, aga eelistab pigem vaikida ega ütlev midagi.</p> <p>Traduction RU-FR : Oooh ! Mon père, en général, est une bonne personne... il n'a peur que de ma mère... il sait qu'elle le trompe... mais il préfère se taire davantage et ne rien lui dire.</p>

Le texte de remplacement est psychologiquement une description exacte du beau-père d'Antoine et se réfère au problème d'adultère dans cette famille.

6.3. Jeux de mots

Nous donnons ici des exemples de traduction des jeux de mots selon la classification et les stratégies analysées dans la partie III, sous-chapitre 5.4. Les dialogues riches et expressifs comportent beaucoup de jeux de mots ainsi que de l'ironie, des ambiguïtés de l'acte de langage, des allusions, des métaphores, des métonymies, des répétitions des mots, rimes, des phrases contextuelles, des défauts de langage et des échos accidentels, des accents et des langues étrangères, etc.

L'ironie est obtenue par des moyens prosodiques, entre autres.

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage RU / Sous-titres ET</i>	<i>Stratégie</i>
<p>Marchand : Oh, là, là, là, la confiance règne !</p>	<p>A-a...не верите... Sous-titres estoniens : Ah ei usu või?</p>	<p>Ironie conservée par la transposition du contenu en russe et en estonien.</p>
<p>Julien : Le Général du Diable ! ... Et son État-major !</p>	<p>Генерал дьявол! И его главный штаб! Sous-titres estoniens : Kindral Sarviline ja tema peastaap!</p>	<p>Ironie conservée par la transposition du contenu et le recodage du plan de l'expression en russe et en estonien.</p>
<p>Gilberte : Ah, ça c'est intelligent encore !</p>	<p>Ну, прекрати...хватит... Sous-titres estoniens : Aitab juba!</p>	<p>Ironie conservée par la transposition du contenu en russe et en estonien.</p>

Le dernier exemple illustre aussi l'ambiguïté de l'acte de langage où la fonction de l'acte de langage est incertaine : un exemple est l'utilisation des mots « quand même », dont le

sens dépend de l'intonation. Un autre mot presque intraduisible est le verbe tenir avec les formes tiens et tenez. Il est possible de classer ce genre de mots aussi sous les realia avec les jurons et salutations comme expressions spécifiques d'une certaine culture.

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage RU / Sous-titres ET</i>	<i>Stratégie</i>
Quel salaud quand même ce P'tite Feuille !	Ну и сволочь этот "Лепесток" Sous-titres estoniens : On alles kaabakas see Tindiplekk!	Ce sobriquet pour désigner le professeur français est aussi un jeu de mots, traduit par conservation du jeu dans sa forme et son plan du contenu (<i>Petit Feuille – Jeneckmok – Tindiplekk</i>).
Antoine : Oh bon ! D'accord, mais t'es quand même un beau salaud ! Et puis tiens , prends-la pendant que je vais mettre mon chapeau. Tu m'attendras devant la boutique, hein	Ладно, хороший же ты оказался товарищ! Подержи. Я пойду надену шляпу, а ты жди меня здесь у магазина. Sous-titres estoniens : Oled sina ka üks hea seltsimees! Hoia! Panen mütsi pähe, sa oota mind poes!	L'ironie (l'ambiguïté) conservée par la transposition du contenu et le recodage du plan de l'expression en russe et en estonien.

Il y avait une allusion à l'adultère de Gilberte, allusion faite par Julien comme signalisation indirecte qu'il est au courant de la situation :

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage RU / Sous-titres ET</i>	<i>Stratégie</i>
Gilberte : Oui, mais moi j'n'en peux plus, tu comprends ? Le ménage toute la matinée... et puis l'après-midi... Julien : ... et l'après-midi, les touches !	Но пойми, я больше не могу. По утрам хозяйство, а потом... А потом прогулки... Sous-titres estoniens : Aga ma ei suuda enam. Hommikul majapidamine, õhtul aga... -Jalutuskäigud.	Allusion conservée dans le sens romantique sans connotation sexuelle (remplacement des « touches » par « promenade ») en russe et en estonien.

Dans une scène, Julien siffle comme un oiseau et dit à Antoine : « Les hirondelles volent bas dis donc, à c't'heure. ». Il est difficile de traduire ce jeu de mots en liaison avec le sifflement. En russe on a traduit cette expression sur le plan du contenu, qui signifie qu'il va bientôt pleuvoir : *На небе, кажется, появились тучи?* (retraduction « Il paraît qu'il y a des nuages au ciel ? ») et en estonien la traduction littérale est donnée : *Hakkab vist sadama*.

Il y avait un autre jeu de mots, difficile à traduire :

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage RU / Sous-titres ET</i>	<i>Stratégie</i>
D'accord, mais y a le dérangement. Disons cinq cents balles et on verra la sauce .	Хорошо, а за работу? Давайте пятьсот и до свидания. Sous-titres estoniens : Heakene küll, aga mis ma töö eest saan? Andke 500 ja head aega.	Expression non conservée en russe et en estonien, seul le sens direct est traduit.

Dans une scène, Julien décrit la situation à son travail. Il utilise le mot singe pour décrire le directeur. Le singe signifie ici le supérieur hiérarchique et un homme qui profite à l'excès des plaisirs de la vie, en particulier dans le domaine sexuel. Dans ce contexte aussi, singe est une personnification, une métaphore par un transfert de sens basé sur la similitude :

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>
<p>Julien : Ça y est, « le singe » s'envoie la nouvelle dactylo. Elle a de la défense la petite. Elle en a profité pour se faire bombarder secrétaire de direction. Elle a pour ça toutes les aptitudes requises ! (<i>Julien mime les formes d'une poitrine avantageuse</i>) Maintenant, il va falloir se méfier d'elle, because confidences sur l'oreiller... Quand elle faisait la province, je lui avais expliqué comment ratiboiser sur les notes de frais... Mais j't'en fous, elle descendait que dans les hôtels à trois étoiles ! ... Ah, à propos, dis, ça me fait penser que j'ai pas retrouvé mon guide Michelin, moi ! ... Et forcément y en a un de vous qu'a mis la main dessus.</p>	<p>Наш хозяин обзавелся новой машинисткой. У нее неплохой защитник. Малышка этим воспользовалась... и стала секретарем дирекции. Ха-ха... у нее для этого есть все необходимое. Надо быть с ней осторожнее. На подушке тайны легче открываются. В первые дни, когда она к нам пришла...я учил ее экономить деньги, а она, черта с два, транжирила их направо и налево! Да. Между прочим... Жильберта, я ведь так и не нашел своего справочника! И, наверно, кто-то из вас приложил к этому свою руку.</p>	<p>Meie ülemusel on uus masinakirjutaja. Tal on hea eestkostja. Tibu kasutas seda ära sai direktori sekretäriks. Tal on kõik, mida vaja. Peab temaga ettevaatlik olema. Voodis avaldatakse saladusi kergemini. Esimestel päevadel, kui ta meie juurde tuli, õpetasin talle säästmist, aga ta loopis raha siia-sinna! Muide, ma ei leia oma teatmikku! Teie käsi on vist siin mängus.</p>

Dans les dialogues, il y a souvent une ambiguïté référentielle, des expressions floues et une incertitude de référence. Dans le plan n° 147 (n° 143 dans la version soviétique), l'ambiguïté référentielle de l'épine est remplacée par une paire de rimes, aussi dans la version estonienne où l'on a remplacé les rimes russes par des rimes estoniennes.

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage RU / Sous-titres ET</i>	<i>Stratégie</i>
<p>1^{er} élève : Mieux vaut l'épine au bois... l'épine au bois 2nd élève : L'épine où je pense ! 2nd élève : L'épine au cul !</p>	<p>Лучше шипы в лесу, шипы в лесу... Колочки в лесу. Колочки в саду. Sous-titres estoniens : Parem oksad metsas Käbid metsas Käbid püksis</p>	<p>Conservation du jeu de mots par le recodage du plan de l'expression en utilisant une paire de rimes en russe et en estonien.</p>

Il y avait aussi des défauts de langage et échos accidentels comme le bégaiement. Par exemple un professeur bégaye :

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage RU / Sous-titres ET</i>	<i>Stratégie</i>
Becassine : Tout le monde peut pas mettre la langue comme vous dites. Taisez-vous ! Ass... asi... aso... asseyons... a... a... a... Allez vous asseoir ! Et vous êtes un insolent !	Замолчите! Вы ничего не знаете! Двойка! Саа-а...свидитесь на свое место! Какой нахал. Sous-titres estoniens : Vait! Te ei oska midagi! Hinne kaks! A...astuge...istuge tagasi oma kohale! Nahaal!	Conservation du bégaiement par le recodage sur le plan de l'expression en utilisant une technique rhétorique similaire en russe et en estonien.

On trouve souvent des accents et des langues étrangères dans les dialogues. Dans le doublage russe, on a transcrit les accents selon les règles de la phonétique russe, en estonien on a utilisé un mélange d'influences et d'accents pour transférer le jeu de mots dans les sous-titres (premier exemple).

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage RU / Sous-titres ET</i>	<i>Stratégie</i>
Becassine: The father. Rene: Fa... zeur.	He-er! Фазер. -Фазе. Sous-titres estoniens : Ei, father. -Vatter.	« Vatter » – on a imité la fausse prononciation de l'anglais en estonien sur la base de la fausse prononciation russe, en utilisant la phonétique estonienne et l'influence de l'allemand.
René : Sûr : y peut pas te piffer ! Have you money ? Antoine: Yes, for the cantine.	Уверен, он тебя ненавидит. Деньги есть? Да, отец дал на завтраки. Sous-titres estoniens : Veau kihla, et ta vihkab sind. Kas sul raha on? -Jah, isa andis hommikusöögi jaoks	Effacement des mots anglais en russe et en estonien.
Petite Feuille : Primo : Doinel, vous allez me conjuguer... .. pour demain Secundo, Doinel, vous allez descendre tout de suite...	Дуанель, вы приготовите к завтрашнему Слушайте, Дуанель! Прините тряпку... Sous-titres estoniens : Valmistuge homseks. Doinel! Võtke lapp!	Effacement des mots latins en russe et en estonien.

Les sous-titres estoniens ont été plutôt fidèles aux traductions russes, parfois le contenu était condensé avec les techniques décrites dans le sous-chapitre 5.3.2 de la partie III.

6.4. Langue parlée, sociolecte, idiolecte

Les films utilisent normalement dans les dialogues la langue parlée. Truffaut montre la difficulté de l'acquisition du français écrit pour les enfants. Pour l'illustrer, il utilise différents registres : registre familier, parlé par les élèves, registre soutenu, parlé par les professeurs. L'action se déroule dans la salle de classe où le professeur fait constamment une claire distinction entre les différents niveaux de langue : langue parlée et écrite, registre courant et soutenu. Les registres de langue montrent bien le niveau d'instruction des locuteurs et dans une certaine mesure leur statut social. Le registre familier est le plus courant dans la communication quotidienne mais ne correspond pas à un sociolecte spécifique. Le sociolecte est la sous-catégorie du registre familier, généralement utilisé seulement dans le groupe des locuteurs respectifs, et souvent compréhensible par les seuls membres de ce groupe.

Dans le film, le sociolecte distinct des jeunes est marqué par l'usage de mots ou expressions argotiques spécifiques (« Et le *fric*, tu l'avais piqué à ton père ou à ta mère ? », jurons, *faire poireauter quelqu'un*, *bourrer la gueule*, etc.), et d'une grammaire incorrecte (dans la lettre d'Antoine à ses parents : « Mes chers parents, je comprend la gravité de mon mensonge... ») qui affichent l'appartenance des enfants au groupe d'élèves. Au lieu d'utiliser le sociolecte russe des élèves, la version russe utilise le registre familier avec la grammaire et le vocabulaire standardisés. Seuls les jurons russes (*сволочь*, *Негодяй*) expriment l'idée du langage riche des jeunes et marquent leur appartenance à ce groupe particulier. Par exemple *Salut* est traduit en russe par *Au revoir – До свидания*, au lieu de *пока*. L'appellation *mon vieux* est traduite littéralement, sans sens figuré ni tournure idiomatique par *старина*.

Le sociolecte du professeur Petite Feuille est aussi très marqué par l'utilisation de la langue française standardisée de style soutenu. Les latinismes et les tournures sont elles aussi standardisées dans la version russe, qui n'utilise pas de latinismes.

Le sociolecte des gamins est aussi marqué par l'utilisation exagérée de la synérèse. La synérèse est aussi utilisée dans le registre familier en général, et souvent par le beau-père d'Antoine. En linguistique, le terme synérèse (< latin *synaeresis*, < grec ancien *συναίρεσις* *synairesis*, ce qui signifie « contraction »), emprunté à la rhétorique, est une modification phonétique qui consiste dans la fusion de deux voyelles contiguës en syllabes voisines, qui forment ainsi une diphtongue¹⁴²⁵. Ce procédé est surtout utilisé par Antoine et René : *C'est pas vrai, m'man, j'ai rien dit. Alors faut pas s'dégonfler. J'l'ai jamais vu ! ... à c't'heure*. La synérèse est typique aussi du registre de la langue parlée. En français parlé, on ne réalise pas le *ne* dans les phrases négatives, comme par exemple : *M'sieur, il a pas copié !*

6.5. *Realia*

Le sociolecte de Julien est imprégné des *realia* qui ne sont pas non plus transférées dans leur intégralité en russe. Il utilise des mots spécifiques pour sa vieille voiture – *teuf-teuf* – ce qui est traduit en russe simplement par *voiture* (*машина*). Les références aux rallyes sont traduites par des références comme *là-bas* et *y*. En URSS, les rallyes n'existaient pendant les années 1960.

¹⁴²⁵ Mot-clé « synerèse » à CNRTL <https://www.cnrtl.fr/definition/syn%C3%A9r%C3%A8se>

6.5.1. Jurons et gros mots

Le film de Truffaut utilise des jurons qui n'ont pas été traduits dans le doublage russe. Bien que les dialogues doivent être rendu psychologiquement caractéristiques aux personnages, utiliser des jurons n'était généralement pas autorisé en Union soviétique. Staline les avait interdits dans les films¹⁴²⁶. Même les sous-titres estoniens n'utilisaient généralement pas de jurons à l'époque, même si le caractère du personnage devait être préservé. D'autres méthodes étaient utilisées, par exemple, en estonien, utiliser un langage plus inhabituel, etc. D'un autre côté, il faut tenir compte du contexte culturel soviétique, qui était pudique, puritain et hypocrite.

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>
Antoine : Oh ben, j'm'en fous. J'la laisse tomber	А, плевать, я ее брошу.	Mind ei huvita, jätan selle maha.
Garde (Off) : Qu'est-ce que vous foutez là ?	Что вы тут делаете?	Mida te siin teete?
Hé, ta gueule ! C'est bon, gardez-le, votre engin... Petits merdeux !	Что ж! Берите. Она мне не нужна. М...паршивцы!	Võtke see, mul pole seda vaja. Vastikud tüübid!
Gilberte : Oh, elles sont fichues celles-là, achètes-en des neuves ; les autres sont au sale.	Купи себе новые, а эти брось, а то другие грязные.	Osta endale uued, need viska ära, teised on määrdunud.
Rene : Ma mère a foutu toute la baraque au Mont-de-Piété.	Моя мать все вещитуда снесла.	Mu ema viis kõik asjad ära.

Cependant, les jurons sont pratiquement intraduisibles, comme dans l'exemple suivant. Le mot « fichtre » n'est pas traduit en russe en général.

Petite feuille : Ta mère, ta mère, qu'est-ce qu'elle a encore ?

Antoine : Elle est morte.

Petite feuille : Ah, fichtre.

6.5.2. Institutions

Antoine est appréhendé alors qu'il tente de rendre la machine à écrire. Son beau-père l'emmène au commissariat. Là, ils discutent de l'avenir d'Antoine. Il y avait une certaine procédure à suivre et les étapes et organes sont traduits en russe (et en estonien) par des généralisations (les deux premiers exemples sont tirés du plan n° 328, la dernière phrase du n° 364).

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>	<i>Traduction RU-FR</i>
Ah ! À condition qu'il y ait de la place bien entendu... Et pour ça, il faudra faire... une demande en correction paternelle.	Да, конечно, если там будет свободное место, но вы должны для этого подать заявление в суд от вашего имени.	Muidugi, kui seal on vaba ruumi, kuid selleks peate enda nimel kohtule avalduse esitama.	Oui, bien sûr, s'il y a de la place disponible, mais pour cela, vous devez déposer une requête auprès du tribunal en votre nom.

¹⁴²⁶ Communication personnelle avec Olev Remsu le 15 octobre 2019.

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>	<i>Traduction RU-FR</i>
Oui. Pour que l'Éducation Surveillée le prenne en charge. Demain matin, on le présentera devant le Juge du Tribunal pour enfants.	Да. Иначе туда никого не принимают. Завтра он предстанет перед судом для несовершеннолетних.	Jah. Muidu ei võeta seal kedagi vastu. Homme viiakse ta alaealiste kohtusse.	Oui. Sinon, personne n'y est accepté. Demain, il passera devant le tribunal pour mineurs.
Mais si, au contraire. Et réflexion faite, je crois qu'il vaut mieux que nous mettions l'enfant en observation dans un Centre.	...правильно сделали. М...взвесив все обстоятельства, я думаю, что лучше всего отправить его в колоннию.	Tegite õigesti. Pärast asjaolude kaalumist arvan, et parem on ta saata kolooniasse.	Vous avez fait la bonne chose. Après avoir évalué toutes les circonstances, je pense qu'il vaut mieux l'envoyer dans la colonie.

Les colonies existaient aussi en URSS et en Estonie – le calque estonien étant *koloonia*. En décembre 1958 ont été adoptés les soi-disant « principes fondamentaux du droit pénal de l'Union des républiques socialistes soviétiques et des républiques fédérées ». L'âge de la responsabilité pénale est passé de 14 à 16 ans, et l'âge minimum – de 12 à 14 ans¹⁴²⁷. Le film a bien servi d'avertissement aux adolescents sur le fait qu'ils pourraient être tenus responsables de leurs actes.

6.5.3. Calques

Le calque est un procédé de création d'un mot ou d'une construction syntaxique par emprunt de sens ou de structure morphologique à une autre langue¹⁴²⁸. Il s'agit d'un recodage linguistique mimétique de fidélité élevée, une imitation, traduction directe, emprunt qui garde la forme du mot ou de l'expression dans la langue cible¹⁴²⁹. On peut distinguer des calques et semi-calques selon la définition de Florin et Vlahov. Un exemple de semi-calque sémantique est le mot *quartier-maître*, formé avec les mots français *quartier* et *maître*, en tant que calque de l'allemand *Quartiermeister*, dont il conserve l'ordre (alors qu'en français, le déterminant quartier devrait suivre le déterminé maître). Le calque pur de forme consisterait à conserver la forme du mot allemand en français.

Dans le doublage du film de Truffaut, on trouve plusieurs (semi)-calques :

<i>Texte en français</i>	<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>
Merci	Мерси	<i>Merci</i>
Antoine : Oui d'accord, mais j'y peux pas raconter un truc pareil, mon vieux, écoute !	Но не могу же я проделать точно такой же трюк.	Kuid ma ei saa täpselt sama trikki teha
Au Bazar de l'Hôtel de Ville.	На базаре , у ратуши.	Raekoja juures basaaris
Ton patron ! ... Ton patron !	Хм... патрон .	Patroon

¹⁴²⁷ Orlov, D. (2012). *Как в царской и советской России наказывали детей-преступников*. <http://www.online812.ru/2012/04/27/009/>

¹⁴²⁸ Mot-clé « calque » à CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/calque>

¹⁴²⁹ Põllu, T. (2011). *Sõnamängude ja reaalse tõlkestrateegiad Eesti filmide subtiitertõlgete näitel* [Mémoire de master, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus, p. 77.

Les calques français sont utilisés pour exprimer le style raffiné en russe et aussi en estonien. Le « patron » normalement est *хозяин* en russe. On disait « merci » en russe seulement quand on voulait exprimer un style raffiné¹⁴³⁰. On peut aussi parler des calques estoniens formés sur la base des calques russes.

Umberto Eco a écrit que même les références culturelles les plus simples étaient difficiles à traduire¹⁴³¹. Par exemple, il fait référence à la traduction des termes d'adresse (monsieur, messieurs, madame, mesdames, mademoiselle, mesdemoiselles), plus particulièrement du mot *monsieur*. Selon lui, même les exemples satisfaisants de traduction littérale ne sont pas culturellement équivalents. Si monsieur doit être conservé dans le texte traduit, c'est pour désigner une relation très formelle. Le livre *Le Comte de Monte-Cristo* met en lumière le ton du 19^e siècle, mais les stratégies de conversation conventionnelles qui sont essentielles pour le lecteur consistent à comprendre les relations entre les personnages réels. Cela signifie que le *monsieur* français est un élément lexical mais aussi une sorte d'opérateur pragmatique, lié aux coutumes de la société¹⁴³². Si le sens des événements du 19^e siècle doit être convoqué, il faut traduire toutes les dimensions du mot *monsieur*.

Aujourd'hui encore, les Français s'adressent à des chauffeurs de taxi par *monsieur*¹⁴³³. Il s'agit d'une politesse entre les gens qui ne se connaissent pas personnellement, ce mot ne désigne pas *a priori* une relation hiérarchique entre les personnes, comme on le percevait dans la langue russe ou estonienne à l'époque soviétique. En URSS, l'appellation standard désignant les relations formelles était *товарищ* – *camarade*, aussi *compagnon* (*seltsimees* pour les hommes et les femmes, mais aussi le synonyme partiel *kamraad* (en russe *приятель*) en estonien, dans le contexte d'une langue non-idéologique). L'appellation monsieur en russe (différentes formes ont été employées : *мосье, месье, мсье*) avait une connotation très bourgeoise et faisait une référence directe à la lutte des classes – ce sont surtout les *messieurs* ou plus exactement *Herren* qui exploitaient les paysans. Ce terme d'adresse était donc généralement évité dans les traductions.

Dans le langage soviétique, y compris en estonien, il n'existait aucun *Titelsucht*, un phénomène de la société bourgeoise. On n'employait presque pas les titres de civilité pour s'adresser à, désigner ou honorer une personne, y compris en complément d'un nom. L'appellation employée pour s'adresser civilement à toute personne était standardisée : *camarade*. En estonien, Uno Liivaku traduisait généralement *monsieur* dans les films par *müsjöö* et pour la forme plurielle *messieurs* par *müsjööd*. Grammaticalement ce n'était pas correct et cette forme a été vite remplacée en estonien par deux formes parallèles : le calque *monsieur* et le semi-calque *musjöö*, avec la forme plurielle *musjööd* (*Tehke teed, musjööd meesterahvad!*¹⁴³⁴). Souvent cette forme bourgeoise était évitée en russe, comme en estonien, parce que les termes d'adresse et autres appellations n'étaient de toute façon pas traduits afin d'économiser le nombre de caractères utilisés. (Dans le film très populaire *Qui êtes-vous, Monsieur Sorge ?* (1961) traduit par *Кто вы, доктор*

¹⁴³⁰ Robert, Y. (1973). [Réalisateur]. *Salut l'artiste* [Fragment du doublage russe du film]. Consulté le 20 novembre 2019, sur https://vk.com/video-106427901_456239485?list=b1b83ae2f2403abb79

¹⁴³¹ Eco, U. (2015). *Experiences in translation* [traduit par A. McEwen]. University of Toronto Press; Canadian Electronic Library, p.18.

¹⁴³² Eco, U. (2015). *Experiences in translation* [traduit par A. McEwen]. University of Toronto Press; Canadian Electronic Library, p.18.

¹⁴³³ *Ibid.*

¹⁴³⁴ Par le traducteur August Sang.

Зорче? on a remplacé *monsieur* par *docteur* dans les versions russe et estonienne). Les appellations *madame* et *mademoiselle* avaient souvent des connotations différentes de *monsieur*. Elles étaient employées en russe et en estonien pour accentuer la féminité (*Pardon, madam! Daamidel on eesõigus!*), mais parfois aussi dans un contexte ironique :

<i>Dialogue en français</i>	<i>Doublage russe</i>	<i>Sous-titres estoniens</i>
Je comprends que les dimanches, Madame ait besoin de repos... oui.	Понятно, почему мадам нуждается в отдыхе в воскресенье.	Selge see, miks proua pühapäeval puhkust vajab.

6.6. Intertextualité

François Truffaut employait souvent des phrases et textes contextuels en créant l'intertextualité, ce qui les rendait ses films intertextuels et difficiles à adapter. Le rôle de l'écrit dans les films de Truffaut était multifonctionnel : distinguer des personnages, enrichir la langue et les sujets, garantir la cohérence du récit et de son style cinématographique en général. Les manifestations visuelles et/ou sonores de l'écrit sont omniprésentes dans *Les Quatre Cents Coups*, surtout en ce qui concerne les œuvres de Balzac. On voit des textes écrits sur les murs et le tableau de la classe, des lettres personnelles manuscrites, des livres détruits (le guide Michelin), des affiches dans les rues de Paris, on entend une récitation de Balzac à la radio, on voit des films et des pièces de théâtre, bref tout ce qui fait et donne matière à récit, même les occurrences de la voix hors-champs comme technique cinématographique pour mettre en évidence la réaction immédiate à l'acte de parler.

Dans le sous-titrage estonien, lors de l'adaptation d'œuvres littéraires, le traducteur et le réviseur ont tenté de préserver autant que possible le texte original, s'il existait en estonien. Bien sûr, il faut tenir compte du fait que les cinéastes changeaient souvent le texte et les doublages russes s'écartaient souvent des traductions officielles. Malgré les bonnes intentions, pour des raisons spatio-temporelles, l'écrit qui est souvent lu oralement, en dépassant les limites de temps de lecture pour les sous-titres, ne peut pas être transmis en entier. Cela ne veut pas dire que les citations n'ont pas été cherchées dans les traductions estoniennes existantes. On ne peut qu'imaginer quelles difficultés les Estoniens auraient pu avoir à traduire d'après la version russe *Série noire* (Alain Corneau, 1979), dont les dialogues ont été écrits par le célèbre gourou des jeux de mots Georges Perec. Ils sont presque exclusivement constitués de clichés, de citations et d'expressions figées, et chaque phrase prononcée est répétée ailleurs dans un autre contexte du film. L'écrit est adapté dans le film via les moyens audiovisuels, adapté dans la traduction russe et adapté dans les sous-titres, donc il s'agit d'une triple adaptation.

Truffaut, comme Godard, est célèbre pour avoir utilisé beaucoup de citations, de lettres et d'autres récits dans ses films. Déjà dans *Les Quatre Cents Coups*, il y a trois œuvres intertextuelles de cinéma et de théâtre auxquelles il fait référence. La première était, comme on l'a mentionné au début, le film de Jacques Rivette *Paris nous appartient*, la deuxième le spectacle *Le Chaperon rouge* au Guignol et quant à la troisième œuvre, on en ignore le titre, mais les garçons Antoine et René la regardent le soir au cinéma des actualités.

Après que le professeur Petite Feuille a trouvé les mots d'Antoine sur les murs de la salle de classe (« Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel, puni injustement par Petite-

Feuille pour une *pin-up* tombée du ciel. Entre nous, ce sera dent pour dent, œil pour œil », il a demandé à Antoine d'écrire au tableau les mots « Je dégrade les murs de la classe et je malmène la prosodie française. » Dans sa lettre Antoine écrit à ses parents : « Mes chers parents, je *comprends* la gravité de mon mensonge... Après cela, la vie entre nous n'est plus possible. Aussi, je vais tenter ma chance tout seul *dans la capitale ou ailleurs*. Je veux prouver que je peux devenir un homme. Alors je vous reverrais, et nous nous expliquerons sur tout. *Je vous quitte* et je vous embrasse – Antoine. ». (Les parties en italique sont effacées dans la version russe).

Dans la classe, on entend aussi beaucoup de citations intertextuelles, car les garçons étudient des textes classiques de la littérature française. Il y a au moins trois textes différents. Le premier texte étudié est *Le Lièvre et la Tortue* de Jean de la Fontaine. L'autre texte est un poème de Jean Richepin (1849–1926)

Épithaphe pour un lièvre (un extrait)
Certes elle m'aimait bien, la gentille maîtresse.
Quelle bonté pour moi, que de soins, de tendresse !
Comme elle me prenait sur ses petits genoux
Et me baisait ! Combien ses baisers m'étaient doux !

Truffaut fait souvent des références intertextuelles complexes aux œuvres de son idole Honoré de Balzac. Balzac, que Truffaut a lu et relu, et pour lequel il professe la plus grande admiration, a inspiré au cinéaste des situations et des dispositifs romanesques, mais il lui a aussi proposé un imaginaire créatif, et peut-être même un modèle ou un style d'existence, celui d'un auteur au sens plein du terme, garantissant sa cohérence à l'œuvre et assumant celle-ci en y engageant sa vie¹⁴³⁵. Un jour où le professeur demande une composition sur une expérience impressionnante, Antoine choisit pour sujet la mort de son grand-père. Il plagie son idole Honoré de Balzac (il a même fait un petit autel pour Balzac et a failli incendier sa maison avec la bougie qu'il avait allumée pour lui). Le professeur découvre évidemment le plagiat et Antoine s'enfuit de l'école. Le professeur Petite Feuille indique aussi le nom de cette pièce :

Pour les autres moins familiers de Balzac, je dirais qu'il s'agit d'une « Ténébreuse Affaire ». Que votre ami Doinel ait cru devoir choisir pour sujet la mort de son aïeul, c'était son droit ! ... Bien que nous sachions qu'il n'hésite pas à sacrifier ses proches quand ça peut lui être utile...

Antoine avait entendu cet extrait un jour plus tôt à la radio et l'avait vraiment un peu modifié (version de la radio à gauche et sa composition juste après avec des coupes dans la traduction en russe marquées en gras) :

¹⁴³⁵ Anselmini, J. (22 novembre 2016). *La Comédie humaine de François Truffaut : une référence balzacienne*. [Conférence, audio]. Journées d'études « Truffaut à la lettre ». <https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/la-comedie-humaine-de-francois-truffaut-une>

Version de la radio	Composition d'Antoine	Traduction russe	Sous-titres estoniens
« Tout à coup le moribond se dressa sur ses deux poings, jeta sur ses enfants effrayés un regard qui les atteignit tous comme un éclair, les cheveux qui lui garnissaient la nuque remuèrent, ses rides tressaillirent, son visage s'anima d'un esprit de feu, un souffle passa sur cette face et la rendit sublime. Il leva une main crispée par la rage... »	« Soudain le moribond se dressa sur son lit, et jeta sur ses enfants pleins de terreur un regard foudroyant. Les cheveux qui lui garnissaient le crâne se dressèrent, ses sourcils se relevaient, son visage s'anima comme si le feu s'y était mis, ce qui le rendit sublime . Il leva un point crispé par la rage et cria d'une voix de tonnerre, le fameux mot d'Archimède : Eurêka (j'ai trouvé) ». Eh bien, moi aussi j'ai trouvé, Doinel !	Так посудите сами. Умирающий вдруг приподнялся на постели... бросил на своих испуганных детей ослепительный взгляд... волосы у него на затылке зашевелились... брови поднялись... его лицо оживилось, как будто огонь прошелся по нему. Он поднял руку, сведенную от ярости, и закричал громовым голосом слово Архимеда: эврика! Я нашел! Мне кажется, я тоже нашел, Дуанель!	Otsustage ise. Suriija tõstis end ootamatult voodis üles. Ta heitis terava pilgu oma hirmunud lastele, tema pead raamivad juuksed tõusid püsti, ta kulmud kerkisid, ta nägu elavnes otsekui leegivalgel. Ta vibutas vihaselt rusikat ja hüüdis müriseval häälel Archimedese kuulsa sõna: Eureka! Ma leidsin! Ka mina leidsin midagi, Doinel!

En URSS, Balzac a été censuré, traduit et publié avec de grandes difficultés. D'ailleurs, le traducteur Hans Luik se rappelle dans un entretien¹⁴³⁶ comment ce roman a été traduit en russe sous ses propres yeux : « C'était pendant mes études au *GITIS* à Moscou. Je suivais un cours de littérature occidentale à l'époque, donné par Konstantin Viligorevič Loks. Pendant un séminaire, j'ai regardé ce qu'il écrivait soigneusement pendant qu'il nous parlait des sagas scandinaves. En même temps, il traduisait du Balzac du français vers le russe. Un homme avec une capacité de concentration remarquable. » Le roman *Ténébreuse Affaire* a été traduit vers le russe en 1954¹⁴³⁷ et en estonien en 1960, la même année que la diffusion du film *Les Quatre Cents Coups*¹⁴³⁸. Le roman, intitulé en estonien *Tume lugu*, a été traduit par Nora Kaplinski¹⁴³⁹. L'écrivain estonien Arne Ruben se rappelle : « Dans les années 1960, Honoré de Balzac était la lecture primordiale sur les tables des Estoniens. Entre 1955 et 1962, quinze volumes de l'œuvre de Balzac sont parus dans d'excellentes traductions dues à Nelly Toiger, Immanuel Pau et Nora Kaplinski. La raison, bien sûr, était idéologique. » ; « Le regard de Balzac a pénétré dans

¹⁴³⁶ Jürisalu, V. (17 décembre 1993). *Tõlkijad: Hans Luik* [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/tolkijad-tolkijad-hans-luik>

¹⁴³⁷ Balzac, H. (1954). *Sobranie сочинений в пятнадцати томах. Том 11*. Гослитиздат.

¹⁴³⁸ Œuvres sélectionnées d'Honoré de Balzac en quinze volumes. Volume XI. Comédie humaine. Scènes de la vie politique. Traduit par Villem Altoo, Heiti Kaarde, Nora Kaplinski, Jaan Kross, Aita (Justa) Kurfeldt, Bernhard Linde, Ott Ojamaa, Immanuel Pau, Johannes Semper, Nelly Toiger, Hans Vanaveski et Paul Viires. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

¹⁴³⁹ Nora Kaplinski (1906–1982) est la traductrice et la mère de Jaan Kaplinski. Nora Kaplinski a continué ses études dans les années 1920 et 1930 à Essen et Paris. Elle a travaillé comme enseignante et conférencier en français dans différentes écoles de Tartu et à l'Université de Tartu. Elle a traduit des œuvres d'Honoré de Balzac, d'Anatole France, François René de Chateaubriand, André Maurois et d'autres. Nora Kaplinski a traduit du français et du polonais. Elle a été aussi co-auteur du dictionnaire estonien-français (1979).

les profonds mystères de l'esprit propriétaire de la société bourgeoise et révélé avec une clarté étonnante la nature corrompue de cette société », écrit dans la préface extraordinairement volumineuse du premier volume de la *Comédie humaine* un certain A. Ivančenko »¹⁴⁴⁰.

6.7. Conclusion de l'analyse de film

En général, les films français, à savoir les comédies ont été très difficiles aux sous-titres en raison du discours rapide et des multiples jeux des mots, ce qui les a rendus une à craindre aux traducteurs et réviseuses du Bureau. Les jeux des mots, les références culturelles et l'intertextualité ont également caractérisé les films de François Truffaut, particulièrement *Les Quatre Cents Coups*. Cette adaptation soviétique marque l'époque d'or du doublage russe, les dialogues sont synchronisés de très bonne qualité et par des excellents acteurs de doublage.

Dans cette partie, j'analyse des certains sous-titres recréés en estonien par Uno Liivaku qui avait traduit ce film il y a 60 ans. Au premier lieu, les adaptations des dialogues russes servent à résoudre des cas d'intraduisibilité culturelle au niveau des jeux de mots et *realia* et des conflits dans la cohérence du récit de l'adaptation et rendre des dialogues plus exacts. Le film est très riche grâce aux dialogues français et russes réussis, leur style est soigné et aux registres différents. Les dialogues présentent une mine d'informations sur le transfert linguistique de la langue française en russe et de russe en estonien.

Parmi les stratégies classiques de la traduction audiovisuelle et l'adaptation pour la bonne synchronisation labiale, faciale et isochronique en faisant les petites coupes nécessaires, on peut noter les deux stratégies de doublage de ce film :

- Compensation par le doublage des conflits dans la trame narrative en ce qui concerne la cohérence du récit, en effaçant des références linguistiques aux événements dans les coupes visuelles déjà faites ou en ajoutant du contexte de compensation.
- Les jeux de mots, les *realia*, la langue parlée, le sociolecte et l'idiolecte sont transposés de la fidélité basse par les stratégies de remplacement avec analogues fonctionnels ou traduction contextuelle, les *realia* comme jurons sont exclues.
- Le russe standardisé est utilisé sans dialecte ou accent.
- La cohérence socioculturelle avec la culture soviétique est achevée par les coupes visuelles et par le moyen de la décontextualisation des énoncées.
- La version estonienne des sous-titres est en général de la fidélité haute au doublage russe, mais fait recours à des paraphrases et adaptations situationnelles en ce qui concerne la traduction des *realia* et des jeux des mots.

Le doublage russe a opté pour une exactitude, en expliquant des énoncées qui étaient peu compréhensibles ou bien de mauvaise qualité sonore, ce dernier étant typique pour les films de la *Nouvelle Vague*. En rendant les dialogues plus exacts, la recontextualisation sémantique se produisait et le récit et devenu plus complexe.

De multiples facteurs ont déterminé et influencé les stratégies de sous-titrage estonien soviétique, analysé ci-dessus. L'une des conditions de la traduction audiovisuelle est

¹⁴⁴⁰ Ruben, A. (2019). "Palli mængiva kassi maja" ajab lapsi ärevusse. *KesKus*. <http://kes-kus.ee/palli-mangiva-kassi-maja-ajab-lapsi-arevusse/>

toujours caractérisée par les limites de temps et d'espace, cela vaut autant pour le sous-titrage soviétique qui avait la vitesse de lecture plus basse et moins de texte dans les sous-titres. Aussi le traducteur peut choisir parmi un certain nombre de stratégies complémentaires lesquelles, idéalement, garantissent la cohérence textuelle et stylistique. L'autre stratégie est toujours discursive – elle garantit la cohérence idéologique. La cohérence est atteinte par la reconstruction dans le doublage. En Union soviétique, étant donné le développement de la société et les contraintes idéologiques de cette époque, la stratégie globale était la domestication par les coupes visuelles et l'adaptation discursive. Ainsi, la traduction de film est aussi devenue dans la culture cible un mécanisme pour produire et reproduire des significations désirables. En étudiant les modifications apportées par le film doublé, on reconnaît la forte composante pédagogique de ce film.

7. Conclusion sur le III^e partie et l'activité des traducteurs cinématographiques

La profession des traducteurs cinématographiques en Estonie soviétique s'est divisée entre trois pratiques distinctes : les interprètes des ciné-clubs, les adaptateurs de *Tallinn-film* et les sous-titres du Bureau du Film. Pour chaque communauté les conditions spécifiques se posaient en termes des compétences, des normes, des libertés et des restrictions.

Cette partie biographique donne une base pour dessiner le profil général des traducteurs cinématographiques estoniens à cette époque. Ces derniers sont nés pendant la première République. Ces personnes avec les destins intéressants ont survécu de bouleversements historiques : cinq coups d'État, cinq régimes différents, la peur pour leur propre vie et pour les autres et l'angoisse pour le destin de la langue maternelle. Parmi les gens qui vivent encore aujourd'hui on note comment les difficultés, surtout éprouvées par Uno Liivaku, ont influencé leur personnalité. De nombreuses personnes ayant des connaissances en sous-titrage et doublage ont fui vers l'Ouest ou été emprisonnées ou déportées en Sibérie, comme Georg Pärnpuu, Leo Kerge, Armand Tungal, Luule Pavelson etc. Il y a des traits d'héroïque chez beaucoup de traducteurs. Luule Pavelson handicapée avec la polio, Valeeria Villandi presque aveugle, ils sont tous toujours vivants dans les années 90. Malheureusement plusieurs personnes sont mortes : Ferdinand Kala, aussi physiquement handicapé, sur lequel le dernier article paru dans la presse estonienne était qu'il n'avait pas de quoi manger à Noël et il voulait traduire pour gagner de l'argent : il ne pouvait pas d'adapter aux changements de l'industrie. Aleksander Kurtna, l'expert de l'humour soviétique, a servi comme l'espion pour trois régimes différents. Ce qui est merveilleux, c'est qu'ils ont surmonté les difficultés et apporté leur contribution à la culture et à la langue estoniennes. Peu importe si leurs traductions existent encore ou non aujourd'hui, les générations qui ont regardé des films étrangers en estonien ont formé leur identité grâce à leur travail, grâce à la traduction et à l'interprétation des films. Les traducteurs ont ouvert une fenêtre sur le monde libre. Les traducteurs et interprètes ont transporté les spectateurs au-delà des frontières linguistiques, culturelles et politiques.

Directement après la Première Guerre mondiale il n'était plus nécessaire de maîtriser les langues étrangères, seule la capacité de traduire depuis le russe était exigée. Les traducteurs du *Glavkinoprokat* travaillait côte-à-côte avec les censeurs pour exercer le

contrôle idéologique. Le profil du traducteur a changé diamétralement de l'expert interculturel à un agent idéologique. Leur statut et rôle en tant que médiateurs interculturels a été ambiguë et anonyme en ce qui concerne le premier écran avant les années 1960. On constate un soulagement à partir des années 1960, par exemple les noms des sous-titres ont commencé à apparaître dans les films et il y a des indices dans la presse estonienne que les spectateurs notent leur travail. Les traducteurs cinématographiques épanouissent, parce que les conditions de former des communautés des traducteurs deviennent disponibles. Les traducteurs de ciné-clubs, de *Tallinnfilm* et du Bureau du Film peuvent travailler parmi les Estoniens et en estonien, ce qui n'était pas possibles dans les années 1940 et 1950.

L'institution du traducteur cinématographique était basée sur la pratique quotidienne. Les sous-titres estoniens et les interprètes de films n'avaient jamais suivi de formation professionnelle, ils étaient des autodidactes jetés dans l'eau – certains ont acquis un style de natation professionnelle, les autres « sont noyés ». Les traducteurs de sous-titres, réviseurs, adaptateurs des dialogues, interprètes qui sont restées sur l'eau, ont travaillé systématiquement dans le domaine de la traduction cinématographique. Les traducteurs ont acquis leur habitus grâce à une myriade de processus de la pratique comme l'expérience professionnelle, mais aussi par la réception de leurs traductions par leur rédactrice et leur patron et par la socialisation avec les autres traducteurs.

Par l'élaboration des textes qui ont établi les normes de la traduction et du sous-titrage, Uno Liivaku a contribué à la création des fondements de l'institution de sous-titreur en tant que métier. Son activité quotidienne avait contribué à définir les normes à la base des demandes réelles. Le travail de Liivaku et de la communauté du Bureau du Film ont rendu les traducteurs plus visibles. Avec la meilleure visibilité, la récompense sociale est aussi à suivre.

Le manque de théorie de la traduction avait des conséquences néfastes : manque de critique de la traduction, traductions pauvres mimétiques, parce que c'est aussi une question de théorie : qui doit traduire, qui ne doit pas. En Union soviétique l'aspect idéologique prévalait – les traducteurs et autres linguistes devaient être fidèles au régime et appartenir au Parti communiste. La faiblesse ou le manque total de connaissances en traductologie et les théories inadéquates ont mené les responsables de la traduction audiovisuelle à de mauvais choix en matière de ressources humaines et dans les conditions et méthodes de travail, ce qui a produit des traductions de qualité fluctuante. Le problème principal avec la qualité était le littéralisme, ce phénomène se produisait parce que le texte russe était le discours autorisé et les traductions estoniennes s'inséraient dans ce discours en utilisant des stratégies mimétiques. C'est un des caractéristiques de la traduction coloniale, forcée à plusieurs niveaux.

CONCLUSION

La présente thèse est une analyse diachronique du développement de la traduction cinématographique en Estonie pendant une période de 60 ans à travers cinq coups d'État et cinq régimes politiques différents. Pendant cette longue période tumultueuse, les institutions, les pratiques, la technologie et les normes de la traduction audiovisuelle ont été transformées. Curieusement, les traducteurs et les agents qui ont formé la scène de cette activité, ont tous pu témoigner de ces développements personnellement, étant nés pendant la première République d'Estonie. On peut dire que ce sont les traducteurs et les interprètes qui étaient le lien unifiant, le « liant » dans la discontinuité. Sans formation spécifique, et uniquement par leur pratique quotidienne garantissant la continuité, ils ont créé une communauté distincte, les normes et le métier de la traduction audiovisuelle, qui a engendré un niveau professionnel élevé avant la dissolution de l'URSS. Ils ont subi et surmonté des pressions extérieures et intérieures qui ont régi la traduction forcée à tous les niveaux sociaux. Agir sur les frontières du discours autorisé et non autorisé faisait partie intégrante de leur vie professionnelle. Même si toute l'activité de la traduction audiovisuelle n'était pas censurée à partir du début des années 1960, on peut répartir les traducteurs en deux groupes selon le niveau de leur liberté d'expression : premièrement les interprètes des ciné-clubs universitaires, deuxièmement les doubleurs de *Tallinnfilm* et troisièmement les sous-titres du Bureau du Film. L'expression orale était plus libre que l'expression écrite, non seulement en raison des limites et des spécificités techniques de chaque mode de traduction, mais aussi parce que le texte source des sous-titres était déjà censuré et que les sous-titres s'inscrivaient *a priori* dans ce discours autorisé, tandis que la source des interprètes des ciné-clubs était le texte original du discours non autorisé. Il s'agit de la distinction primordiale entre la traduction indirecte sur le premier écran et la traduction directe sur le troisième écran. Il est remarquable que tous les films diffusés en Estonie pendant l'époque soviétique aient été traduits en estonien. Dans le contexte ambigu de l'URSS multinationale avec l'ambition de constituer un État-nation, deux relations émergent en ce qui concerne les actes de traduction : le spectateur destinataire en tant que « Nôtre » et le spectateur destinataire en tant qu'« Autre », pour utiliser les termes de la sémiotique culturelle de Youri Lotman. Du point de vue des Estoniens, peu nombreux, c'était un énorme privilège linguistique que l'on s'adresse à eux en tant qu'Autre. Cette adresse est également liée à la situation géographique de l'Estonie à la périphérie : selon le contexte politique du *наш запад*, une région à la fois Nôtre et Autre, faisant partie à la fois de la sémosphère soviétique et de l'espace extra-sémiotique et occidental.

a. Contexte historique

Dans cette partie, j'ai traité des origines de la censure cinématographique dans la première République d'Estonie. Dans leurs efforts pour devenir indépendants en 1918, l'Estonie et les Estoniens n'ont pas réussi à prendre le contrôle de l'industrie de la distribution qui appartenait en majorité aux Germano-Baltes et aux Russes. Pour remédier à cette situation, et dans le contexte de l'« ère silencieuse » du régime autoritaire de Konstatin Päts, l'effet direct de la loi sur le cinéma de 1935, qui a officiellement établi le contrôle sur les distributeurs de films étrangers, a été l'introduction de la censure visuelle et verbale des films en Estonie. Dans le but de rendre politiquement plus

neutre la propagande cinématographique de l'Allemagne nazie et de la Russie bolchévique, le poète Artur Adson, le premier et le seul inspecteur des films, moraliste convaincu, a effectué la censure visuelle et linguistique de nombreux films étrangers. Au cours de ses cinq années d'exercice, il a autorisé la projection de 4757 courts et longs métrages étrangers, parmi lesquels 195 ont subis des coupes de scènes jugées contraires à la morale et 143 ont été interdits, soit un pourcentage d'environ 4 % de censure visuelle et 4 % d'interdictions. Il a expressément dit qu'il préférerait interdire les films que les couper, parce que les coupes nuisaient à l'intégrité de l'œuvre cinématographique. Adson a aussi agi en tant que censeur des titres et sous-titres estoniens en y apportant des corrections linguistiques. Il a systématiquement contribué à l'augmentation de la proportion de films français diffusés en version originale, et a par conséquent soutenu la diversification du répertoire, qui était à l'époque majoritairement constitué de films américains avec des doublages allemands.

Les résultats de cette partie historique ont fourni une base pour la comparaison de la censure cinématographique de la première République avec la censure soviétique à venir.

b. Première partie

Dans la première partie, j'ai constaté que, pendant la déstalinisation, la censure n'était plus nécessaire dans le cadre du contrôle des sous-titres par le *Glavlit*. En effet, la censure préalable des films étrangers était déjà soigneusement effectuée de manière centralisée au *Goskino* et dans les studios de doublage. Le sous-titrage estonien a donc été libéré du contrôle du *Glavlit* et du contrôle du *Glavkinoprokat* estonien à partir de 1960. L'une des raisons principales de cette liberté retrouvée était le fait qu'il s'agissait de traductions indirectes réalisées à partir des doublages russes déjà entrés dans le discours autorisé. Une telle pratique libérale se manifestait par des traductions littérales faites à partir des traductions russes « officielles », déjà conformes au discours autorisé et constituant une base idéologiquement acceptable pour les traductions ultérieures dans les différentes langues de l'Union.

J'ai mis en lumière la contribution principale de la ministre de la Cinématographie de la RSS d'Estonie, Olga Lauristin, qui a consisté à développer la technologie du sous-titrage en Estonie sur le premier écran et à l'appliquer systématiquement à partir du début des années 1950. Cette évolution garantissait désormais le sous-titrage systématique en estonien de tous les films étrangers et des républiques soviétiques doublés en russe, ainsi que de la production cinématographique tournée en russe. Paradoxalement, Lauristin a soutenu la nécessité de la traduction à des fins de propagande communiste parmi les agriculteurs estoniens travaillant dans les *kolkhozes*, mais à plus longue terme elle n'a pas contribué au développement de leurs compétences linguistiques en russe. Si l'on n'avait pas réalisé systématiquement des sous-titres estoniens, on peut supposer que la maîtrise du russe aurait été meilleure parmi les Estoniens. Quoi qu'il en soit, le doublage en estonien, même si quelques courts et longs métrages ont été doublés avec succès entre 1947 et 1951, n'était pas une pratique viable financièrement et technologiquement pour une population de 1,5 million de personnes (ce qui n'aurait permis de sortir que quelques films par an, comme c'était par exemple le cas en Yakoutie où seule la production cinématographique soviétique tournée en russe a été doublée en yakoute.)

L'Estonie soviétique n'était pas équipée pour le doublage. La coopération étroite entre *Lenfilm* et *Tallinna Kinostudio* a beaucoup contribué au développement de l'industrie du cinéma estonien et *Tallinna Kinostudio* a également obtenu les compétences de post-synchronisation et de doublage des dessins animés et des films destinés aux enfants. Là encore, il faut souligner que toute la production destinée aux enfants de moins sept ans, soit les enfants d'âge préscolaire, n'était pas censurée en URSS, y compris en Estonie. Les doublages estoniens étaient adaptés à la fois aux enfants et aux adultes, avec des doubles codes et des jeux de mots sur les sujets sociaux et politiques sensibles.

Avec la réorganisation de l'industrie du cinéma soviétique, l'époque des doublages en estonien de longs métrages russes s'est terminée avec la fin du Ministère de la Cinématographie et le retrait d'Olga Lauristin en 1951. La « cinéfication » a couvert l'Estonie et surtout les régions rurales avec un réseau de cinémas ambulants, ce qui a permis d'atteindre les objectifs des plans en ce qui concerne le nombre d'entrées de cinéma en Estonie soviétique, avec un pic de 23 millions d'entrées en 1973 pour une population de 1,5 million d'habitants, un résultat exemplaire en URSS (Cf. Annexe 1 sur les résultats économiques en 1983).

L'adaptation, qui consistait en un remontage et un doublage, était un processus synergique impliquant des procédés standards en vue de garantir la diffusion dans le « lit de Procuste » des limites de durée du film. Vraisemblablement, l'adaptation étant une transcréation collective de l'équipe de doublage, avec une grande liberté dans les méthodes de traduction, il n'y avait pas d'instructions concrètes du *Goskino* sur la manière de la réaliser. Dans les films, il existe une synergie entre le visuel et le verbal. Différencier la censure par remontage et la censure par doublage n'est pas toujours très opératoire, parce qu'à travers chaque modification visuelle et verbale, la structure de l'œuvre artistique peut changer de tonalité, ce qui rend nécessaires d'autres modifications verbales ou visuelles pour préserver l'intégrité du récit. Parmi les techniques de censure sur la diffusion des films étrangers, outre les interdictions de diffusion et le fait de décaler la projection de quelques films de plusieurs décennies, on peut noter que, le plus souvent, les films faisaient l'objet d'une adaptation régie par une combinaison de différentes dominantes modifiant des éléments visuels de nature très diverse selon les besoins spécifiques de chaque adaptation :

- **Décontextualisation** : anonymisation des noms des réalisateurs, acteurs, personnages et pays ; modification du titre et du genre dans les titres et sur les affiches (par exemple les films trophées diffusés entre 1947 et 1956) ; la décontextualisation de l'actualité des films par la diffusion décalée.
- **Recontextualisation** : de nouvelles significations ont été créées (le célèbre effet Koulechov) par les coupes ou par la restructuration à travers l'assemblage, parfois par l'insertion de textes (titres, images avec les textes) et de voix hors-champ en tant que commentaire indépendant. La recontextualisation qui résultait d'une nouvelle juxtaposition des images ou d'un changement de l'ordre des plans était censée produire :
 - Un changement du focus de la trame narrative, par exemple par le remontage de la partie finale du film en vue de transformer une fin heureuse en fin malheureuse, ou bien en coupant une partie essentielle du récit.

- Une reconstruction du récit pouvant aller jusqu'à un changement de genre du film.
- **Compréhension du discours** : les spectateurs soviétiques devaient pouvoir comprendre et « lire » les films. Les films devaient correspondre aux attentes des spectateurs et « rester circonscrits dans la séquence soviétique »¹⁴⁴¹. Les films devaient être cohérents et logiques, en accord avec la réalité et les représentations socio-culturelles intérieures et extérieures de l'URSS.
- **Socio-pédagogique** : coupes didactiques et prophylactiques des plans en rapport avec des sujets tabous dans la société, comme la consommation d'alcool ou de drogues, les situations dangereuses, etc. Ce genre de micro-coupes n'a généralement pas nui à la trame narrative du film.
- **Idéologique** : les thèmes de la révolution et de la guerre, ainsi que les sujets liés au nationalisme ont souvent été adaptés d'une manière rigide et dogmatique.
- **Cohérence de la trame narrative** : il s'agissait surtout de compenser les coupes visuelles ou le manque d'information narrative par l'ajout de dialogues lors du doublage. Lorsque certaines parties du récit original étaient considérées comme illogiques, déroutantes ou ennuyeuses, elles étaient coupées, afin de gagner en cohérence et d'améliorer le rythme du film.

Utilisées souvent simultanément dans le processus d'adaptation, les différentes dominantes pouvaient créer des conflits dans la cohérence de la trame narrative et ainsi porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre artistique : la question était de savoir comment résoudre ce conflit des dominantes. Le doublage artistique était un moyen essentiel pour compenser les coupes visuelles dans le récit.

Il s'agissait d'une transcréation et d'une adaptation discursive des films dans le cadre de l'échange culturel. Une fois les œuvres originales rendues acceptables par le remontage, les traductions étaient effectuées simultanément de manière à recréer une nouvelle réalité et à rétablir une intégrité idéologiquement compréhensible, cohérente et logiquement recontextualisée. Les dialogues d'origine étaient utilisés plutôt comme une source d'inspiration pour recréer des dialogues idéologiquement et culturellement pertinents dans la langue cible, mais aussi pour relier des parties qui seraient devenues illogiques. Cette méthode a été pratiquée en URSS avec les premiers films doublés (pas les films trophées, qui étaient sous-titrés). Le doublage des films étrangers est devenu dans les années 1950 le domaine le plus dynamique de l'industrie cinématographique soviétique, un phénomène d'une envergure étonnante. Pendant environ 70 ans, les cinéastes soviétiques ont remonté des milliers de films étrangers pour leur donner une nouvelle raison d'être dans un pays multinational, multilingue et multiculturel. Si l'on fait abstraction de l'intégrité artistique des versions originales, cette pratique, cette pratique n'était pas abusive et restait dans des limites modérées. Le défi primordial du doublage était la compréhension de la trame narrative malgré la compression de la durée du film. Le remontage en tant que transcréation était pratiqué également dans la production soviétique, soit pour « corriger » les films en fonction des exigences idéologiques valables au moment de leur sortie, soit pour les adapter en vue de

¹⁴⁴¹ Damien, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations* [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, p. 644.

l'exportation – opérations qui pouvaient être effectuées par la représentation commerciale à l'étranger¹⁴⁴².

Sur Internet circulent beaucoup de versions soviétiques de films étrangers dans lesquels les passages coupés ont été réintégrés avec une nouvelle traduction post-soviétique. Il semble que, bien que les doublages soviétiques abrégés aient été perçus à l'époque comme normaux, les spectateurs d'aujourd'hui ne les apprécient plus, et même si les doublages eux-mêmes étaient de bonne qualité, les films retrouvent l'intégrité artistique qui leur manquait pour pouvoir réaliser leur plein potentiel aux yeux des spectateurs contemporains.

c. Deuxième partie

La deuxième partie a tenté de cerner l'opposition entre deux pôles : le discours autorisé sur le premier écran et le discours non autorisé sur le troisième écran, le deuxième écran étant une étape intermédiaire en ce qui concerne l'équilibre entre les contraintes et les libertés.

En plus des considérations commerciales, le choix du répertoire et la diffusion des films étrangers sur le premier écran en Estonie soviétique peuvent être considérés comme une forme d'échange culturel forcé à travers une activité de traduction forcée. Cette dernière est comprise au sens large comme le transfert de textes audiovisuels d'une culture à l'autre. La pratique de la traduction forcée était articulée autour de considérations culturelles et politiques concernant les deux pays et répondait principalement aux critères suivants :

- **Sélection forcée** par les contraintes idéologiques à deux niveaux : les films achetés pour le *prokat* et les films pour la diffusion pansoviétique selon les quotas fixés dans toutes les républiques. Par la sélection forcée, on a privilégié certains films (par exemple antifascistes) et le délai de diffusion d'autres films a parfois été décalé de plusieurs décennies. La politique de sélection était aussi forcée pendant les festivals de cinéma à Moscou et à Tachkent.
- **Réception forcée** des films sous le contrôle du *Goskino* par le biais des critiques, des annotations et des textes d'introduction, en contraignant les critiques à l'autocensure, au centre du conflit idéologique entre discours autorisé et discours non autorisé.
- **Acceptation forcée** de la traduction en russe en tant que texte source, et traduction indirecte en tant que traduction « directe » du discours autorisé. Les rapports de pouvoir se manifestent également au niveau de l'acceptabilité thématique du texte source et des retraductions idéologiquement acceptable des œuvres littéraires déjà traduits.

Les différents aspects de l'échange culturel forcé se manifestent à de multiples niveaux, par exemple les retraductions de films, les films « sur l'étagère », etc. Cette pratique a façonné les goûts et les attentes des spectateurs du premier écran. En ce qui concerne l'activité du Bureau du Film, on peut constater que le choix du répertoire, la censure et la réception des films français et des coproductions françaises ont eu pour effet, en diffusant principalement des comédies françaises, de créer une représentation biaisée du

¹⁴⁴² Albera, F. (2017). Le re-montage dans le cinéma soviétique. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*(34–36), 11–25, p. 12.

cinéma français. La nature commerciale de ces films était idéologiquement conforme à la perception officielle de la France en tant que pays capitaliste. Concernant la réception des films d'auteur, surtout de la *Nouvelle Vague*, il faut souligner qu'il existait un discours autorisé distinct par le biais des critiques négatives dans la presse spécialisée. La réception des films français était scindée en deux : les films étrangers interdits ou condamnés sur le premier écran, auxquels on réservait une réception négative, idéologiquement biaisée, et les films commerciaux autorisés sur le premier écran, qui ont souvent reçu dans l'émission *Jupiter* une critique assez honnête selon laquelle ces films finançaient l'industrie du cinéma soviétique.

Une sous-partie analyse la réception discursive des films français de la *Nouvelle Vague* réalisés en coopération avec la France, tant en URSS en général que directement en Estonie. Dans ce contexte, le second écran est aussi brièvement traité, en particulier les semaines du cinéma français et les festivals de films internationaux en URSS, dont le plus célèbre était le Festival international du film de Moscou (MIFF). Les Festivals internationaux du film de Moscou (MIFF) étaient un excellent vecteur pour la diffusion pansoviétique des films étrangers sélectionnés pour le festival. Les prix du jury et les réactions des spectateurs étaient une bonne indication du succès commercial potentiel que pouvait rencontrer un film en URSS. La politique internationale a parfois empêché l'achat de chefs-d'œuvre étrangers, mais leur diffusion pendant le MIFF a eu une grande importance pour l'information des décideurs de l'industrie du cinéma et des cinéphiles soviétiques. Des délégations d'Estoniens visitaient régulièrement le MIFFs pour trouver de l'inspiration pour la sélection du répertoire des ciné-clubs et beaucoup de films qui n'ont pas été achetés pour le *prokat* ont ainsi trouvé leur chemin jusqu'à l'Estonie soviétique.

Les ciné-clubs estoniens, qui faisaient partie d'un phénomène plus large en Union soviétique, à partir du milieu des années 1960, ont joué le rôle de point névralgique de résistance culturelle. L'objectif des ciné-clubs était une approche thématique et systématique du cinéma contemporain occidental, avec des soirées de discussion et des rencontres avec des critiques de films, ainsi que des spécialistes de l'industrie et des réalisateurs. Le répertoire des clubs était subversif au regard des principes officiels de distribution des films en Union soviétique. Les ciné-clubs relevaient du discours cinématographique non autorisé, en constituant une alternative puissante au premier écran et en proposant un discours indépendant sur le cinéma étranger.

En analysant le phénomène des ciné-clubs estoniens du point de vue sémiotique, nous pouvons trouver des caractéristiques semblables aux fonctions de la sémiosphère, selon les termes de Youri Lotman¹⁴⁴³. L'Estonie se trouvait en raison de sa situation géopolitique, historique et culturelle, au croisement de différents récits, dans la périphérie de la sémiosphère – le lieu le plus actif dans la création des nouvelles significations selon Youri Lotman¹⁴⁴⁴. L'Estonie est restée une zone périphérique de l'Union soviétique où de nouvelles idées commençaient à émerger, comme la contre-culture des ciné-clubs. Le dialogue entre la périphérie – l'Estonie – et le centre, Moscou, et entre la périphérie et l'espace extra-sémiotique (par exemple les contacts avec la Finlande et les ambassades) a créé un environnement favorable pour des changements dynamiques. Selon Tiit Merisalu, les ciné-clubs ont survécu uniquement grâce à des années de diplomatie méticuleuse et au maintien de bonnes relations avec diverses parties, y compris les agents

¹⁴⁴³ Lotman, Y. (2005). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*(33.1), 205–229, p. 212.

¹⁴⁴⁴ Lotman, J. (1999). *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund.

de censure des organisations politiques et cinématographiques¹⁴⁴⁵. Vladimir Soloviev, principal spécialiste du *Gosfilmofond*, a défini le répertoire libéral du cinéma *Illuzion* à Moscou comme limitrophe : *Illuzion* était souvent sur le point d'être fermé¹⁴⁴⁶. Les ciné-clubs en Estonie n'avaient pas de problèmes avec la pression extérieure.

Nous pouvons analyser les ciné-clubs estoniens comme un paysage culturel estonien positionné à la périphérie de la sémiosphère soviétique, où ont eu lieu la sémiose active de la création de sens de la culture et du cinéma occidentaux. L'Estonie comme république frontalière a donc été d'une importance primordiale dans la création de nouvelles idées et de nouveaux mouvements. La frontière est un mécanisme bilingue qui traduit les communications externes dans la langue interne de la sémiosphère et *vice-versa*¹⁴⁴⁷. Au niveau de la sémiosphère, elle représente la division entre le Sien et l'Autre, c'est-à-dire la sémiotisation des éléments extérieurs et la transformation de ces derniers en information par la traduction¹⁴⁴⁸. L'activité de traduction était aussi très active dans le cas de l'Estonie soviétique, ce qui est évident en ce qui concerne le sous-titrage des films, mais aussi la traduction de littérature étrangère.

On trouvait des possibilités de s'affranchir de certaines règles en Estonie soviétique, en ce qui concerne les cinémas et les ciné-clubs, mais le répertoire culturel en général. L'une des stratégies générales du type post-colonial en raison de son ambiguïté était à l'époque de la stagnation la dissimulation dans l'assimilation¹⁴⁴⁹. L'articulation de l'Autre dans le processus de l'assimilation idéologique avait de multiples réalisations dans la vie culturelle. Selon Peeter Torop, pour publier des œuvres du discours non-authorized, comme des livres de Youri Lotman, officiellement *persona non grata* dans l'Union Soviétique, on cherchait d'abord à publier les œuvres de Mikhaïl Bakhtine¹⁴⁵⁰. Mais comme celui-ci faisait aussi partie du discours non-authorized, on publiait avant cela les traductions de deux autres livres appartenant au discours autorisé¹⁴⁵¹. Une pratique similaire a été utilisée dans le périodique littéraire « *Loomingu* » *Raamatukogu*. Leurs méthodes de la dissimulation dans l'assimilation ont été encore plus élaborées : la précipitation avec les délais pour publier plus vite en raisons pratiques (un événement important qui s'approche etc.) et l'envoi au *Glavlit* seulement des petites parties des œuvres littéraires, chaque nouvelle partie encore plus « dissimilante », pour fatiguer et distraire l'attention des censeurs¹⁴⁵². Le même phénomène s'observait dans le choix du répertoire dans le *kinoprokat* estonien, en ce qui concerne le choix du nombre de copies. La même stratégie a été utilisée dans le ciné-club de TPI : pour pouvoir projeter un film du discours non-authorized, le chemin devait être pavé auparavant, en montrant par exemple un chef-d'œuvre du cinéma soviétique.

¹⁴⁴⁵ Communication personnelle avec Tiit Merisalu, le 15 décembre 2019.

¹⁴⁴⁶ Artem'ev, Z. & Soloviev, V. (17 mars 2008). *Кинотеатр «Иллюзион» : полвека сплошного кино*. <https://vm.ru/news/314655.html>

¹⁴⁴⁷ Lotman, Y. (2005). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*(33.1), 205–229.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴⁴⁹ Torop, P. (24–26 mai 2012). *Dissimulation in Assimilation*. [Conférence]. Translating Power, Empowering Translation: Itineraries in Translation History. Université de Tallinn.

¹⁴⁵⁰ Mihail Bahtin (1985–1975) est un théoricien de l'école formaliste russe, considérée à l'époque stalinienne comme une insulte politique.

¹⁴⁵¹ Torop, P. (2011). *Tõlge ja kultuur*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 143.

¹⁴⁵² Hiedel, L. (2006). "Loomingu" Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastast 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204, pp. 197–198.

Pourquoi l'Union soviétique avait-elle alors besoin de projeter des films étrangers censurés ? Youri Lotman affirme que la sémiotique nécessite une sphère externe¹⁴⁵³. L'Union soviétique avait besoin de cette *autre* culture pour pouvoir développer ses propres descriptions de soi par la relation dynamique entre ce qui représente le Sien et ce qui représente l'Autre. Même les systèmes monologiques comme l'Union soviétique ont besoin de l'Autre pour pouvoir créer du dialogue entre le centre et la périphérie et renforcer et renouveler des discours au sein du système.

d. Troisième partie

Dans la troisième partie, j'ai analysé la profession et l'institution des traducteurs cinématographiques en Estonie soviétique, qui s'est constituée au début des années 1960 sur la base de la pratique quotidienne. Les jalons importants de ce processus sont la création de postes permanents de traducteurs et réviseurs au Bureau du Film, au début des années 1960, la création des ciné-clubs universitaires en 1966 à Tallinn et 1967 à Tartu, l'élaboration des normes de l'industrie en 1975 et 1985 et la mise en place d'une formation spécialisée à l'interprétation en 1980 à Tartu.

Les sous-titres estoniens et les interprètes de films n'ont jamais eu de formation professionnelle, ils se sont formés par eux-mêmes. Les traducteurs de sous-titres, les réviseurs, les adaptateurs des dialogues du doublage et les interprètes des ciné-clubs travaillaient systématiquement dans le domaine de la traduction cinématographique. Les traducteurs ont acquis leur habitus grâce à une myriade de processus pratiques, comme l'expérience professionnelle, mais aussi par la socialisation avec les autres traducteurs, entre autres. Leur statut et leur rôle en tant que médiateurs interculturels était ambigu et anonyme. Jusqu'en 1961, les traducteurs de l'audiovisuel restaient incognito en Estonie. Les noms des sous-titres ont commencé à apparaître dans les films à partir de 1961.

Dans ce contexte, il est important de souligner que la pratique de la traduction forcée implique aussi une attitude critique envers l'activité du traducteur et sa place au sein d'un réseau complexe de contextes linguistiques, culturels et sociaux. La place du traducteur est dynamique et susceptible de changer à chaque moment, elle dépend des circonstances concrètes. En d'autres termes, il s'agit de l'agentivité du traducteur.

L'ambivalence des comportements et des attitudes des traducteurs, caractéristiques d'une communauté colonisée, se manifestait souvent. En voici quelques exemples. Différents agents de censure ont été engagés à plusieurs niveaux pour modifier les traductions en estonien ou prendre contact avec les traducteurs, mais la censure ne commençait pas avec le *Glavlit*, la censure commençait par l'autocensure de chacun. En URSS, les traducteurs étaient idéalement considérés comme des agents idéologiques, et non comme des sujets censurés. Comme la poétesse Valeeria Villandi s'en souvient : « Les commandes devaient être exécutées, personne n'osait dire non. C'était un travail bancal. On m'a dit qu'il fallait faire un poème pour le jour des élections, je me suis rendue disponible pour effectuer ce travail. Les poèmes n'ont pas été publiés dans des recueils, il fallait juste plaire aux supérieurs »¹⁴⁵⁴.

Sous le régime totalitaire, l'habitus a acquis une nature contradictoire, entre l'autocensure et la résistance à la russification et à la soviétisation. En parlant d'autocensure,

¹⁴⁵³ *Ibid.*, p. 212.

¹⁴⁵⁴ Valing, R. (19 septembre 1993). *Intervjuu aastast 1993: Valeeria Villandi*. [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/intervjuu-aastast-1993-intervjuu-aastast-1993-valeeria-villandi>

on peut également s'attendre à une pratique d'autorésistance, un désir inconscient de protéger ce à quoi l'on tient. Par exemple, Kirill Razlogov a critiqué avec virulence le cinéma américain, d'une manière idéologiquement correcte, tout en le faisant avec tant d'enthousiasme et de détails que ses livres sur le cinéma étaient achetés pour s'informer de ce qui se passait dans le cinéma américain »¹⁴⁵⁵. En critiquant le cinéma des pays occidentaux, Razlogov l'avait popularisé, peut-être volontairement. Il y a aussi d'autres pratiques contradictoires, par exemple Uno Liivaku n'est jamais allé au cinéma pour regarder les films qu'il traduisait. L'invisibilité « forcée » du traducteur était volontaire et involontaire, pour gagner de la visibilité par une sorte d'auto-anonymisation. On peut parler de la colonisation de soi par l'autocensure, surtout quand on analyse les manuscrits d'Ahto Vesmes ; il avait exprimé cela aussi dans ses entretiens. Le cas le plus évident d'auto-colonisation chez un traducteur est lorsque celui-ci suggère lui-même des coupes dans l'œuvre qu'il traduit – le cas pouvait se présenter, selon Veskimägi¹⁴⁵⁶. D'autres exemples d'ambivalence sont liés à la double identité, comme dans les cas d'Olga Lauristin et Aleksander Kurtna, pour lesquels la métaphore des tomates et des radis semble pertinente. Tous les deux ont trahi le « système » d'une manière ou d'une autre. Kurtna était aussi fier de refuser des prix de traduction en laissant entendre qu'il valait mieux investir dans la chute du communisme.

La traduction directe de films étrangers dans les ciné-clubs a considérablement enrichi la culture estonienne de la traduction avec des modes innovants de traduction audiovisuelle. Normalement, les traducteurs étaient plutôt spécialistes de la culture cible et connaissaient la langue russe, mais les ciné-clubs ont engagé des polyglottes qui ont argumenté en faveur de la traduction directe comme pour la traduction de la littérature étrangère, comme Aleksander Kurtna. En ce qui concerne la pratique du sous-titrage en tant que traduction indirecte sur la base des feuilles de remontage, les entretiens avec Uno Liivaku ont permis de montrer à quel point cette pratique était hermétique, opaque envers la culture source et imprégnée du discours autorisé, en ne laissant au traducteur aucun autre moyen que de s'imaginer et de visualiser le film avec son contexte socio-culturel.

Liivaku a établi à cette époque les normes de qualité de la traduction audiovisuelle, à la fois en pratique et en théorie, mais aussi en écrivant des critiques de traductions. Grâce à lui, il a été possible d'analyser les conditions techniques du travail quotidien des sous-titres de l'époque.

e. Résultats, limites et perspectives de la recherche post-coloniales et sémiotiques

Certes, la situation de l'Estonie soviétique était d'une manière ou d'une autre plus libre et autonome que le modèle colonial classique, et elle différait également de celle des autres républiques soviétiques sur les plans géopolitique, linguistique et économique. Cependant, les pratiques post-coloniales en matière de traduction audiovisuelle en Estonie soviétique sont évidentes. Pendant les périodes instables caractérisées par des

¹⁴⁵⁵ Discussion « Pioneer Talks » avec Denis Gorelov, 12 février 2019, à la librairie Pioneer, Moscou. Résumé à trouver sur le site Web de Pioneer Talks. Gorelov, D. (12 février 2019). *Pioneer Talks*. Consulté le 30 novembre 2020, sur <https://theoryandpractice.ru/videos/1419-ot-fantomasa-do-makkeny-kinokritik-denis-gorelov--o-lyubimykh-zarubezhnykh-filmakh-sovetskikh-kinozriteley>

¹⁴⁵⁶ Veskimägi, K.-O. (1996). *Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. Tallinn: K.-O. Veskimägi, p. 33.

changements politiques rapides, les ambivalences et les créolisations identitaires sont mises en évidence dans les sémiotiques du Sien et de l'Autre. Les pratiques coloniales se sont poursuivies aussi après le rétablissement de l'indépendance en 1991. La périphérie est devenue le centre. Un exemple est le fait que, bien que de nombreux russophones aient quitté l'Estonie, les films étrangers étaient pourvus de doubles sous-titres en estonien et en russe, une pratique qui est toujours en vigueur aujourd'hui. Les russophones sont devenus les Nôtres, une partie intégrante de l'Estonie, de même que l'Estonie avait été une partie intégrante de l'URSS. Les effets post-coloniaux sont les plus évidents sur le plan linguistique. En lisant la presse de l'Estonie soviétique, en regardant des films soviétiques en estonien et en écoutant des émissions de radio en estonien, on voit clairement qu'il y avait une créolisation des langues, surtout parce que plusieurs textes étaient des traductions ou des adaptations du russe. Le mimétisme dans les traductions estoniennes, la peur de faire des « erreurs », la visibilité de la structure de la phrase source fait penser à l'hypothèse de la relativité linguistique de Sapir-Whorf selon laquelle la vision du monde et la cognition des locuteurs d'une langue donnée sont influencées par les structures grammaticales et lexicales de cette langue, de sorte que les perceptions des individus sont relatives à leur langue. Certes, la lutte contre la russification de la langue était motivée par la peur de la perte d'identité linguistique. Mais la créolisation était inévitable, c'était une étape du développement de la langue. Il en est de même avec les russophones d'Estonie qui ne parlent plus exactement la langue de Pouchkine.

Dans les actes de communication, il y avait des ambiguïtés diachroniques et synchroniques : l'ambiguïté omniprésente dans les actions et les paroles officielles¹⁴⁵⁷, la contradiction évidente entre la production de paperasse bureaucratique et la culture orale et téléphonique qui régnait (en estonien *käsuliin*, « ligne d'ordres »). L'acte de parole rends les faits plus visibles, mais en fait l'effet est contraire... les changements de l'opinion officielle pendant les différentes périodes politiques de l'URSS. Le mimétisme comportemental et le métissage avec les attitudes du pays colonisateur était évident dans la communauté colonisée : ce sont surtout des Estoniens qui étaient responsables de la mise en pratique de la politique d'assimilation et de russification. Mais l'assignation des responsabilités, entre les institutions ou les personnes réelles, est en grande partie une question de point de vue.

Cette créolisation a ouvert la possibilité de recourir au double codage dans les doublages estoniens pour les enfants, dans la poésie et dans la traduction en général. Ces codes ne sont plus lisibles pour la nouvelle génération. La mémoire collective, si une telle chose existe, est importante pour pouvoir les lire. Avec le temps, ces codes deviennent de moins en moins lisibles et il est importante de faire revivre les mémoires personnels.

L'analyse des adaptations soviétiques dans le paradigme des études post-coloniales révèle des modes et pratiques créolisées, des mélanges dans les représentations des

¹⁴⁵⁷ Les corps de femme nus n'étaient pas montrés, mais quand les scènes érotiques étaient longues, on les laissait dans le film.

La politique de l'industrie cinématographique soviétique a constamment favorisé le culte de l'artiste autonome en défendant ses valeurs idéologiques dans les déclarations publiques, en leur accordant des récompenses et des prix officiels ; en même temps, on tentait d'empêcher le travail des cinéastes qui devenaient véritablement autonomes et individuellement reconnus. Yurchak, A. (2005). *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation. In-formation series*. Princeton: Princeton University Press, p. 165.

cultures occidentaux, des transcréations collectives. Il est plus pratique de faire de la recherche post-coloniale de point de vue de l'intérieure, surtout la connaissance du contexte linguistique et culturelle du pays colonisé et du pays colonisateur étant utile pour interpréter le double codage des textes étudiés. La combinaison des théories sémiotiques élaborées du point de vue « l'intérieur » par Youri Lotman et Peeter Torop sont bien compatibles avec les théories post-coloniales. Une synergie entre les deux pourrait aider à créer une métalangue descriptive et flexible pour couvrir toutes les ambiguïtés évoquées dans la traduction cinématographique soviétique.

Le résultat de la présente monographie est une élimination partielle des lacunes qui empêchent d'écrire l'histoire de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique, mais ils en restent beaucoup : surtout l'absence de données complètes sur les films projetés, le manque de textes traduits (sous-titres estoniens) disponibles, la méconnaissance de l'identité de certains traducteurs et réviseurs et peu des matériaux sur la réception des films en Estonie soviétique. Cette thèse, utilisant un large éventail de matériaux primaires et d'entretiens pour examiner les pratiques de doublage et de sous-titrage en RSS d'Estonie, offre une large compréhension de ce vaste domaine de recherche passionnant et inexploré. Elle présente de nombreuses discussions historiques, théoriques et thématiques que, je l'espère, pourraient être développées aux futures recherches sur la traduction cinématographique en Estonie soviétique.

LISTE DES FIGURES, TABLEAUX ET SCHÉMAS

Figures

Figure 1.	Pour la première diffusion la scène de bal avec une danseuse qui paraît être torse nu a été coupée. <i>Sans laisser de traces</i> (<i>Verwehte Spuren</i> , Veit Harlan, 1938)	42
Figure 2.	Quelques exemples des coupes après l'interdiction du film. Les références culturelles visuelles et verbales sont partout, aussi les noms des deux hôtels se répètent sur des plans innombrables	42
Figure 3.	Contrôle de la qualité des sous-titres et du son au cinéma <i>Helios</i> à Tallinn	48
Figure 4.	Olga Lauristin et ses multiples fonctions en tant qu'agent idéologique : ministre de la Cinématographie 1947–1951 (à gauche) ; avec ses collègues Vladimir Tomberg, le régisseur Vladimir Parvel, elle-même, le réalisateur de doublage Arnold Juhkum et le directeur de <i>Tallinna Kinostuudio</i> Eduard Kostabi (au milieu, en 1950) ; en tant que rédactrice de la maison d'édition universelle <i>Eesti Riiklik Kirjastus</i> (à droite, en 1951)	60
Figure 5.	La maison du Bureau du Film à Chaussée de Narva. 1954, la photo par V. Gorbunov	64
Figure 6.	<i>Le Comte de Monte Cristo</i> (Robert Vernay, Ferruccio Cerio, France/Italie, 1943, en deux parties, sous-titres par Gorki en 1950)	100
Figure 7.	Les sous-titres russes du film <i>Toute la ville danse</i> (1938), diffusé en 1940 en tant que trophée. Le film a été doublé en russe en 1960 au <i>Gorki</i>	102
Figure 8.	<i>Tarzan à New York</i> (Richard Thorpe, 1942)	103
Figure 9.	L'annonce estonienne laconique pour « le film étranger musical » – le trophée <i>Musique de rêve</i> (<i>Traummusik</i> , Geza von Bolvary, 1940, diffusé en 1949 sous le nom <i>Kadunud unistus</i>)	106
Figure 10.	<i>Les Trois mousquetaires</i> (<i>The Three Musketeers</i> , Allan Dwan, 1939), le titre d'ouverture	107
Figure 11.	Insertion en russe sur l'annonce original en français dans le film <i>Kleine Mutti</i>	107
Figure 12.	Les insertions dans le film <i>Scandales Romains</i> (<i>Roman Scandals</i> , Frank Tuttle, 1933)	108
Figure 13.	Scène de la visité du chirurgien esthétique, coupée, <i>Le Miroir à deux faces</i> (André Cayatte, 1958)	121
Figure 14.	La scène de lit de Jean-Louis Trintignant et Anouk Aimée, <i>Un homme et une femme</i> (Claude Lelouch, 1966)	121
Figure 15.	Les cinémas estoniens. <i>Grand Marina</i> , détruit en 1941, et <i>Gloria Palace</i> en haut, <i>Sõprus</i> en bas avec sa grande salle unique	171
Figure 16.	Ahto Vesmes, 14 ans devant la même table, la photo à gauche par Vassili Samussenko	181
Figure 17.	Le cinéma <i>Udarnik</i> et Gérard Philippe en 1955 à Moscou	204
Figure 18.	La semaine du cinéma français à Moscou en 1960. La photo par Nikolai Rachmanov	204

Figure 19.	À gauche les membres du ciné-club de TPI Tiina Lokk et Reet Ristlaan et Vaike Kalda, la rédactrice du Comité de Cinéma, en 1976. À droite les membres-organisateurs Raivo Olmet, Tiit Merisalu, Jüri Suman et Georgi Golst, en 1974. Les photos de Mati Hiis	211
Figure 20.	Silvi Tenjes (à droite) et Aune Unt (à gauche)	232
Figure 21.	Ferdinand Kala en tant que baron dans le film <i>La victime de la science</i> . 1981, la photo par Oti Vasemaa	234
Figure 22.	Aleksander Kurtna parle de l'humour dans les républiques socialistes et de l'humour absurde pendant le colloque de l'Association des journalistes de l'Estonie. Tartu, octobre 1968. La photo par Kaljo Raud	236
Figure 23.	À gauche Lembit Rimmelgas, le réviseur en chef <i>Tallinnfilm</i> , 1966–1976, à droite dans l'Union des écrivains avec les traducteurs littéraires Ain Kaalep, Andres Langemets, Lembit Rimmelgas et Jaan Kross	257
Figure 24.	La photo de Valeeria Villandi faite en 15 juin 1960 par Salomon Rosenfeld	271
Figure 25.	Luule Pavelson	273
Figure 26.	Le doublage du dessin-animé dans la salle de son à Tallinna Kino-studio par l'équipe des acteurs-doubleurs. De droite à gauche : Arnold Juhkum, Lia Laats, Ervin Abel, Ben Drui, Erich Jaansoo. 1952	274
Figure 27.	Kalli-Merike Karise à gauche : en décembre 1965, déjà la réviseuse en chef des sous-titres du Bureau du Film (<i>Vabariiklik Filmilaenutus-kontor</i>) ; à droite : en février 1971 (<i>Eesti NSV Filmilaenutuse ja Reklaami Valitus</i>). Les deux photos par Oskar Juhani	286
Figure 28.	L'opératrice T. Žujeva en train d'imprimer des sous-titres estoniens sur la pellicule (en haut à gauche, 1954, la photo de G. Loss). Le maître des sous-titres Sofia Eero en préparant de la pellicule sur la nouvelle machine de sous-titrage à <i>Tallinna Kinostuudio</i> (en haut à droite, 1956, la photo d'Ü. Laud). Le sous-titrage dans la fabrique de montage à <i>Tallinna Kinostuudio</i> . (en bas, 1959, la photo de Karl Oras)	294
Figure 29.	Un morceau de la pellicule avec les sous-titres estoniens du film <i>La Grande Vadrouille</i> (Gérard Oury, 1966)	295
Figure 30.	Feuilles de montage de la haute visualisation (les textes explicatifs détaillés à droite de chaque page)	311

Tableaux

Tableau 1.	La Comparaison entre deux types des feuilles de remontages	307
Tableau 2.	Les parties essentielles de la feuille de remontage	308
Tableau 3.	Les catégories de <i>realia</i>	329
Tableau 4.	Stratégies globales et locales	330

Schémas


Schéma 1.	La censure culturelle en Estonie soviétique selon Tiiu Kreegipuu	56
Schéma 2.	L'organisation de l'industrie du cinéma en URSS, 1963–1983	58
Schéma 3.	Version originale du <i>Conformiste</i>	142
Schéma 4.	Version soviétique du <i>Conformiste</i>	142

Schéma 5. Distribution des films français et de coproduction française en URSS, générée sur la base de l'Annexe 2	191
Schéma 6. Jeux de mots selon Dirk Delabastita (2004)	342

ANNEXE 1

Ordonnance du Comité du Cinéma de la RSS d'Estonie, 18 mars 1983, n° 76, sur les résultats financières et économiques.

12


EESTI NSV RIIKLIK KINOKOMITEE
KÄSKKIRI

18.03.83.a. nr. 76
Tallinn

Sm. Jõnass
Sm. Saarela
Sm. Paluoja
Tubindumiseks

ENSV Riikliku Kinokomitee
1982.a. finants- ja majandus-
tegevuse tulemuste kohta

ENSV Riiklik Kinokomitee täitis 1982.a. filmide tootmise, elanikkonna kinalase teenindamise, brutotulu ja filmiüüri laekumise, normatiivse puhastoodangu, tööstustoodangu realiseerimise ja nomenklatuuriplaani, tööviljakuse ja kasumiplaanid. Täitmata jäi riiklike ja plaaniväliste kapitaalvahutuste ja ehitusmääratööde plaan.

Filmistuudios "Tallinnfilm" valmis vastavalt plaanile 3 mängufilmi, üks täispikk dokumentaalfilm ning 33 lühimetraažilist filmi. Kogutoodangu plaan täideti 105,5%, üleplaanilist kasumit saadi 74,0 tuh.rbl.

Büroos "Eesti Reklaamfilm" valmistati 343 reklaamfilmi, 19 audiovisuaalset programmi, eetrisse anti 112 telesaadet. Kogutoodangu plaan ületati 224,6 tuh.rbl., kaubatoodangu omahind alanes 6,1%, üleplaanilist kasumit saadi 82,7 tuh.rbl.

Riiklik kinovõrk ületas brutotulu laekumise ja kinokülastuste plaanilised ülesanded. Kinoga teenindati 20,3 milj. külastajat, mis ületas ettenähtud plaani 2,3 milj. külastaja võrra ning brutotulu laekus üle plaani 544,0 tuh.rbl.

Aasta jooksul linastati vabariigi kinoekraanidel 240 uut mängufilmi, s.o. 13 filmi rohkem kui 1981.aastal, sealjuures 145 nõukogude 44 sotsialismimaade ja 51 teiste maade filmi. Filmiüüri plaan täideti 110,1%, üle plaani laekus 118,1 tuh.rbl. Eesti NSV riiklik kinovõrk ja filmilaenuorganisatsioonid tulid 1982.aasta jooksul neli kvartalit järjest üleliidulises sotsialistlikus võistluses esikohakning autasustati NSVL Kinokomitee ja Kultuuri-töötajate A/Ü keskkomitee rändpunalipuga.

SAADUD
id. märts 1983
18

ANNEXE 2

Pour cette filmographie de longs métrages¹⁴⁵⁸, plusieurs sources et documents sont combinés. Le point de départ dans la compilation est la liste des films français diffusés en Estonie soviétique et traduits par Uno Liivaku (U. L. dans la liste), puis la liste s'est élargie avec les titres français trouvés dans les bulletins *Uued filmid* (1961–1990)¹⁴⁵⁹, archives d'Ahto Vesmes, Uno Liivaku, Tiit Merisalu, Aune Unt et des magazines du cinéma *Kino* et *Ekraan* ; les résultats ont donné la possibilité d'analyser la dimension estonienne. Certaines traductions des titres estoniens manquent, elles sont marquées par un « X ». Les données ont été complétées avec des sources disponibles sur Internet, entre autres à la base de la liste de Sergej Kudrâvcev¹⁴⁶⁰ et du document complexe en information : *Зарубежные художественные фильмы в прокате СССР, СНГ и РФ (1933 – 1992, после 1992 года). Краткая фильмография*¹⁴⁶¹. Ce document n'est pas fiable, mais les erreurs sont éliminées dans la mesure du possible en ce qui concerne la diffusion des trophées – confirmée avec Kristina Tanis – et les films entre 1930 et 1950 – confirmée avec Petr Bagrov¹⁴⁶². Aussi le catalogue du *Gosfilmofond*¹⁴⁶³ sous le nom « *Каталог фильмов иностранного производства, выпущенных на Советский экран, 1927–1954 гг* »¹⁴⁶⁴ a été utilisé. Il manque apparemment aussi quelques titres dans ce catalogue, mais il est fiable.

Il y a dans cette annexe la filmographie des films parlants¹⁴⁶⁵ français et des films en coproduction avec la France diffusés en URSS entre 1927 et 1991¹⁴⁶⁶, y compris les six films trophées. (Je considère ces données assez complètes pour pouvoir générer le schéma sur le nombre de films français distribués en URSS dans le Schéma 5).

Cette liste contient aussi des films en coproduction avec l'URSS produits dans la langue russe, ils sont partiellement dans la Filmographie. L'année de traduction indique souvent aussi l'année de distribution dans les cinémas, cependant, il est arrivé que la distribution ait eu lieu l'année suivante. Quelques films ont été traduits et diffusés maintes fois et seule l'année de la première adaptation est indiquée.

¹⁴⁵⁸ La liste exclut les courts métrages et dessins animés, ainsi que les films en coproduction avec URSS tournés en russe.

¹⁴⁵⁹ Bulletin informative du Comité du cinéma de la RSS d'Estonie et du Bureau du Film.

¹⁴⁶⁰ Kudrâvcev, S. (s. d.). [Blog] : <https://kinanet.livejournal.com/13882.html?page=3>

¹⁴⁶¹ Selon Bagrov, la liste, compilée par des amateurs anonymes, inclut vraisemblablement des informations des *Каталоги фильмов действующего фонда* du *Gosfilmofond*, destinés seulement à l'utilisation interne. Disponible sur le site Internet <http://fenixclub.com/index.php?showtopic=187315>.

¹⁴⁶² Communications personnelles en août 2021 avec Kristina Tanis et Petr Bagrov.

¹⁴⁶³ Les feuilles de remontage du *Gosfilmofond* dans la Filmographie 2 ont aussi été prises en compte.

¹⁴⁶⁴ Il y avait des parlants français distribués à la fin de la première République d'Estonie (exclus) et en Estonie soviétique. La liste est traduit en anglais : Ministerstvo kul'tury SSSR (2016). Catalogue of Foreign Sound Films Released on the Soviet Screen, 1927–1954. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 10(2), 123–198. 10.1080/17503132.2016.117795

¹⁴⁶⁵ La filmographie des films muets est dans un catalogue compilé par Ürii Grejding et publié dans le bulletin du *Gosfilmofond* *Kino i vremâ*, mais comme la période de la diffusion des muets en Estonie était plutôt pendant la première République, cette filmographie n'est pas incluse. Grejding, I. L. (1964). Французские немые фильмы в советском прокате. *Кино и время: Бюллетень*. Вып. 4. М.: Госфильмофонд, С. 348–379.

¹⁴⁶⁶ Il n'y avait pas de films français entre 1927–1935.

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
1935 (1)	<i>Под крышами Парижа</i>	<i>Sous les toits de Paris</i>	René Clair	France	1930			comédie/drame/musical/romantique	<i>Soizintorgkino</i>	ST			
1936 (1)													
Pas sorti	<i>Последний миллиардер</i>	<i>Le Dernier milliardaire</i>	René Clair	France	1934			comédie	<i>Soizintorgkino</i>	D	Samuil Rejzman		
1938 (1)													
	<i>Жизнь принадлежит нам</i>	<i>La Vie est à nous</i>	Jean Renoir	France	1936			drame historique	<i>Soizintorgkino</i>	ST			
1939 (1)													
	<i>Марсельеза</i>	<i>La Marseillaise</i>	Jean Renoir	France	1937			drame historique et musical/révolution	<i>Soyuz-kinoprokat</i>	ST			
1947 (1)													
	<i>Битва на реках</i>	<i>La Bataille du rail</i>	René Clément	France	1946			drame/guerre	<i>Soizdetfilm</i>	D			
1948 (1)													
trophée	<i>Спасенные знамена</i>	<i>Port Arthur</i>	Nicolas Farkas	FR/Allemagne/Tchécoslovaquie	1936			drame	<i>Gorki</i>	D			
1949 (1)													
	<i>Лунная соната</i>	<i>Un grand amour de Beethoven</i>	Abel Gance	France	1936			biographie/drame/musical	<i>Gorki</i>	D			
1950 (3)													
trophée	<i>Граф Монте-Кристо</i>	<i>Comte de Monte Cristo</i>	Robert Veray, Ferruccio Cerio	France/Italie	1943	<i>Krahv Monte-Cristo</i>		drame historique	<i>Gorki</i>	ST			2
	<i>Рассвет</i>	<i>Le Point du jour</i>	Louis Daquin	France	1949			drame	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Скандал в Клошмерле</i>	<i>Clochemerle</i>	Pierre Chenal	France	1948	<i>Skandaal Clochemerle</i>		comédie	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šippanov		1
1951 (2)													
	<i>У стен Малапаги</i>	<i>Au-delà des grilles / La Mura di Malapaga</i>	René Clément	France/Italie	1949	<i>Malapaga seina ääres</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>	D	Vladimir Legošin		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
1952 (2)	<i>Адрес неизвестен</i>	<i>...Sans laisser d'adresse</i>	Jean-Paul Le Chanois	France	1950	<i>Address teadmata</i>		comédie/drame	<i>Gorki</i>	D	Aleksej Zolotnickij		
1952 et 1987	<i>Опасное сходство (Рюи Блаз)</i>	<i>Ruy Blas / Tra l'amore e il trono</i>	Pierre Billon	France Italie	1947	<i>Ohtlik sarnastus</i>		drame	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Прелюдия славы</i>	<i>Prélude à la gloire</i>	Georges Lacombe	France	1950			drame	<i>Gorki</i>		Vladimir Legošin	20,3 M	
1953 (3)													
trophée	<i>Дон Кихот</i>	<i>Don Quichotte</i>	Georg Wilhelm Pabst	France/Royaume-Unie	1933	<i>Don Quichotte</i>		aventure/drame	<i>Gorki</i>	ST			
	<i>Их было пятеро</i>	<i>Ils étaient cinq</i>	Jacques Pinoteau	France	1952	<i>Neid oli viis</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Ūrij Vasil'čikov		
1953 and 1972	<i>Пармская обитель</i>	<i>Chartrouse de Parme/La Certosa di Parma</i>	Christian-Jaque	France Italie	1948	<i>Parma klooster</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov	26,6 M par partie	2
1954 (3)													
	<i>Призыв судьбы</i>	<i>L'Appel du destin</i>	George Lacombe	France	1953	<i>Saatusse tahe</i>		comédie/drame/famille/musical	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Господин Такси</i>	<i>Monsteur Taxi</i>	Andre Hunebelle	France	1952	<i>Härära Taxi</i>		comédie/drame	<i>Gorki</i>	D	Mečislava Maevskaä		
trophée	<i>Кармен</i>	<i>Carmen</i>	Christian-Jaque	France/Italie	1944	<i>Carmen</i>		drame/musical	<i>Gorki</i>	ST			
1955 (12)													
1955, 1986	<i>Антуан и Антуанетта</i>	<i>Antoine et Antoinette</i>	Jacques Becker	France	1947	<i>Antoine ja Antoinette</i>	U.L.	drame/comédie	<i>Gorki</i>		Ivan Šipanov		
trophée	<i>Сети шпионажа</i>	<i>Gibraltar</i>	Fédor Otsep	France	1938			drame	<i>GUKIK (ГУКИК)</i>	ST			
	<i>Беллеры</i>	<i>Les Évadés</i>	Jean-Paul Le Chanois	France	1955			drame/guerre	<i>Gorki</i>		D. Vasys'		
	<i>Жюльетта</i>	<i>Julietta</i>	Marc Allégret	France	1953	<i>Juliette</i>		comédie/romantique	<i>Gorki</i>		Л. Жанно		
	<i>Красное и черное</i>	<i>Le Rouge et le noir</i>	Claude Autant-Lara	France/Italie	1954	<i>Punane ja must</i>		drame	<i>Gorki</i>		Aleksandr Andrievskij	24,8 M par partie	2

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Любовь женщины</i>	<i>L'Amour d'une femme/ L'Amore di una donna</i>	Jean Grémillon	France/Italie	1953	<i>Naise armastus</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Elena Arabova		
	<i>Милый друг</i>	<i>Bel Ami</i>	Louis Daquin	Austria/ France/RDA	1955	<i>Armas sõber</i>		historical drame	<i>Gorki</i>		Ūriļ Vasil'čikov	21.6 M	
	<i>Папа, мама, служанка и я</i>	<i>Papa, maman, la bonne et moi...</i>	Jean-Paul Le Chanois	France	1954	<i>Papa, mamma, teenija ja mina</i>	U.L.	comédie/ romantique	<i>Gorki</i>	D	Hesā Lokšina		
	<i>Плата за страх</i>	<i>Le Salaire de la peur</i>	Henri-Georges Clouzot	France/Italie	1953	<i>Tasu hirmu eest</i>		aventure/drame/ thriller	<i>Gorki</i>	D	Vitalij Vojteckij		
	<i>Тень и свет</i>	<i>Ombre et lumière</i>	Henri Calef	France	1951	<i>Valgus ja vari</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Mariā Sauc		
	<i>Тереза Ракен</i>	<i>Thérèse Raquin</i>	Marcel Carné	France/Italie	1953	<i>Therēse Raquin</i>		crime/drame/ romantique	<i>Gorki</i>	D	Mariā Sauc		
1955, 1965, 1970, 1975	<i>Фанфан-Тюльпан</i>	<i>Fanfan la Tulipe</i>	Christian-Jaque	France/Italie	1952	<i>Tulp-fanfään</i>	U.L.	aventure/comédie/ romantique/guerre	<i>Gorki</i>	D	Ūriļ Vasil'čikov	33 M	
1956 (5)													
	<i>Идол</i>	<i>L'Idole</i>	Alexandre Esway	France	1948	<i>Idol</i>		drame	<i>Gorki</i>				
	<i>Главная улица</i>	<i>Calle Mayor/Grand-rue</i>	Juan Antonio Bardem	Espagne/ France	1956	<i>Peatnāv</i>		drame	<i>Gorki</i>		Georgij Šepotinnik		
	<i>История одного репортажа</i>	<i>Le rendez-vous des quais</i>	Paul Carpita	France	1955	<i>Ūhe reportaaži lugu</i>		drame	<i>Gorki</i>				
	<i>Крыша</i>	<i>Il tetto/Le Toit</i>	Vittorio De Sica	Italie/France	1956	<i>Katus</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Aleksandr Andrievskij		
	<i>Приключения Тая Уленингеля</i>	<i>Les Aventures de Titi L'Espiegle</i>	Gérard Philippe, Joris Ivens	France/RDA	1956	<i>Til Ulenspiegeli seiklused</i>		aventure/comédie	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
1957 (3)													
	<i>Если парни всего мира</i>	<i>Si Tous les gars du monde</i>	Christian-Jaque	France/Italie	1956	<i>Kui kogu maailma poisid</i>		aventure/drame	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>Лучшие годы / Лучшая доля</i>	<i>La Meilleure part</i>	Yves Allégret	France/Italie	1955	<i>Parimad aastad</i>		drame	<i>Gorki</i>				
	<i>Люди в белом</i>	<i>Les Hommes en blanc</i>	Ralph Habib	France	1955	<i>Inimesed valges</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
1958 (2)	<i>Разбитые мечты/Полученные любовники</i>	<i>Les Amants de minuit</i>	Roger Richebé	France	1953	<i>Purunud unelmad</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Eduard Volk	21 M	
1959 (9)	<i>Остров Галадор</i>	<i>Glamador</i>	Denys Colomb de Daumont	France	1958	<i>Glamadori saar</i>		court-métrage	Soyuzmultfilm	D			
	<i>Без семьи</i>	<i>Sans famille</i>	André Michel	France/Italie	1958	<i>Ilma perekonnata</i>		comédie/drame	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Воздушный змей с края света</i>	<i>Cerf-volant du bout du monde</i>	Roger Pigaut	France/Chine	1958			aventure/famille/fantastique	<i>Lenfilm</i>	D	Sergej Gippius		
	<i>Казимир</i>	<i>Casimir</i>	Richard Pottier	France/Italie	1950	<i>Kasimir</i>		comédie	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>Колдунья</i>	<i>La Sorcière</i>	André Michel	France/Italie/Suède	1956	<i>Nõid</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Georgij Šepotinnik	36,4 M	
	<i>Мецзинг во дворянстве</i>	<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	Jean Meyer	France	1958	<i>Kodanlasest aadlimees</i>		comédie/drame/romantique					
	<i>На окраине Парижа</i>	<i>Porte des Lilas</i>	René Clair	France/Italie	1957	<i>Parisi äärelinnas</i>		crime/drame/romantique	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>В мире безмолвия</i>	<i>Le Monde du silence/Il Mondo del silenzio</i>	Louis Malle	France/Italie	1956	<i>Vaikuse maailm</i>		documentaire	<i>Sojuz-multfilm</i>	D			
	<i>Моя Жаннет и мои товарищи</i>	<i>Ma Jeanette et mes copains</i>	Robert Ménégos	France	1954	<i>Minu Jeanette ja sõbrad</i>		court métrage	<i>Soyuzmultfilm</i>	D			
	<i>Сильные мира сего</i>	<i>Les Grandes familles</i>	Denys de La Patellière	France	1958	<i>Selle maailma vägevad</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Eduard Volk		
1960 (14)	<i>Бабетта идет на войну</i>	<i>Babette s'en va-t-en guerre</i>	Christian-Jaque	France	1959	<i>Babette läheb sõtta</i>		comédie/guerre	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Большая голубая дорога</i>	<i>La grande strada azzurra/La Grande route bleue</i>	Gillo Pontecorvo, Maleno Malenotti	Italie/France/RFA/Yougoslavie	1957	<i>Suur helesinine tee</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>	D	Eduard Volk		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Закон есть закон</i>	<i>La Loi c'est la loi/La legge è legge</i>	Christian-Jaque	France/Italie	1958	<i>Seadus on seadus</i>	U.L.	comédie	<i>Gorki</i>	D	Aleksandr Andrievskij		
	<i>Здравствуй, доктор</i>	<i>Bonjour Toubib</i>	Louis Cuny	France	1957	<i>Tere, doktor</i>		comédie	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>Мари-Октябрь</i>	<i>Marie-Octobre</i>	Julien Duvivier	France	1959	<i>Marie-oktoober</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Mariä Sauc		
	<i>Ночи Кабири</i>	<i>Le Notte di Cabiria/Les Nuits de Cabiria</i>	Federico Fellini	Italie/France	1957	<i>Kabiiria ööd</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>Отверженные</i>	<i>Les Misérables</i>	Jean-Paul Le Chanois	France/Italie/RDA	1958	<i>Hilijatud</i>		drame	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	24,4 M per series	
	<i>Судья</i>	<i>Il Magistrato</i>	Luigi Zampa	France/Espagne/Italie	1959	<i>Kohtunik</i>		drame	<i>Gorki</i>				
	<i>Таманго</i>	<i>Tamango</i>	John Berry	Italie/France	1958	<i>Tamango</i>		drame/histoire	<i>Mosfilm</i>	D	Ūrij Vyšinskij		
	<i>Улица Прэри</i>	<i>Rue des Prairies</i>	Denys de La Patellière	France/Italie	1959	<i>Prairies' tainav</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>Четыреста ударов</i>	<i>Les Quatre Cents Coups</i>	François Truffaut	France	1959	<i>400 lööki</i>		crime/drame	<i>Gorki</i>	D	Aleksej Zolotnickij		
	<i>Школа бездельников</i>	<i>L'école buissonnière</i>	Jean-Paul Le Chanois	France	1949			comédie/drame	<i>Gorki</i>				
	<i>Встреча с бьяволою</i>	<i>Les Rendez-vous du diable</i>	Haroun Tazieff	France	1959	<i>Kohtumine kuradiga</i>		documentaire	<i>Мосгаучфильм</i>	D			
-	<i>История золотой рыбки</i>	<i>Histoire d'un poisson rouge</i>	Edmond Séchan	France	1959	<i>Kuldakalakese lugu</i>		court-métrage de fiction, sans dialogues	<i>Soyuzmultfilm</i>	D			2
1961 (8)													
	<i>Америка глазами француза</i>	<i>L'Amérique insolite</i>	François Reichenbach	France	1960	<i>Ameerika prantslase silme läbi</i>		politique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D			

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Генерал della Ровере</i>	<i>Il Generale Della Rovere/ Le général della Rovere</i>	Roberto Rossellini	France/Italie	1959	<i>Kindral Della Rovere</i>		drame/guerre	<i>Gorki</i>	D	Aleksandr Andrievskij		
	<i>Граф Монте-Кристо</i>	<i>Le Conte de Monte-Cristo</i>	Robert Vernay	France/Italie	1954	<i>Krahv Monte-Kristo</i>		aventure/drame/romantique	<i>Mosfilm</i>	D	Andrej Frolov	30,2 M per series	2
	<i>Жервеза</i>	<i>Gervaise</i>	René Clément	France	1956	<i>Gervaise</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Elena Arabova		
	<i>Мадемуазель Ниноуш</i>	<i>Mam'zelle Nitouche</i>	Yves Allégret	France/Italie	1954	<i>Mamzelle Nitouche</i>		comédie musical	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Набережная утренняя зари</i>	<i>Quai du Point-du-Jour</i>	Jean Faurez	France	1960	<i>X</i>	U.L.	drame	<i>Gorki</i>				
	<i>Не пойман – не вор</i>	<i>Ni vi, ni comi</i>	Yves Robert	France	1958			comédie	<i>Gorki</i>	D	Hesá Lokšina	27,8 M	
	<i>Приговор</i>	<i>La Sentence</i>	Jean Valère	France	1959	<i>Kohtuotsus</i>		drame/guerre	<i>Gorki</i>	D	Vitalij Vojteckij		
	<i>Путешествие на воздушном шаре</i>	<i>Le Voyage en ballon</i>	Albert Lamorisse	France	1960			film documentaire romancé/jeunesse	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Собор Парижской богоматери</i>	<i>Notre Dame de Paris</i>	Jean Delannoy	France/Italie	1956	<i>Jumalaema kirik Pariisis</i>		drame/histoire	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev		
1962 (8)													
	<i>Все по домам</i>	<i>Tutti a casa/La Grande Pagaille</i>	Luigi Comencini	Italie/France	1960			comédie/drame/guerre	<i>Gorki</i>	D	Vitalij Vojteckij		
	<i>Всё золото мира</i>	<i>Tout l'or du monde</i>	René Clair	France/Italie	1961	<i>Kogu maailma kuld</i>		comédie	<i>Gorki</i>	D	Aleksandr Andrievskij		
	<i>Жизнь холостяка</i>	<i>Les Arrivistes</i>	Louis Daquin	France/RFA	1960			drame	<i>Gorki</i>	D	Mariá Sauc		
	<i>Загон</i>	<i>L'Enclos</i>	Armand Gatti	France/Yougoslavie	1961	<i>Tarandik</i>	U.L.	drame/guerre	<i>Gorki</i>				
	<i>Мой дядя (Мой двоюродка)</i>	<i>Mon oncle</i>	Jacques Tati	France/Italie	1958	<i>Minu onu</i>		comédie	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Ночь Фортуна (Фортунам)</i>	<i>Fortunat</i>	Alex Joffé	France/Italie	1960	<i>Noël Fortunat</i>		comédie/drame/ guerre	<i>Gorki</i>	D	Eduard Volk		
	<i>Рокко и его братья</i>	<i>Rocco e i suoi fratelli/ Rocco et ses frères</i>	Luchino Visconti	Italie/France	1960	<i>Rocco ja tema vennad</i>	U.L.	crime/drame/sport	<i>Gorki</i>	D	Georgij Šepotinnik		2
	<i>Столь долгое отсутствие</i>	<i>Une aussi longue absence</i>	Henri Colpi	France/Italie	1961	<i>Pikk lahusolek</i>		drame	<i>Gorki</i>				
1963 (6)													
	<i>В Рюме была ночь</i>	<i>Les Evadés de la nuit/Era notte a Roma</i>	Roberto Rossellini	Italie/France	1960	<i>Roomas oli öö</i>	U.L.	drame/guerre	<i>МК РСФСР</i>	ST			
	<i>Моранбон</i>	<i>Moranbong, aventure coréenne</i>	Claude-Jean Bonnardot	France	1958	<i>Moranbong</i>		film de guerre	<i>Mosfilm</i>	D			
	<i>Приговоренный к смерти бежал</i>	<i>Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut</i>	Robert Bresson	France	1956	<i>Surnamõistetatu põgenes</i>		<i>Nouvelle Vague</i>	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
1963 et 1971	<i>Три мушкетера</i>	<i>Les Trois Mousquetaires</i>	Bernard Borderie	France/Italie	1961	<i>Kolm musketäri</i>	U.L.	aventure/ romantique/ histoire	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev	29,9 M	
	<i>Подвески королевы</i>	<i>Les trois mousquetaires: Première époque- Les ferrets de la reine</i>	Bernard Borderie	France/Italie	1961	<i>Kuninganna ahelad</i>		aventure/ romantique/ histoire	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev	29,9 M	2
	<i>Месть Миледи</i>	<i>Les Trois mousquetaires: La vengeance de Milady</i>	Bernard Borderie	France/Italie	1961	<i>Mileedi kättemaks</i>		aventure/ romantique/ histoire	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev	29,9 M	
1964 (8)													
	<i>Дьявол и десять заповедей</i>	<i>Le Diable et les dix commandements</i>	Julien Duvivier	France/Italie	1962	<i>Saatan ja kümme käsku</i>		comédie/drame	<i>Gorki</i>	D	Elena Arabova		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Железная маска</i>	<i>Le Masque de fer</i>	Henri Decoin	France/Italie	1962	<i>Raudne mask</i>	U.L.	aventure	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	26,7 M par partie	2
1965	<i>В мире животных</i>	<i>Les Animaux</i>	Frédéric Rossif	France	1963	<i>Loomade maailmas</i>		documentaire	<i>Soyuzmultfilm</i>	D			
	<i>Жерминаль</i>	<i>Germinal</i>	Yves Allégret	France/Italie/Hongrie	1963	<i>Sõekaeuurid</i>	U.L.	drame	<i>Gorki</i>	D	Aleksandr Andrievskij		
	<i>Кодин</i>	<i>Codine</i>	Henri Colpi	France/Roumanie	1963	<i>Codine</i>		crime/drame/musique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
1964 et 1985	<i>Кто вы, доктор Зорге?</i>	<i>Qui êtes-vous, Monsieur Sorge?</i>	Yves Ciampi	France/Italie/RFA/Japon	1961	<i>Kaks tõlget?</i>	U.L.	drame	<i>Gorki</i>	D	Aleksandr Andrievskij	39,2 M – 1ère partie 38,9 M – 2ème partie	2
	<i>Парижские тайны</i>	<i>Les Mystères de Paris</i>	André Hunebelle	France/Italie	1962	<i>Parisi salakused</i>	U.L.	action/aventure	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	37,4 M	
	<i>Поход на Рим</i>	<i>La Marcia su Roma/La Marche sur Rome</i>	Dino Risi	Italie/France	1962	<i>Marss Rooma peale</i>		comédie	<i>Gorki</i>		Garri Zargar'an		
1965 (8)													
1965 et 1988	<i>Брак по-итальянски</i>	<i>Matrimonio all'italiana / Mariage à l'italienne</i>	Vittorio De Sica	Italie/France	1964	<i>Abielu Itaalia moodi</i>		comédie dramatique /romantique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>В компании Макса Линдера</i>	<i>En compagnie de Max Linder</i>	Maud Linder	France	1963	<i>Max Linderi toas</i>		comédie	<i>Gorki</i>				
	<i>Веские доказательства</i>	<i>Les Bonnes causes</i>	Christian-Jaque	France/Italie	1963			crime/drame	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šiponov		
	<i>На край света</i>	<i>Jusqu'au bout du monde</i>	François Villiers	France/Italie	1963	<i>Maailma lõpus</i>	U.L.	drame/aventure	<i>Gorki</i>				
	<i>Новый Дон-Жуан</i>	<i>Don Juan</i>	John Berry	France/Italie/Espagne	1956	<i>Uus Don Juan</i>		comédie	<i>Mosfilm</i>	D	Andrej Frolov		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Прекрасная американка</i>	<i>La Belle Américaine</i>	Robert Dhéry, Pierre Tchernia	France	1961	<i>Ilus ameeriklanna</i>		comédie	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>Прекрасная жизнь</i>	<i>La Belle vie</i>	Robert Enrico	France	1963	<i>Ilus elu</i>		drame/guerre	<i>Mosfilm</i>		Andrej Frolov		
	<i>Руки над городом</i>	<i>Le Mani sulla città / Main basse sur la ville</i>	Francesco Rosi	Italie/France	1963	<i>Käed linna all</i>	U.L.	drame	<i>Gorki</i>	D	Eduard Volk		
1966 (6)													
	<i>Гром небесный</i>	<i>Le Tonnerre de Dieu</i>	Denys de La Patellière	France/Italie/RFA	1965	<i>Taeavane kärgatus</i>	U.L.	comédie/drame	<i>Gorki</i>	D	Galina Vodánickáá	22,9 M	
	<i>День и час</i>	<i>Le Jour et l'heure</i>	René Clément	France/Italie	1963	<i>Päev ja tund</i>		action/drame/romantique/guerre	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>Затмение</i>	<i>L'Eclisse / L'Eclipse</i>	Michelangelo Antonioni	Italie/France	1962	<i>Päikesevärvitus</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>	D	Galina Vodánickáá		
	<i>Они или за солдатами (Солдатские девочки)</i>	<i>Le Soldatesse</i>	Valerio Zurlini	Italie/France/RFA/Yougoslavie	1965	<i>Nad läksid sõdurite järel</i>		drame/guerre	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>Хажина дяди Тома</i>	<i>Onkel Toms Hütte</i>	Géza von Radványi	Italie/France/RFA/Yougoslavie	1965	<i>Onu Tomi omike</i>		drame	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev		
	<i>Шербурские зонтики</i>	<i>Les parapluies de Cherbourg</i>	Jacques Demy	France/RFA	1964	<i>Cherbourg'i vihmavarjud</i>	U.L.	NT/drame/musical/romantique	<i>Soyuzmultfilm</i>	V-O	Georgij Kalitevskij		
1967 (9)													
	<i>Бербер-путешественник</i>	<i>Bébert et l'omnibus</i>	Yves Robert	France	1963	<i>Bebert-reisija</i>		comédie	<i>Gorki</i>				
	<i>Вчера, сегодня, завтра</i>	<i>Ieri, oggi, domani/Hier, aujourd'hui et demain</i>	Vittorio De Sica	Italie/France	1963	<i>Eile, täna ja homme</i>	U.L.	comédie/romantique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Небо над головой</i>	<i>Le Ciel sur la tête</i>	Yves Ciampi	France/Italie	1965	<i>Taevas pea kohal</i>		sci-fi	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Праздники любви</i>	<i>Les Fêtes galantes</i>	René Clair	France/Roumanie	1965	<i>Armatus peod</i>		comédie/histoire/guerre	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Призрачное счастье</i>	<i>Le Miroir à deux faces</i>	André Cayatte	France/Italie	1958	<i>Pelilik õnn</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Eduard Volk		
	<i>Раз, два, три</i>	<i>I-2-3-4 ou Les Collants noirs</i>	Terence Young	France/Portugal	1961	<i>I, 2, 3</i>		drame/musical	<i>Gorki</i>	D	Evgenij Alekseev		
	<i>Фантомас</i>	<i>Fantômas</i>	André Hunebelle	France/Italie	1964	<i>Fantoom</i>	U.L.	comédie/crime/aventure/fantastique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	45,5 M	
	<i>Фантомас разбуживался</i>	<i>Fantômas se déchaîne</i>	André Hunebelle	France/Italie	1965	<i>Fantoom teguseb jälle</i>	U.L.	comédie/crime/aventure/fantastique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	44,7 M	
	<i>Я ее хорошо знал</i>	<i>Io la conosco bene / Je la connaissais bien</i>	Antonio Pietrangeli	Italie/RFA/France	1965	<i>Ma teadsin teda hästi</i>		drame	<i>Gorki</i>				
1968 (17)													
	<i>Анжелика и король</i>	<i>Angélique et le roi</i>	Bernard Borderie	France/RFA/Italie	1965	<i>Angélique ja kuningas</i>	U.L.	aventure/histoire/romantique	<i>Mosfilm</i>	D	Aleksandr Alekseev	43,3 M	
	<i>Виннету – вождь апачей</i>	<i>Winnetou I. Teil / La Révolte des Indiens Apaches</i>	Harald Reinl	RFA/France/Italie/Yougoslavie	1964	<i>Winnetou – apatside ülestõus</i>		western/aventure	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	27,6 M	
Pas sorti	<i>Негритянка из ...</i>	<i>La Noire de ...</i>	Ousmane Sembene	France/Sénégal	1967			drame	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Вперед, Франция!</i>	<i>Allez France!</i>	Robert Dhéry, Pierre Tchernia	France	1964	<i>Edasi, Prantsusmaal!</i>	U.L.	comédie	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Дамы и господа</i>	<i>Signore & signori</i>	Pietro Germi	Italie/France	1966	<i>Daamid ja härrad</i>		comédie	<i>Gorki</i>				
	<i>Девушки из Рошфора</i>	<i>Les demoiselles de Rochefort</i>	Jacques Demy	France	1967	<i>Rochefort'i tüdrukud</i>	U.L.	comédie/drame/musique/romantique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Затворники Альтоны</i>	<i>I Sequestrati di Altona/Les Séquestrés d'Altona</i>	Vittorio De Sica	Italie/France	1962			drame/histoire	<i>Gorki</i>	D	Elena Arabova		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Искатели приключений</i>	<i>Les Aventuriers</i>	Robert Enrico	France/Italie	1967	<i>Seiklaste otsijad</i>		aventure/drame	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev		
	<i>Монтпарнас. 19</i>	<i>Les Amants de Montparnasse (Montparnasse 19)</i>	Jacques Becker	France/Italie	1958	<i>Montparnasse 19</i>		biographie/drame	<i>Gorki</i>	D	Vitalij Vojteckij		
	<i>Мужчина и женщина</i>	<i>Un Homme et une femme</i>	Claude Lelouch	France	1966	<i>Mees ja naine</i>		NV/drame/romantique	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev	27,9 M	
	<i>Недостойная старая дама</i>	<i>La Vieille dame indigne</i>	René Allio	France	1965	<i>Ebaväärikas vana daam</i>	U.L.	NV/comédie/drame	<i>Gorki</i>	D	Vitalij Vojteckij		
	<i>Обнаженная маха</i>	<i>The Naked Maja</i>	Henry Koster	Italie/E-U/ France	1958			aventure/biographie/drame/romantique	<i>Mosfilm</i>	D	Aleksandr Alekseev		
	<i>Один человек лишней</i>	<i>Un Homme de trop</i>	Costa-Gavras	Italie/France	1967	<i>Üks mees ülearu</i>		action/drame/ guerre/histoire/ thriller	<i>Mosfilm</i>	D	Tat'ana Berezanceva		
	<i>Операция «Святой Януарий»</i>	<i>Operazione San Gennaro/ Operation San Gennaro</i>	Dino Risi	Italie/France/ RFA	1966			comédie/crime	<i>Mosfilm</i>	D	Aleksej Alekseev		
	<i>Оскар</i>	<i>Oscar</i>	Édouard Molinaro	France	1967	<i>Oscar</i>		comédie	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	27,2 M	
	<i>Разия</i>	<i>Le Corniaud</i>	Gérard Oury	France/Italie/ Espagne	1965	<i>Molutaja</i>	U.L.	aventure/comédie/ crime	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	30,9 M	
	<i>Фантомас против Скотланд-Ярда</i>	<i>Fantômas contre Scotland Yard</i>	André Hunebelle	France/Italie	1967	<i>Fantoom Scotland Yardi vastu</i>		aventure/comédie/ crime/fantastique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	34,3 M	
1969 (9)													
	<i>Агент поневоле</i>	<i>Diesmal muß es Kaviar sein</i>	Géza von Radványi, Helmut Käutner	RFA/France	1961			thriller/comédie	<i>Gorki</i>	D	Hesà Lokšina		
	<i>Анжелика – маркиза ангелов</i>	<i>Angélique, marquise des anges</i>	Bernard Borderie	France/RFA/ Italie	1964	<i>Angélique – inglite markiis</i>	U.L.	aventure/drame/ histoire/ romantique	<i>Mosfilm</i>	D	Aleksandr Alekseev	44,1 M	
	<i>Большие маневры</i>	<i>Les Grandes manoeuvres</i>	René Clair	France/Italie	1955	<i>Suured manöövrid</i>		comédie/drame/ romantique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	28,8 M	

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Денежный перевод</i>	<i>Mandabi / Le Mandat</i>	Ousmane Sembene	France/Sénégal	1968			drame	<i>Lenfilm</i>	D			
	<i>Даки</i>	<i>Dacia</i>	Sergiu Nicolaescu	Roumanie/France	1966	<i>Dakia</i>		biographie/drame/histoire/guerre	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev		
	<i>Дети райка</i>	<i>Les Enfants du paradis</i>	Marcel Carné	France	1945	<i>Paradiisi lapsed</i>	U.L.	drame/romantique	<i>Gorki</i>	D	Aleksandr Andrievskij		2
	<i>Комедианты</i>	<i>The Comedians</i>	Peter Glenville	France/Bermuda/É-U	1967			drame	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Пир хитриков</i>	<i>Le Repas des fauves</i>	Christian-Jaque	France/Italie/Espagne	1964			drame/guerre	<i>Gorki</i>	D	Aleksej Zolotnickij		
	<i>Сова появляется онем (День совы)</i>	<i>La Mafia fait la loi/Il giorno della civetta</i>	Damiano Damiani	Italie/France	1968	<i>Õõkull ilmub pärasõunal</i>		crime/drame/thriller	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev		
1970 (11)													
	<i>Автомат желаний</i>	<i>Automat na práni</i>	Josef Pinkava	Tchécoslovaquie/France	1967			aventure/famille/fantastique/sci-fi	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Время жить</i>	<i>Le Temps de vivre</i>	Bernard Paul	France	1969	<i>Aeg elada</i>		drame	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Ох, уж этот дед</i>	<i>Ce Sacré grand-père</i>	Jacques Poitrenaud	France	1968	<i>Oh häda</i>		comédie/drame	<i>Lenfilm</i>	D	Andrej Apsolon		
	<i>Поезд</i>	<i>The Train</i>	John Frankenheimer, Arthur Penn	É-U/France/Italie	1964	<i>Rong</i>		thriller/guerre	<i>Gorki</i>	D	Vitalij Vojteckij		
	<i>Поездка отца</i>	<i>Le Voyage du père</i>	Denys de La Patellière	France/Italie	1966	<i>Isa reis</i>		drame	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Приключения в засордном доме</i>	<i>Monsieur le président-directeur général</i>	Jean Girault	France	1966			comédie	<i>Gorki</i>				
	<i>Приключения Тома Сойера</i>	<i>Les Aventures de Tom Sawyer</i>	Mihai Iacob, Wolfgang Liebeneiner	Roumanie/France/RFA	1968	<i>Tom Sawyeri seiktused</i>		action/aventure/famille/romantique	<i>Mosfilm</i>				4
	<i>Семнадцатое небо</i>	<i>Le Dix-septième ciel</i>	Serge Korber	France	1966	<i>Seitsmes taevus</i>		comédie/romantique	<i>Gorki</i>				

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	Смерть индейца Джо	<i>Moarte lui Joe Indemul</i>	Mihail Iacob, Wolfgang Liebeneiner	Roumanie/France/RFA	1968	<i>Indiaanlase Joe Sturm</i>		action/aventure/famille/western	<i>Mosfilm</i>	D	Tat'ana Berezanecv		
	Супружеская жизнь	<i>La Vie conjugale</i>	André Cayatte	France/Italie/RFA	1964	<i>Abielu</i>		<i>Nouvelle Vague</i> , drame	<i>Gorki</i>	D	Galina Vodánická		
	Чёрный тольпан	<i>La Tulipe noire</i>	Christian-Jaque	France/Italie/Espagne	1963	<i>Must tulp</i>	U.L.	action/aventure/comédie	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitievskij	47,8 M	
1971 (8)													
1990	Большая прогулка	<i>La Grande Vadrouille</i>	Gérard Oury	France	1966	<i>Suur jalutuskäik</i>	U.L.	aventure/comédie/guerre	<i>Sotz-mul'tfil'm</i>	D	Georgij Kalitievskij	37,8 M	
	Майерлинг	<i>Mayerling</i>	Terence Young	France/Royaume-Uni	1968	<i>Mayerling</i>		drame historique	<i>Lenfilm</i>		Mihail Korotkevič		
	Большая спирка	<i>La Grande lessive</i>	Jean-Pierre Mocky	France	1968	<i>Suur pesupäev</i>		comédie	<i>Mosfilm</i>	D	Boris Kordunov		
	Замороженный	<i>Hibernatus</i>	Edouard Molinaro	France	1969	<i>Hibernatus</i>		comédie/fantastique/sci-fi	<i>Mosfilm</i>	D	Aleksandr Alekseev	27,6 M	
	Маленький купальщик	<i>Le Petit baigneur</i>	Robert Dhéry	France	1968	<i>Väike ujuja</i>	U.L.	comédie	<i>Mosfilm</i>	D	Aleksandr Alekseev		
	Подсолнухи	<i>Les Fleurs du soleil / I girasoli</i>	Vittorio De Sica	Italie/France/E-U/URSS	1970	<i>Päevalilled</i>		drame/guerre	<i>Mosfilm</i>	D	Aleksej Alekseev	41,6 M	
prokat, télévision	Приключения Одиссея	<i>L'Odyssée / L'odissea</i>	Franco Rossi, Mario Bava	Italie/France/Yougoslavie/RFA	1968	<i>Odisseia seiklused</i>		aventure/drame/fantastique	<i>Lenfilm</i>	D	Andrej Apsolon		8
	Эль Греко	<i>El Greco</i>	Luciano Salce	Italie/France/Espagne	1966	<i>El Greco</i>		biographie/drame	<i>Mosfilm</i>	D	Aleksandr Alekseev		
1972 (12)													
	Большая любовь	<i>Le Grand amour</i>	Pierre Étaix	France	1969	<i>Suur armastus</i>		comédie/romantique	<i>Lenfilm</i>	D	Mihail Korotkevič		
	Господин Крюшо в Нью-Йорке (Жандарм в Нью-Йорке)	<i>Le Gendarme à New York</i>	Jean Girault	France/Italie	1965	<i>Härja Cruchot New Yorgis</i>		aventure/comédie/crime	<i>Mosfilm</i>	D	Aleksej Alekseev		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Кармен</i>	<i>Carmen</i>	François Reichenbach, Herbert von Karajan	Autriche/France/Suisse	1967	<i>Carmen</i>	U.L.	film-opéra	<i>Centr-naučfil'm</i>	V-O			
	<i>Как преуспеть в любви</i>	<i>Comment réussir en amour</i>	Michel Boisrond	France/Italie	1962	<i>Kuidas olla edukas armattuses</i>	U.L.	comédie	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Королевская охота</i>	<i>La Chasse royale</i>	François Leterrier	France/Tchécoslovaquie	1969	<i>Kuninglik jaht</i>		drame	<i>Lenfilm</i>	D			
	<i>Мир без солнца</i>	<i>Le Monde sans soleil/Il Mondo senza sole/World Without Sun</i>	Jacques-Yves Cousteau	France/Italie/É-U	1963	<i>Maailm ilma päikeseta</i>		documentaire	<i>Centr-naučfil'm</i>	D			
	<i>Набережная туманов</i>	<i>Le Quai des brumes</i>	Marcel Carné	France	1938	<i>Udune õõ</i>		crime/drame/romantique/thriller	<i>Gorki</i>	D	Ivan Šipanov		
	<i>Прерия</i>	<i>La Prairie</i>	Pierre Gaspard-Huit, Sergiu Nicolaescu	France/Roumanie	1968	<i>Preeria</i>		aventure	<i>Gorki</i>	D	A. Ignat'ev		
	<i>Приключения на берегах Онтарио</i>	<i>Die Lederstrumpferzählungen / Bas de Cuir</i>	Jean Dréville, Pierre Gaspard-Huit, Sergiu Nicolaescu	RFA/France/Roumanie/Autriche	1969	<i>Moodne muinaslugu</i>		aventure/western	<i>Gorki</i>	D	Garri Zargar'an	25.4 M	4
	<i>Серафино</i>	<i>Serafino</i>	Pietro Germi	Italie/France	1968	<i>Serafino</i>		comédie	<i>Gorki</i>	D	Galina Vodanickaá		
	<i>Тайна фермы Мессе (Герои)</i>	<i>La Horse</i>	Pierre Granier-Deferre	France/Italie/RFA	1970	<i>Messais' farmi saladus</i>	U.L.	crime/thriller	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Федра</i>	<i>Phèdre</i>	Pierre Jourdan	France	1968	<i>Phaidra</i>	U.L.	drame	<i>Filmexport</i>	ST			
1973 (10)	<i>Время развлечений</i>	<i>Playtime</i>	Jacques Tati	France	1967	<i>Playtime</i>	U.L.	comédie	<i>Filmexport</i>	ST			
	<i>Вы не все сказали, Ферран (Солнце бродяг)</i>	<i>Le Soleil des voyous</i>	Jean Delannoy	France/Italie	1967	<i>Te ei rääkinud kõigest, herra Ferran</i>	U.L.	crime/drame/thriller	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Дом под деревьями</i>	<i>La Maison sous les arbres</i>	René Clément	France/Italie	1971	<i>Maja puude all</i>	U.L.	thriller	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Запрещенные игры</i>	<i>Jeux interdits</i>	René Clément	France	1952	<i>Keelatud mängud</i>		drame/guerre	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Испанки в Париже</i>	<i>Espanolas en Paris</i>	Roberto Bodegas	Espagne/France	1971	<i>Hispaanilased Pariisis</i>		drame/guerre	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Михай Храбрый</i>	<i>Mihai Viteazul</i>	Sergiu Nicolaescu	Roumanie/France/Italie	1970	<i>Mihai Viteazul</i>		action/biographie/drame/histoire/guerre	<i>Mosfilm</i>	D	Boris Kordunov		
	<i>Преступление во имя порядка (Убийцы именем порядка)</i>	<i>Les Assassins de l'ordre</i>	Marcel Carné	France/Italie	1971	<i>Kuritegu korra nimel</i>		drame	<i>Lenfilm</i>	D	Ljudmila Čupiro		
	<i>Профессиональный риск</i>	<i>Les Risques du métier</i>	André Cayatte	France	1967	<i>Ametirisk</i>	U.L.	drame	<i>Mosfilm</i>	D			
	<i>Старая дева</i>	<i>La Vieille fille</i>	Jean-Pierre Blanc	France/Italie	1972	<i>Vanapiiga</i>		comédie	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Maja Miroškina		
	<i>Человек-оркестр</i>	<i>L'Homme orchestre</i>	Serge Korber	France	1970	<i>Mees nagu orkester</i>	U.L.	comédie/musical	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij	32,7 M	
1974 (12)													
	<i>Бомаск</i>	<i>Beau masque</i>	Bernard Paul	France/Italie	1972	<i>Bomask</i>		drame/romantique	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Высокий блондин в черном ботинке</i>	<i>Le Grand blond avec une chaussure noire</i>	Yves Robert	France	1972	<i>Suur blondiin musta kingaga</i>		comédie/fantastique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Maja Miroškina		
	<i>Зов предков</i>	<i>The Call of the Wild / L'Appel de la forêt</i>	Ken Annakin	Royaume-Uni/France/RDA/Italie/Espagne/Norvège	1972	<i>Eellaste kuuse</i>		film d'aventure	<i>Lenfilm</i>	D			
	<i>Жил-был полицейский</i>	<i>Il était une fois un flic</i>	Georges Lautner	France/Italie	1972	<i>Elas kord politseinik</i>	U.L.	comédie/crime	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev	26,1 M	
	<i>И дождь смывает все следы</i>	<i>Und der Regen verwischt jede Spur</i>	Alfred Vohrer	RFA/France	1972	<i>Ja vihm kaotab kõik jäljed</i>		drame	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitevskij		
	<i>Похищение в Париже</i>	<i>L'Attentat</i>	Yves Boisset	France/Italie/RFA	1972	<i>Rõöv Pariisis</i>		thriller	<i>Lenfilm</i>	D	Tamara Rodionova		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Ресторан господина Септима</i>	<i>Le Grand restaurant</i>	Jacques Besnard	France	1966	<i>Harra Septima restoran</i>		action/comédie	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitievskij		
	<i>Сакко и Ванцетти</i>	<i>Sacco e Vanzetti</i>	Giuliano Montaldo	Italie/France	1971	<i>Sacco ja Vanzetti</i>		biographie/crime/drame	<i>Lenfilm</i>	D	Aän Šahmalieva		
	<i>Сатурнин и Вака-Вака</i>	<i>Saturnin, le petit canard / Saturnin et le Yaca Yaca</i>	Jean Tourane	France	1964	<i>Saturnin ja Yaca Yaca</i>		aventure	<i>Dovchenko</i>	D			
	<i>Сокровище серебряного озера</i>	<i>Le Trésor du lac d'argent/Der Schatz im Silbersee</i>	Harald Reiml	RFA/Yougoslavie/France	1962	<i>Hõbedase järve varandus</i>		western/aventure	<i>Lenfilm</i>	D	Mihail Korotkevič	39,8 M	
	<i>Хорошее дело Швантаж (Нет дыма без огня)</i>	<i>La Belle affaire Il n'y a pas de fumée sans feu</i>	Jacques Besnard André Cayatte	France France/Italie	1973 1973	<i>Tulus äri Šantaaz</i>		comédie drame	<i>Lenfilm Mosfilm</i>	D D	Aleksandr Abramov		
1975 (9)													
	<i>Белый клык</i>	<i>Zama Bianca</i>	Lucio Fulci	Italie/France/Espagne/	1973	<i>Välgekihv</i>		aventure/famille/western	<i>Gorki</i>	D	Eduard Volk	30,1 M	
	<i>Великолепный</i>	<i>Le Magnifique</i>	Philippe de Broca	France/Italie	1973	<i>Superman</i>		action/comédie/fantastique/romantique	<i>Lenfilm</i>	D	Aleksandr Abramov	24,6 M	
	<i>Виннету – сын Пичу-Чуна</i>	<i>Winnetou</i>	Harald Reiml	RFA/France/Italie/Yougoslavie	1964	<i>Winnetou, Inchuchuna poeg</i>		western/aventure	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitievskij	56 M par partie	2
	<i>Вторая истина</i>	<i>La Seconde vérité</i>	Christian-Jaque	France/Italie	1966	<i>Teine tõde</i>	U.L.	crime/drame	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitievskij	27,4 M	
	<i>Двое в городе</i>	<i>Deux hommes dans la ville</i>	José Giovanni	France/Italie	1973	<i>Kaks meest linnas</i>		crime/drame	<i>Gorki</i>	D	Galina Vodánickaá		
	<i>Жить, чтобы жить</i>	<i>Vivre pour vivre</i>	Claude Lelouch	France/Italie	1967	<i>Elada elu jaoks</i>		drame	<i>Mosfilm</i>	D	Evgenij Alekseev		
	<i>Зануда</i>	<i>L'emmerdeur/Il Pompiballe</i>	Édouard Molinaro	France/Italie	1973	<i>Tüütu tüüp</i>	U.L.	comédie	<i>Gorki</i>	D	Aleksandr Andreievskij		
	<i>Повторный брак</i>	<i>Les mariés de l'an II</i>	Jean-Paul Rappeneau	France/Italie/Roumanie	1971	<i>Kordusabielu</i>	U.L.	aventure/comédie/romantique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitievskij		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
1976 (8)	<i>Привет, артист!</i>	<i>Salut l'artiste</i>	Yves Robert	France/Italie	1973	<i>Tere, artist!</i>		comédie/drame	<i>Gorki</i>	D	Hesä Lokšina		
	<i>Возвращение Белого Клыка</i>	<i>Le Retour de Croc blanc / Il Ritorno di Zanna Bianca</i>	Lucio Fulci	Italie/France/RFA	1974	<i>Vaigekihva tagasitulek</i>		aventure/western	<i>Gorki</i>		Eduard Volk		
	<i>Возвращение высокого блондина</i>	<i>Le Retour du grand blond</i>	Yves Robert	France	1974	<i>Suure blondini tagasitulek</i>		comédie	<i>Soyuzmultfilm</i>		Maja Miroškina	27,5 M	
	<i>Zorro</i>	<i>Zorro</i>	Duccio Tessari	Italie/France	1975	<i>Zorro</i>		action/aventure/comédie/romantique/western	<i>Soyuzmultfilm</i>		Georgij Kalitevskij	55,3 M	
	<i>Конформист</i>	<i>Il Conformista/Le Conformiste</i>	Bernardo Bertolucci	Italie/France/RFA	1970	<i>Konformist</i>		drame	<i>Gorki</i>	D	Eduard Volk		
	<i>Никаких проблем</i>	<i>Pas de problème!</i>	Georges Lautner	France	1975	<i>Ei mingit muret!</i>	U.L.	comédie	<i>Gorki</i>		Evgeniä Tèn		
	<i>Ответ знает только ветер</i>	<i>Die Antwort kennt nur der Wind</i>	Alfred Vohrer	RFA/France	1974	<i>Vastust teab vaid tuul</i>		crime/drame	<i>Gorki</i>		Hesä Lokšina		
prokat, télévision	<i>Приключения Пинюккио</i>	<i>Les Aventures de Pinocchio/Le avventure di Pinocchio</i>	Luigi Comencini	Italie/France/RFA	1972	<i>Pinocchio seiktused</i>		feuilleton télévisé / fantastique	<i>Gorki</i>		Eduard Volk		mini-série, 6 épisodes
	<i>Профессия: репортёр</i>	<i>Professione: reporter/Professione: reporter</i>	Michelangelo Antonioni	Espagne/Italie/France	1975	<i>Elukause: reporter</i>		film dramatique	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
1977 (15)	<i>В семь мафий (Семь смертей по рецепту)</i>	<i>Sept morts sur ordonnance</i>	Jacques Rouffio	France/Espagne/RFA	1975	<i>Maffia võrgus</i>		crime/drame/thriller	<i>Mosfilm</i>		Valerij Kremnev		
	<i>Вопрос чести</i>	<i>Question d'honneur / Una questione d'onore</i>	Luigi Zampa	Italie/France	1966	<i>Aukisimus</i>		comédie/drame	<i>Lenfilm</i>		Iosif Grindin		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Где тонко, там рвется</i>	<i>Il pleut toujours où c'est mouillé</i>	Jean-Daniel Simon	France	1975	X	U.L.	politique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D			
	<i>Доктор Франсуаза Гайян</i>	<i>Docteur Française Gailland</i>	Jean-Louis Bertucelli	France	1976	<i>Doktor Françoise Gailland</i>	U.L.	drame/romantique	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Дорогая Луиза</i>	<i>Chère Louise</i>	Philippe de Broca	France/Italie	1972	<i>Kallis Louise</i>		drame	<i>Gorki</i>		Evgeniä Ten		
	<i>Карманные деньги</i>	<i>L'Argent de poche</i>	François Truffaut	France	1976	<i>Tasakuraha</i>	U.L.	comédie/drame	<i>Gorki</i>		Galina Vodianikaa		
	<i>Карпузи</i>	<i>Cartouche</i>	Philippe de Broca	France	1962	<i>Cartouche</i>	U.L.	action/comédie/aventure/drame	<i>Soyuzmultfilm</i>		Georgij Kalitievskij	34,6 M	
	<i>Нефтяной войны не будет</i>	<i>La Guerre du pétrole n'aura pas lieu</i>	Souheil Ben-Barka	Maroc/France	1975	<i>Nafasõda ei toimu</i>		drame	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Ничего не случилось</i>	<i>R.A.S./R.A.S. – Nulla de segnalare</i>	Yves Boisset	France/Italie	1973	<i>Midagi ei juhtunud</i>		drame/guerre	<i>Soyuzmultfilm</i>	D			
	<i>Парад</i>	<i>Parade</i>	Jacques Tati	France	1974	<i>Paraad</i>		comédie	<i>Lenfilm</i>	D			
	<i>Процуй, полицейский</i>	<i>Adieu, poulet</i>	Pierre Granier-Deferre	France	1975	<i>Hüvasti, politseinik!</i>	U.L.	crime/drame	<i>Gorki</i>		Garri Zargar'an		
	<i>Старое ружье</i>	<i>Le Vieux fusil</i>	Robert Enrico	France/RFA	1975	<i>Yana jahipüss</i>		drame/thriller /guerre	<i>Lenfilm</i>		Lüdmila Čupiro		
	<i>Тысяча и одна рука</i>	<i>Les Mille et une mains</i>	Souheil Ben-Barka	Maroc/France	1974	<i>Tuhat-üks õöd</i>		drame	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Элиза, или настоящая жизнь</i>	<i>Élise ou la vraie vie</i>	Michel Drach	France/Algérie	1970	<i>Eilse eha tõeline elu</i>		drame	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Это случилось в праздник (Дюпон Лажуа)</i>	<i>Dupont Lajoie</i>	Yves Boisset	France	1975	<i>See juhtus puhkuse ajal</i>		drame	<i>Mosfilm</i>		Valerij Kremnev		
1978 (14)	<i>В Сантьяго идет дождь</i>	<i>Il pleut sur Santiago</i>	Helvio Soto	France/Bulgarie	1976	<i>Santiago sajab</i>	U.L.	drame/thriller	<i>Gorki</i>		Elena Lunina		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Вендетта по-корсикански (Больше возможности)</i>	<i>Les Grands moyens</i>	Hubert Cornfield	France	1976	<i>Veritatu korsika moodi</i>		comédie/crime	<i>Mosfilm</i>		Svetlana Družinina		
	<i>Жандарм женится</i>	<i>Le Gendarme se marie</i>	Jean Girault	France/Italie	1968	<i>Sandarm võtab naise</i>	U.L.	aventure/comédie/romantique	<i>Lenfilm</i>		Oleg Daškevič	41,8 M	
	<i>Знакомство по брачному объявлению (Беги за мной, чтобы я тебя поймала)</i>	<i>Cours après moi que je t'attrape</i>	Robert Pouret	France	1976	<i>Tutvus kosja-kuulutuse kaudu</i>	U.L.	comédie	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Игрушка</i>	<i>Le Jouet</i>	Francis Veber	France	1976	<i>Mänguasi</i>		comédie/drame	<i>Soyuzmultfilm</i>	<i>V-O</i>	Majā Miroškina		
	<i>Новобранцы идут на войну</i>	<i>Les Bidasses s'en vont en guerre</i>	Claude Zidi	France/Italie/RFA	1974	<i>Nekrutid lähivad sõtta</i>	U.L.	aventure/comédie/guerre	<i>Soyuzmultfilm</i>		Majā Miroškina	50,1 M	
	<i>Тайны Бургундского двора</i>	<i>Le Miracle des loups</i>	André Hunebelle	France/Italie	1961			film d'aventure			Valerij Čečunov		
prokat, télévision	<i>Пираты Тихого океана / Остров сокровищ</i>	<i>Deux Ans de vacances (?)</i>	Gilles Grangier, Sergiu Nicolaescu	Roumanie/RFA/Belgique/France/Suisse	1974	<i>Väikse ookeani piraadid</i>		film d'aventure	<i>Gorki</i>		G. Zargar'ân		2 (6)
	<i>Семейный портрет в интерьере</i>	<i>Gruppo di famiglia in un interno</i>	Luchino Visconti	Italie/France	1974	<i>Perekonnaportree põrgus</i>		drame/romantique	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Супергерои</i>	<i>Cadaveri eccellenti/Cadaveri esquis</i>	Francesco Rosi	Italie/France	1976	<i>Ekstsellentside laibad</i>		crime/thriller	<i>Mosfilm</i>		Boris Kordunov		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	Следователь по прозвищу «Шериф» (Следователь Файяр по прозвищу «Шериф») / Частный детектив (Наводчик)	<i>Le juge Fayard dit Le Shériff</i>	Yves Boisset	France	1977	<i>Uurija, keda kutsuti šerifiks</i>	U.L.	crime/drame	<i>Lenfilm</i>		Igor' Muskatin	22,1 M	
		<i>L'Alpagueur</i>	Philippe Labro	France	1976	<i>Eradelektiiv</i>		action/crime/thriller	<i>Lenfilm</i>		Oleg Daskevič	33,5 M	
	Четверо против кардинала	<i>Les Charlots en folie: A nous quatre Cardinal!</i>	André Hunebelle	France	1974	<i>Neljakesi kardinali vastu</i>	U.L.	aventure/comédie	<i>Gorki</i>		Isaj Gurov		
	Четыре мушкетера	<i>Les Quatre Charlots mousquetaires</i>	André Hunebelle	France	1974	<i>Neli musketäri</i>	U.L.	aventure/comédie	<i>Gorki</i>		Elena Lunina	56,6 M	2
1979 (9)													
	В интересах государства	<i>La Raison d'état</i>	André Cayatte	France/Italie	1978	<i>Riigi huvides</i>	U.L.	drame/thriller	<i>Gorki</i>		Gari Zargar'an		
	Горбун	<i>Le Bossu</i>	André Hunebelle	France/Italie	1959	<i>Kiirakas</i>		action/aventure	<i>Soyuzmultfilm</i>		Georgij Kalitievskij	44,9 M	
	Капитан	<i>Le Capitain</i>	André Hunebelle	France/Italie	1960	<i>Kapten</i>		action/aventure	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev	30,1 M	
	Не утрускай из виду!	<i>La Course à l'échalote</i>	Claude Zidi	France/RFA	1975	<i>Ära lase silmist</i>		comédie	<i>Soyuzmultfilm</i>		Maja Miroškina	28,9 M	
	Невинный	<i>L'Innocente</i>	Luchino Visconti	Italie/France	1976	<i>Süüta</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>		Viktoriä Čaeva		
	Он хотел жить (Ф. как Фэрбенкс)	<i>F... comme Fairbanks</i>	Maurice Dugowson	France	1976	<i>Ta tahits elada</i>	U.L.	comédie/drame	<i>Gorki</i>		Ivan Šipanov		
	Посланцы	<i>Les Ambassadeurs</i>	Naceur Ktari	Tunisie/Libie/France	1977			drame	<i>Lenfilm</i>				
	Последний поцелуй	<i>Le Dernier baiser</i>	Dolorès Grassian	France/Belgique	1977	<i>Vimane suudlus</i>	U.L.	drame	<i>Gorki</i>				

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
1980 (8)	<i>Смерть негодяя</i>	<i>Mort d'un pourri</i>	Georges Lautner	France	1977	<i>Lurjuse surm</i>		crime/drame/thriller	<i>Mosfilm</i>		Valerij Krennev	25,4 M	
	<i>Гибель мадам Делан</i>	<i>L'ordre et la sécurité du monde</i>	Claude d'Anna	France/É-U	1978	<i>Madam Lehmandi surm</i>	U.L.	drame/thriller	<i>Soyuzmultfilm</i>		Maja Miroškina		
	<i>Говорите, мне интересно!</i>	<i>Cause toujours... tu m'intéresses!</i>	Édouard Molinaro	France	1979	<i>Rääkige, kuultan huviga</i>		comédie	<i>Gorki</i>		Isaj Gurov		
	<i>Маленькая красная деревня</i>	<i>Un si joli village...</i>	Etienne Périer	France	1979	<i>Väike kena küla</i>	U.L.	crime/drame/fantastique	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Пиуф</i>	<i>Piaf</i>	Guy Casaril	France	1974	<i>Piaf</i>	U.L.	biographie/drame/musical	<i>Mosfilm</i>	D	Valerij Krennev		
	<i>Собаки в городе</i>	<i>Les Chiens</i>	Alain Jessua	France	1979	<i>Koerad küllas</i>	U.L.	drame/thriller					
	<i>Среди коршунов</i>	<i>Parmi les vautours</i>	Alfred Vohrer	FRA/France/Italie/Yougoslavie	1964			western		D			
	<i>Тайна Бургунского двора (Чудо волков)</i>	<i>Le Miracle des loups</i>	André Hunebelle	Italie/France	1961	<i>Burgundia saltatus</i>	U.L.	action/aventure/drame	<i>Lenfilm</i>		Valerij Čecunov		
	<i>Чудовище</i>	<i>L'Animal</i>	Claude Zidi	France	1977	<i>Elajas</i>		action/comédie/romantique	<i>Gorki</i>		Galina Vodanickaä	41,3 M	
1981 (12)													
	<i>Глория</i>	<i>Gloria</i>	Claude Autant-Lara	France	1977	<i>Gloria</i>		drame	<i>Soyuzmultfilm</i>	D			
	<i>Жандарм и инопланетяне</i>	<i>Le Gendarme et les Extraterrestres</i>	Jean Girault	France	1979	<i>Sandarm ja tulnukad</i>		comédie/crime/sci-fi	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev	35,3 M	
	<i>Игра в четыре руки</i>	<i>Le Guignolo</i>	Georges Lautner	France/Italie	1980	<i>Mäng neljal käel</i>		comédie/action	<i>Soyuzmultfilm</i>		Georgij Kalitevskij	31,5 M	
	<i>Кто есть кто</i>	<i>Flic ou voyou</i>	Georges Lautner	France	1979	<i>Kes on kes</i>	U.L.	action/comédie/orime/drame	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev	38,9 M	
	<i>Лифт на эшафот</i>	<i>Ascenseur pour l'échafaud</i>	Louis Malle	France	1958	<i>Liftiga tapalavale</i>	U.L.	film noir/crime/drame	<i>Lenfilm</i>	D	Lüdmila Čupiro		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Пропавшее золото инков</i>	<i>Das verschollene Inka-Gold</i>	Wolfgang Staudte	RFA/Roumanie/France	1978	<i>Kadunud inkade kuld</i>		western	<i>Dovzhenko</i>		Nadežda Hodorkovskaja		
	<i>Семь дней в январе</i>	<i>Siete días de enero /Les Sept jours en janvier</i>	Juan Antonio Bardem	Espagne/France	1979	<i>Seitse päeva jaanuaris</i>		drame	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Тегеран-43</i>	<i>Téhéran 43. Nid d'espions</i>	Aleksandr Alov, Vladimir Naumov	URSS/France/Suisse	1981	<i>Teheran 43</i>		action, drame, crime		VO RU			
	<i>У каждого свой шанс</i>	<i>Une Histoire simple</i>	Claude Sautet	France/RFA	1978	<i>Igaühel on võimalus</i>		drame/romantique					
	<i>Удар головой Федора</i>	<i>Coup de tête Fedora</i>	Jean-Jacques Annaud	France	1979	<i>Lõök peaga</i>	U.L.	comédie/drame/sport	<i>Gorki</i>		Kleopatra Al'perova		
	<i>Христос остановился в Эболи</i>	<i>Cristo si è fermato a Eboli /Le Christ s'est arrêté à Eboli</i>	Billy Wilder	France/RFA	1977	<i>Fedora</i>		drame	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Амаркорд</i>	<i>Amarcord</i>	Francesco Rosi	Italie/France	1979	<i>Kristus peatus Ebolis</i>		film politique	<i>Mosfilm</i>	VO RU			
1982 (15)													
	<i>Все звезды</i>	<i>Tous vedettes</i>	Federico Fellini	Italie/France	1973	<i>Amarcord</i>		comédie/drame	<i>Gorki</i>	<i>V-O</i>	Viktoriä Čaeva		
	<i>Вторая жена Инспектора</i>	<i>Örökség/Les Héritières</i>	Michel Lang	France	1980	<i>Kõik on staarid</i>		comédie/musical/romantique	<i>Gorki</i>	D	Galina Vodanicšaja		
	<i>Меланхоличная матьика</i>	<i>Inspecteur la Bayure</i>	Márta Mészáros	Hongrie/France	1980	<i>Teine naine</i>		drame/romantique/guerre	<i>Gorki</i>		Gennadij Petrov		
	<i>Любовь под вопросом</i>	<i>Melancoly baby</i>	Claude Zidi	France	1980	<i>Saamatu politseinik</i>	U.L.	comédie/crime	<i>Gorki</i>		Isaj Gurov	25,5 M	
	<i>Неделя отпуска</i>	<i>L'Amour en question</i>	Clarisse Gabus	France/Belgique/Suisse	1979	<i>Melanhooline pois</i>		romantique	<i>Gorki</i>	D			
		<i>Une Semaine de vacances</i>	André Cayatte	France	1978	<i>Armastuse heitlikkus</i>		crime/drame/fantastique/thriller	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Il'inov		
			Bertrand Tavernier	France	1980	<i>Nädal puhkust</i>	U.L.	drame					

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Неизбежная жертва</i>	<i>La Part du feu</i>	Etienne Périer	France	1978	<i>Paratamatu ohver</i>		drame	<i>Gorki</i>				
	<i>Осенняя соната</i>	<i>Hõissonaten/Herbstsonate/Sonate d'automne</i>	Ingmar Bergman	Suède/FR/RFA/Royaume-Uni	1978	<i>Stigissonaat</i>		drame/musical	<i>Gorki</i>	D	Gennadij Petrov		
	<i>Преступный репортаж (Прямой репортаж о смерти)</i>	<i>La Mort en direct</i>	Bertrand Tavernier	France/RFA/Royaume-Uni	1980	<i>Kuritegelik reportaaz</i>		drame/sci-fi/thriller	<i>Gorki</i>		Kleopatra Alperova		
	<i>Скулой</i>	<i>L'Avare</i>	Louis de Funès, Jean Girault	France	1980	<i>Ihnus</i>	U.L.	comédie	<i>Gorki</i>		Elena Arabova		2
	<i>Трёх нужно убрать</i>	<i>3 hommes à abattre</i>	Jacques Deray	France	1980	<i>Kolm tuleb kõrvaldada</i>	U.L.	thriller	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev	25,2 M	
	<i>Тэсс</i>	<i>Tess</i>	Roman Polanski	France/Royaume-Uni	1979	<i>Tess</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>		Elena Lunina		
	<i>Укол зонтиком</i>	<i>Le Coup du parapluie</i>	Gérard Oury	France	1980	<i>Vihmavarju-torge</i>		aventure/comédie/crime	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Я заставлю вас любить жизнь</i>	<i>Je vous ferai aimer la vie</i>	Serge Korber	France	1979	<i>Ma panen teid elu armastama</i>		romantique/drame	<i>Lenfilm</i>				
1983 (12)													
	<i>Дива</i>	<i>Divia</i>	Jean-Jacques Beineix	France	1981	<i>Divia</i>		thriller	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Жертва коррупции (Грязное дело)</i>	<i>Une Sale affaire</i>	Alain Bonnot	France	1981	<i>Korruptsioon</i>	U.L.	action/crime/drame	<i>Gorki</i>		Serafima Fedorova		
	<i>Километры риска (Асфальт)</i>	<i>Asphalte</i>	Denis Amar	France	1981	<i>Riski kilomeetrid</i>		drame	<i>Lenfilm</i>		Aleksandr Abramov		
	<i>Мой американский дядюшка</i>	<i>Mon oncle d'Amérique</i>	Alain Resnais	France	1980	<i>Minu Ameerika onu</i>		NIV/comédie/drame/romantique	<i>Lenfilm</i>				2
	<i>Мужское дело</i>	<i>Une affaire d'hommes</i>	Nicolas Ribowski	France	1981	<i>Meeste afäär</i>	U.L.	thriller	<i>Gorki</i>		Garri Zargar'ân		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Невезучие</i>	<i>La Chièvre</i>	Francis Veber	France/Mexique	1981	<i>Veab viltu</i>		aventure/comédie/crime	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Он начинается сродиться (Горница бьёт в нос)</i>	<i>La Montarde me monte au nez</i>	Claude Zidi	France	1974	<i>Tal saab siida täis</i>		comédie	<i>Lenfilm</i>		Ljudmila Čupiro	26,8 M	
	<i>Орел или решка</i>	<i>Pile ou face</i>	Robert Emrico	France	1980	<i>Kull või kiri</i>		crime/drame/thriller	<i>Lenfilm</i>		Mihail Šurov		
	<i>Осиное гнездо</i>	<i>Le Guépiot</i>	József Pflissy	France/Canada	1981	<i>X</i>	U.L.	drame	<i>Gorki</i>		Galina Vodáčnická		
	<i>Сезон мира в Париже</i>	<i>Une saison de paix à Paris/Sazona mira u Parizu</i>	Predrag Golubovic	Yugoslavie/France	1981			drame	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Тысяча миллионов долларов</i>	<i>Mille milliards de dollars</i>	Henri Verneuil	France	1982	<i>Tuhhat miljardit dollarit</i>		drame/crime/thriller	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Черная мантла для убийцы</i>	<i>Une Robe noire pour un tueur</i>	José Giovanni	France	1981	<i>Must mantel mõrvavile</i>		drame	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Il'inov		
1984 (12)													
	<i>Возвращение Мартина Герра</i>	<i>Le Retour de Martin Guerre</i>	Daniel Vigne	France	1982	<i>Martin Guerre'i tagasitulek</i>		biographie/crime/drame/histoire/fantastique/romantique	<i>Gorki</i>		Larisa Trifonova		
	<i>Джентльмен из Эпсома</i>	<i>Le Gentleman d'Epsom</i>	Gilles Grangier	France/Italie	1962	<i>Härra Epsomist</i>		comédie/crime	<i>Gorki</i>		Valentin Vinogradov		
	<i>История Биргит Хаас – (Биргит Хаас – приказано убить)</i>	<i>Il faut tuer Birgit Haas</i>	Laurent Heynemann	France/RFA	1981	<i>Birgit Haasi juhtum</i>	U.L.	drame	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Маленькая банда</i>	<i>La petite bande</i>	Michel Deville	France	1983			comédie	<i>Gorki</i>				V-O

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Месяцин во дворянстве</i>	<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	Roger Coggio	France	1982	<i>Kodanlast aadlimees</i>		comédie	<i>Gorki</i>				2
	<i>Комната в городе</i>	<i>Une chambre en ville</i>	Jacques Demy	France	1982	<i>Tuba linnas</i>		musical, drame	<i>Gorki</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Отверженные</i>	<i>Les Misérables</i>	Robert Hossein	France/RFA	1982	<i>Hiiijatud</i>	U.L.	drame	<i>Lenfilm</i>		Oleg Daškevič	24,4 M per series	4
	<i>Провинциалка</i>	<i>La Provinciale</i>	Claude Goretta	France/Suisse	1981			drame	<i>Gorki</i>		Galina Vodánickáá		
	<i>Проделки Скапена (Плутни Скапена)</i>	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	Roger Coggio	France	1981	<i>Scapini kelmuised</i>		comédie	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Цена риска</i>	<i>Le Prix du danger</i>	Yves Boisset	France/Yougoslavie	1983	<i>Riski hind</i>		action/drame/sci-fi/fiction	<i>Gorki</i>		Galina Vodánickáá		
	<i>Шарль и Люси</i>	<i>Charles et Lucie</i>	Nelly Kaplan	France	1979	<i>Charles ja Lucie</i>	U.L.	comédie/drame/romantique	<i>Lenfilm</i>		Valerij Čečunov		
	<i>Я вышла замуж за тень</i>	<i>J'ai épousé une ombre</i>	Robin Davis	France	1983	<i>Ma abiellusin surmuud mehega</i>		drame/romantique/thriller	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Il'inov		
1985 (7)													
	<i>Анжелика в гневe</i>	<i>Merveilleuse Angélique</i>	Bernard Borderie	France/Italie/RFA	1965			aventure/histoire/romantique	<i>Gorki</i>		Kleopatra Al'perova	22,9 M	
	<i>Африканец</i>	<i>L'Africain</i>	Philippe de Broca	France	1983	<i>Aafriklane</i>		aventure/comédie/romantique	<i>Lenfilm</i>		Mihail Korotkevič		
	<i>Банзай</i>	<i>Banzai</i>	Claude Zidi	France	1983	<i>Bansai</i>		aventure/comédie	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Кружевница</i>	<i>La Dentellière/Die Spitzenklöpplerin</i>	Claude Goretta	France/Suisse/RFA	1977	<i>Pitsikudija</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>		Elena Lunina		
	<i>Неукротимая маркиза</i>	<i>Indomptable Angélique</i>	Bernard Borderie	France/RFA/Italie	1967	<i>Talutsutamatu Angélique</i>	U.L.	aventure	<i>Gorki</i>		Eduard Volk	24,8 M par partie	2
	<i>Сто дней в Палермо</i>	<i>Cento giorni a Palermo</i>	Giuseppe Ferrara	Italie/France	1984	<i>Sada päeva Palermo</i>		crime/drame	<i>Gorki</i>		Elena Lunina		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Ступени супружеской жизни</i>	<i>Climats</i>	Stellio Lorenzi	France	1962	X		drame	<i>Gorki</i>		Serafima Fedorova		
1986 (16)													
	<i>Авский поезд</i>	<i>Train d'enfer</i>	Gilles Grangier	Espagne/France/Italie	1985	<i>Põrgurong</i>		action/aventure/crime	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Il'inov		
	<i>Бал</i>	<i>Le Bal</i>	Ettore Scola	France/Italie/Algérie	1983	<i>Ball</i>		histoire/musical	<i>Gorki</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Веселенкое воскресенье</i>	<i>Vivement dimanche!</i>	François Truffaut	France	1983	<i>Lõbus pühapäev</i>		<i>Nouvelle Vague</i> /comédie/crime	<i>Gorki</i>	D	Galina Vodánickáá		
	<i>Воскресенье за городом (Господин Лямераль скоро умрет)</i>	<i>Un Dimanche à la campagne</i>	Bertrand Tavernier	France	1984	<i>Pühapäev maal</i>		drame	<i>Gorki</i>		Galina Vodánickáá		
	<i>Короли шуток</i>	<i>Les Rois du gag</i>	Claude Zidi	France	1985	X	U.L.	comédie	<i>Gorki</i>		Aleksandr Kuročkin		
	<i>Луизиана</i>	<i>Louisiana</i>	Philippe de Broca, Jacques Demy	France/Italie/Canada/E-U	1984	<i>Lousiana</i>		drame/histoire/romantique/guerre/western	<i>Lenfilm</i>		Mihail Korotkevič		2
	<i>Наша дочь</i>	<i>Notre fille</i>	Daniel Kamwa	Cameroun/France	1981	<i>Meie tütar</i>		drame	<i>Gorki</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Ночные ворышки</i>	<i>Les Voleurs de la nuit</i>	Samuel Fuller	France	1984	<i>Õised vargad</i>		crime/drame/romantique/thriller	<i>Lenfilm</i>		Lüdmila Čupiro		
	<i>Откройте, полиция!</i>	<i>Les Ripoux</i>	Claude Zidi	France	1984	<i>Avage, politsei!</i>	U.L.	comédie/crime	<i>Gorki</i>		Isaj Gurov	26,7 M	
	<i>Папаша</i>	<i>Les Compères</i>	Francis Veber	France	1983			comédie/crime	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Седьмая миссия</i>	<i>La 7ème cible</i>	Claude Pinoteau	France	1984	<i>Seitsmes märklaud</i>	U.L.	drame/romantique/thriller	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Следователь</i>	<i>Le Juge</i>	Philippe Lefebvre	France	1984	<i>Uurija</i>		crime/drame	<i>Gorki</i>		Isaj Gurov		
	<i>Соседка</i>	<i>La Femme d'à côté</i>	François Truffaut	France	1981	<i>Naabrinaine</i>		<i>NI</i> /drame/romantique	<i>Lenfilm</i>		Nikolaj Košelev		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Тень земли</i>	<i>Dhil al ardh / L'Ombre de la terre</i>	Taieb Louhichi	Tunisie/France	1982	<i>Maa vari</i>		drame	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Эдит и Марсель</i>	<i>Édith et Marcel</i>	Claude Lelouch	France	1983	<i>Edith ja Marcel</i>		NI/biographie/drame/romantique	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Alekseev		
	<i>Это было в Париже (Чужая кровь)</i>	<i>Le Sang des autres</i>	Claude Chabrol	Canada/France/É-U	1984	<i>Teekond Pariisis</i>		NI/drame/histoire/romantique/guerre	<i>Gorki</i>		Eduard Volk		2
1987 (10)													
	<i>Бенвенута</i>	<i>Benvenuti</i>	André Delvaux	Belgique/France/Italie	1983	<i>Benvenuta</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>		Elena Lunina		
	<i>И корабль плывет</i>	<i>E la nave va</i>	Federico Fellini	Italie/France	1983	<i>Ja laev läheb</i>		drame/histoire/musical	<i>Lenfilm</i>	<i>V-O</i>			2
	<i>Танго, Гардель в изгнании</i>	<i>Tangos, el exilio de Gardel/ Tangos, l'exil de Gardel</i>	Fernando Solanas	France/Espagne	1985			drame musicale	<i>Gorki</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Кармен</i>	<i>Carmen</i>	Francesco Rosi	Italie/France	1984	<i>Carmen</i>		opéra		ST			
	<i>Красная зона</i>	<i>Zone rouge</i>	Robert Enrico	France	1986	<i>Punane tsoon</i>		crime/thriller/action	<i>Lenfilm</i>		Sergej Danilin		
	<i>Подлинная история дамы с камелиями</i>	<i>La dame aux camélias/La storia vera della signora dalle camélie</i>	Mauro Bolognini	France/Italie	1981	<i>Kameelitaaam</i>		drame/romantique	<i>Soyuzmultfilm</i>	D	Georgij Kalitievskij		
	<i>Скромное обаяние буржуазии</i>	<i>Le Charme discret de la bourgeoisie</i>	Luis Buñuel	France/Italie/Espagne	1972	<i>Kodantuse diskreetne võlu</i>		comédie/drame	<i>Gorki</i>		Galina Vodánickaá		
	<i>Сюрприз Афродиты (Украли бедра Юпитера)</i>	<i>On a volé la cuisse de Jupiter</i>	Philippe de Broca	France	1980			comédie	<i>Gorki</i>		Galina Vodánickaá		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Трое мужчин и младенец в люльке</i>	<i>3 hommes et un couffin</i>	Coline Serreau	France	1985			comédie	Mosfilm		Evgenij Alekseev	33,5 M	
	<i>Фавориты Луны</i>	<i>Les Favoris de la Lune</i>	Otar Iosseliani	France/Italie/URSS	1984	<i>Kuu favoriidid</i>		crime/drame	Mosfilm		Aleksej Poljakov		
1988 (11)													
	<i>Ассоциация злумышленников</i>	<i>Association de malfaiteurs</i>	Claude Zidi	France	1987			aventure/comédie/fantastique/thriller	Lenfilm		Vladimir Čebotarev		
	<i>Берег правый, берег левый</i>	<i>Rive droite, rive gauche</i>	Philippe Labro	France	1984	<i>Parem kallas, vasak kallas</i>		drame	Gorki		Viktoria Čaeva		
	<i>Восемь с половиной</i>	<i>8½</i>	Federico Fellini	Italie/France	1963	<i>8½</i>		drame	Gorki	<i>V-O</i>	Viktoria Čaeva		2
	<i>Генезис</i>	<i>जेनेसिस/Genesis/Genesis</i>	Mrinal Sen	Inde/Suisse/Belgique/France	1986	<i>Genesis</i>		drame	Gorki	<i>V-O</i>			
	<i>Джэнджер и Фред</i>	<i>Ginger e Fred</i>	Federico Fellini	Italie/France/RFA	1986	<i>Ginger ja Fred</i>		comédie/drame	Gorki		Valentin Vinogradov		2
	<i>Жертвоприношение</i>	<i>Offret/The Sacrifice/Le Sacrifice</i>	Andrei Tarkovski	Suède/France/Royaume-Uni	1986	<i>Ohverdus</i>		drame	Mosfilm	<i>V-O</i>			2
	<i>Красная пустыня</i>	<i>Le désert rouge/Il deserto rosso</i>	Michelangelo Antonioni	Italie/France	1964	<i>Punane kõrb</i>		drame	Lenfilm		Valerij Čečunov		
	<i>Кровавая свадьба</i>	<i>Bodas de sangre</i>	Carlos Saura	Espagne/France	1981	<i>Punane pulm</i>		musical	Mosfilm	<i>V-O</i>	Evgenij Alekseev		
	<i>Орфей</i>	<i>Orphée</i>	Jean Cocteau	France	1950	<i>Orfeus</i>		fantastique/drame/romantique	Lenfilm		Ūrij Šyryev		
	<i>Париж, Техас</i>	<i>Paris, Texas</i>	Wim Wenders	RFA/France/Royaume-Uni	1984	<i>Parits, Teksas</i>		drame	Lenfilm		Mihail Korotkevič		
	<i>Четвертая власть</i>	<i>Le 4ème pouvoir</i>	Serge Leroy	France	1985	<i>Neljäs võim</i>		drame	Lenfilm		Igor' Muskatin		
1989 (20)													
	<i>Беллецы</i>	<i>Les Fugitifs</i>	Francis Veber	France	1986	<i>Põgenikud</i>		comédie/crime/drame	Gorki		Aleksandr Anovskij	22,9 M	

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Блани и Мари</i>	<i>Blanche et Marie</i>	Jacques Renard	France	1985	<i>Blanche ja Marie</i>		drame/guerre	<i>Gorki</i>		Serafima Fedorova		
	<i>Болезнь любви продолжается</i>	<i>Maladie d'amour</i>	Jacques Deray	France	1987	<i>Armuvalu</i>		drame/romantique	<i>Mosfilm</i>		Evgenij Il'inov		
	<i>Жизнь продолжается</i>	<i>La Vie continue</i>	Moshé Mizrahi	France	1981	<i>Elu täheb edasi</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>		Elena Lunina		
	<i>Зеленый луч</i>	<i>Le Rayon vert</i>	Éric Rohmer	France	1986	<i>Roheline kiir</i>		N//drame/romantique	<i>Mosfilm</i>				
	<i>Маски</i>	<i>Masques</i>	Claude Chabrol	France	1987	<i>Maskid</i>	U.L.	N//crime/drame/fantastique/thriller	<i>Lenfilm</i>		Valerij Čečunov		
	<i>Мелодрама</i>	<i>Mélo</i>	Alain Resnais	France	1986	<i>Melo</i>		N//drame/romantique	<i>Gorki</i>		Galina Vodánickaá		
	<i>Мужчина и женщина 20 лет спустя</i>	<i>Un Homme et une femme, 20 ans déjà</i>	Claude Lelouch	France	1986	<i>Mees ja naine 20 aastat hiljem</i>		<i>Nouvelle Vague /</i> drame/romantique	<i>Gorki</i>		Sergej Špakovskij		
	<i>Непокорная Луиза</i>	<i>Louise... L'insoumise</i>	Charlotte Silvera	France	1985	<i>Salakaval Louise</i>		comédie/drame	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Ночные красавицы</i>	<i>Les Belles de nuit</i>	René Clair	France/Italie	1952	<i>Õõ kaunitarid</i>		comédie/musical/fantastique/romantique	<i>Lenfilm</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Обнаженная любовь</i>	<i>L'Amour nu</i>	Yannick Bellon	France	1981			romantique	<i>Gorki</i>		Galina Vodánickaá		
	<i>Одиночка</i>	<i>Le Solitaire</i>	Jacques Deray	France	1987	<i>Põgenemine</i>		action/crime/drame/thriller	<i>Gorki</i>		Viktoriä Čaeva	27,8 M	
	<i>Побег</i>	<i>La Carapate</i>	Gérard Oury	France	1978			aventure/comédie/crime	<i>Gorki</i>			23,2 M	
	<i>Румба</i>	<i>La Rumba</i>	Roger Hanin	France	1987	<i>Rumba</i>		crime/drame	<i>Mosfilm</i>		Vladimir Čebotarev		
	<i>Сумасшедшие на стадионе</i>	<i>Les Fous du stade</i>	Claude Zidi	France	1972	<i>Hullud staadionil</i>		comédie/sport/romantique	<i>Soyuzmultfilm</i>		Georgij Kalitevskij		
	<i>Фанни и Александр</i>	<i>Fanny och Alexander</i>	Ingmar Bergman	Suède/ France/RFA	1982	<i>Fanny ja Alexander</i>		drame	<i>Mosfilm</i>				
	<i>Французский канкан (Френч канкан)</i>	<i>French Cancan</i>	Jean Renoir	France/Italie	1955	<i>French Cancan</i>		comédie/drama/musical/romantique	<i>Mosfilm</i>		Aleksandr Svetlov		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Хроника объявленной смерти</i>	<i>Chronique d'une mort annoncée</i>	Francesco Rosi	Italie/France/Colombie	1987	<i>Ühe ettekuulutatud surma kroonika</i>		drame	<i>Gorki</i>				
	<i>Человек из Рио</i>	<i>L'Homme de Rio</i>	Philippe de Broca	France/Italie	1964	<i>Mees Riost</i>		action/aventure/comédie/romantique	<i>Gorki</i>		Galina Vodánickáá		
	<i>Шарло в Испании</i>	<i>Les Charlots font l'Espagne</i>	Jean Girault	France/Espagne	1972	<i>Charlots'd Hispaanias</i>		comédie	<i>Dovzhenko</i>				
1990 (21)													
	<i>Атлантик-Сити</i>	<i>Atlantic City</i>	Louis Malle	Canada/France	1980	<i>Atlantic City</i>		NV/crime/drame/romantique	<i>Lenfilm</i>		Viktor Sokolov		
	<i>Баловень судьбы</i>	<i>Itinéraire d'un enfant gâté</i>	Claude Lelouch	France/RFA	1988	<i>Saatuse pallaps</i>		NV/drame/aventure/comédie	<i>Gorki</i>	D	Stanislav Zaharov Lüdmila Čupiro		2
	<i>Барышни из Вилько</i>	<i>Рану з Вілка</i>	Andrzej Wajda	Pologne/France	1979			drame/romantique	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Влюбленный мужчина</i>	<i>Un Homme amoureux</i>	Diane Kurys	France/Italie	1978	<i>Armunud mees</i>		drame/romantique	<i>Gorki</i>		Serafima Fedorova		
	<i>Голубая бездна</i>	<i>Le Grand bleu</i>	Luc Besson	France/E-U/Italie	1988	<i>Sinine stigavik</i>		aventure/drame/sport	<i>Lenfilm</i>		Viktor Sokolov		
	<i>Давайте надеяться, что будет девочка (Надемся, что будет девочка)</i>	<i>Speriamo che sia femmina / Poivchi que ce soit une fille</i>	Mario Monicelli	Italie/France	1986	<i>Loodame, et sünnib tüdruk</i>		comédie/drame	<i>Lenfilm</i>		Igor' Muskatin		
	<i>До свидания, дети</i>	<i>Au Revoir les enfants</i>	Louis Malle	France/RFA	1987	<i>Nägemiseni, lapsed</i>		NV/drame/guerre	<i>Gorki</i>		Galina Vodánickáá		
	<i>Друг моей подруги</i>	<i>L'Ami de mon amie</i>	Éric Rohmer	France	1987	<i>Minu sõbratari sõber</i>		NV/comédie/drame/romantique	<i>Gorki</i>	D			
	<i>Если ты где-нибудь есть</i>	<i>Wherever You Are...</i>	Krzysztof Zanussi	Pologne/Royaume-Uni/RFA/France/Italie	1988	<i>Kui sa kusagil seal oled</i>		drame/romantique/guerre	<i>Lenfilm</i>				

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA**	Réalisé. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
	<i>Имя розы</i>	<i>Le Nom de la rose/Il Nome della rosa/Der Name der Rose</i>	Jean-Jacques Annaud	France/Italie/RFA	1986	<i>Roosi nimi</i>		crime/drame/thriller	<i>Gorki</i>		Valentin Vinogradov		
	<i>Камураска</i>	<i>Kamouraska</i>	Claude Jutra	Canada/France	1973	<i>Kamouraska</i>		drame/histoire	<i>Lenfilm</i>				
	<i>Мой друг – предатель</i>	<i>Mon Ami le traître</i>	José Giovanni	France	1988	<i>Mu sõber on reetur</i>		drame/guerre	<i>Lenfilm</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Налево от лифта</i>	<i>À Gauche en sortant de l'ascenseur</i>	Édouard Molinaro	France	1988			comédie/romantique	<i>Gorki</i>		Viktoriá Čaeva		
	<i>Очки в золотой оправе</i>	<i>Gli Occhiali d'oro / Les Lunettes d'or</i>	Giuliano Montaldo	Italie/France/Yougoslavie	1987	<i>Kuldraami-dega prillid</i>		drame	<i>Gorki</i>		Viktoriá Čaeva		
	<i>Под принуждением</i>	<i>Contrainte par corps</i>	Serge Leroy	France	1988	<i>Sunniviisil</i>	U.L.	drame	<i>Gorki</i>		Elena Lunina		
	<i>Поле чести</i>	<i>Champ d'honneur</i>	Jean-Pierre Denis	France	1987	<i>Lahinguväljale</i>		drame/histoire/guerre	<i>Gorki</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Преступление Аннуана</i>	<i>Le Crime d'Antoine</i>	Marc Rivière	France	1989	<i>Antoine'i karitegu</i>		drame	studio de Yalta	D	Aleksandr Kuročkin		
	<i>Профессионал</i>	<i>Le Professionnel</i>	Georges Lautner	France	1981	<i>Proff</i>		action/crime/drame/thriller	<i>Mosfilm</i>		Väeslav Maksakov		
	<i>И любовью</i>	<i>Lady Hamilton – Zwischen Schmach und Liebe / Les Amours de Lady Hamilton</i>	Christian-Jaque	France/Italie/RFA/E-U	1976	<i>Ma armastan</i>		drame	<i>Gorki</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Тандем</i>	<i>Tandem</i>	Patrice Leconte	France	1987	<i>Tandem</i>		comédie/drame	<i>Soyuzmultfilm</i>		Alla Gončarova		
	<i>Четыре приключения Ренет и Мирабель</i>	<i>4 aventures de Renette et Mirabelle</i>	Éric Rohmer	France	1987	<i>Reinette'i ja Mirabelle'i 4 seiklust</i>		comédie/drame/romantique	<i>Soyuzmultfilm</i>		Alla Gončarova		

Année de traduction / distribution	Titre russe	Titre français / titre original	Réalisateur(s)	Pay(s) de production*	An	Titre estonien	TR ET	Genre	Studio de traduction	Type TRA **	Réalisat. RU	Box office (rbl)	Parties en URSS
1991 (15)													
	<i>Бассейн</i>	<i>La Piscine</i>	Jacques Deray	France/Italie	1969	<i>Bassein</i>		crime/drame/romantique	<i>Mosfilm</i>				
	<i>Белый озонь</i>	<i>Vivre pour survivre</i>	Jean-Marie Pallardy	Royaume-Uni/Turkie	1985	X		action/drame/thriller					
	<i>Бум</i>	<i>La Boum</i>	Claude Pinoteau	France	1980	<i>Pidu</i>		comédie/drame/romantique/famille	<i>Gorki</i>		Sergej Špakovskij		2
	<i>Бум 2</i>	<i>La Boum 2</i>	Claude Pinoteau	France	1982	<i>Pidu 2</i>		comédie/drame/romantique/famille	<i>Gorki</i>		Sergej Špakovskij		
	<i>Вне закона</i>	<i>Le Marginal</i>	Jacques Deray	France	1983	<i>Marginaal</i>		action/crime/drame/thriller	<i>Gorki</i>		Viktoriä Čaeva		
	<i>Воронье радио</i>	<i>Radio Corbeau</i>	Yves Boisset	France	1989			crime/fantastique	<i>Lenfilm</i>		N. Fedotova		
	<i>Выбор оружия</i>	<i>Le Choix des armes</i>	Alain Corneau	France	1981	<i>Rehvalik</i>		crime/drame	<i>Gorki</i>		Gennadij Petrov		
	<i>И ... как Икар</i>	<i>I ... comme Icare</i>	Henri Verneuil	France	1979	<i>I nagu Ikaros</i>		crime/drame/fantastique/thriller	<i>Mosfilm</i>	D	Václav Maksakov		
	<i>История одной встречи</i>	<i>Histoire d'une rencontre/Hikaya liqa</i>	Brahim Tsaki	Algérie/France	1984	<i>Ühe kohtumise lugu</i>		drame	<i>Dovchenko</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Кинотеатр «Парадиз»</i>	<i>Novo cinema Paradiso/ Cinéma Paradiso</i>	Giuseppe Tornatore	Italie/France	1988	<i>Kino Paradiso</i>		drame	<i>Gorki</i>		Elena Lunina		
	<i>Первопроходцы пустыни</i>	<i>Al-Haimoune / Les Baliseurs du desert</i>	Nacer Khemir	Tunisie/France	1984			drame/fantastique/fantastique	<i>Dovchenko</i>	<i>V-O</i>			
	<i>Свадьба века</i>	<i>Le Mariage du siècle</i>	Philippe Galland	France	1985	<i>Sajandi pulm</i>		comédie					
	<i>Сезар и Розали</i>	<i>César et Rosalie</i>	Claude Sautet	France/Italie/RFA	1972	<i>César ja Rosalie</i>		drame/romantique	<i>Mosfilm</i>	D	Vladimir Šamšurin		
	<i>Семья</i>	<i>La Famiglia/La Famille</i>	Ettore Scola	Italie/France	1987	<i>Perekond</i>		drame/romantique	<i>Lenfilm</i>	D			
	<i>Студентка</i>	<i>L'Étudiante</i>	Claude Pinoteau	France	1988	<i>Tudengineiu</i>		comédie/romantique	<i>Mosfilm</i>		Václav Maksakov		

* Pay(s) de production :

- FR – France
- RDA – République démocratique allemande
- RFA – République fédérale d'Allemagne
- É-U – États-Unis

** Les abréviations des types de traductions sont suivants :

- D – doublage
- ST – sous-titres
- *V-O – voice-over*
- RU VO – voix originale de tournage en russe
- *NV – Nouvelle Vague*

INDEX

- Aaremäe, Helle-Mai, 180
Adson, Artur, 37–53
Alliksaar, Artur, 240, 272
Andrievskij, Aleksandr, 87
Annsoo, Signe
 Mäll, Signe, 233
Antonioni, Michelangelo, 225
Apollinaire, Guillaume, 144
Bagh, Peter von, 211
Bakhtine, Mikhaïl, 177, 384
Balzac, Honoré de, 350
Batista, Fulgencio, 187
Beauvoir, de, Simone, 187
Beckett, Samuel, 217
Belmondo, Jean-Paul, 132, 183, 196–197
Bergman, Ingmar, 226
Bertolucci, Bernardo, 137
Blum, Leena, 212
Bolšakov, Ivan, 71, 76–79, 96–97, 242–243
Bondarev, Aleksandr, 234
Brecht, Berthold, 201
Brejnev, Léonid Ilitch, 54, 190, 320
Buñuel, Luis, 173, 189
Camus, Albert, 188, 197, 218, 445
Chaplin, Charlie, 82
Chabrol, Claude, 197–202
Charles Lloyd's Quartet, 217
Choub, Esther, 81
Cocteau, Jean, 174, 189, 197
Davis, Miles, 129
Delon, Alain, 197
Dondurej, Daniil, 175
Einbund, Karl, 36
Eisenstein, Sergueï, 81
Eriksen, Leif, 79
Ermaš, Filipp, 122, 188, 213
Fallstein, Leon, 39
Fallstein, Salomon, 39
Fellini, Federico, 206
Gance, Abel, 81
Garšnek, Aleksandr, 212
Gaulle, de, Charles, 187, 188
Godard, Jean-Luc, 201–202, 226
Golubinov, Vsevolod
 Golon, Serge, 118
Gramsci, Antonio, 155
Greco, Juliette, 187
Guevara, Che, 187
Hallap, Tatjana, 273
Hange, Meeri, 288
Hemingway, Ernst, 323
Hint, Mati, 293
Hitchcock, Alfred, 222
Hugo, Victor, 325–326
Huik, Tamara, 225
Ingerman, Kurt, 25
Ionesco, Eugène, 179, 218, 238
Jarrett, Keith, 217
Järve, Peeter, 287
Kafka, Franz, 111, 218
Kala, Ferdinand, 234–235
Kalda, Vaike, 216
Kalitievskij, Georgij, 86
Kangro-Pool, Rasmus, 265
Kaplinski, Maarja, 233
Kapralov, Georgij, 186
Karemäe, Rein, 214, 233
Kareva, Doris, 273, 329
Karise, Kalli-Merike, 287
Kask, Ene, 175
Kaškin, Ivan, 91
Kenigson, Vladimir, 88
Kerge, Leo, 287
Khrouchtchev, Nikita, 187, 188
Kaalep, Ain, 291
Kiin, Sirje
 Ruutsoo, Sirje, 213
Kino-Gazeta, 82
Kokoreva, Irina, 188
Koppel, Einari, 75
Korjus, Miliza, 101
Kosenkranus, Ivar, 43
Kultas, Nikolai, 39, 55, 458
Kurg, Kalle, 261
Kurtina, Aleksander, 217–218, 225, 234,
 236–242, 244, 249, 254, 261, 324, 332
Käbin, Johannes, 190
Küchelbecker, Wilhelm, 282
Kütt, Jaak, 233
Laidoner, Johan, 36
Lauk, Epp, 233
Lauristin, Olga, 19, 59–64, 71, 73, 76–80,
 84, 164, 254, 268–269, 271
Leesi, Lauri, 190
Lénine, Vladimir Ilitch, 110
Lentsman, Leonid, 168

Lepa, Karl, 251
 Libergal, Grigorij, 88, 243
 Liivaku, Uno, 276–286
 Liivik, Feliks, 167–168
 Lokšina, Hesâ, 87
 Lotman, Youri, 17, 177, 197, 225, 227, 247,
 383, 384
 Lõhmus, Jaak, 28, 211, 212, 213, 230, 241
 Mažakovski, Vladimir, 158
 Marais, Jean, 206
 Margolit, Evgenij, 15
 Masina, Giulietta, 88
 Meinert, Nikolai, 233
 Mercier, Michèle, 196
 Meri, Georg, 330
 Meri, Lennart, 233
 Merisalu, Tiit, 32, 211–214, 226
 Meriste, Henno, 21, 283
 Mitterrand, François, 190
 Mohammad Reza, Chah Pahlavi, 235
 Montand, Yves, 112, 131, 187, 189, 206
 Moravia, Alberto, 138
 Mullamaa, Ilmar, 233
 Mullamaa, Tiina, 233
 Mäesalu, Sirje, 233
 Mäesoo, Sirje, 233
 Mänd, Heljo, 273
 Nittim, Elmar, 168
 Ojakäär, Valter, 99
 Ojamaa, Ott, 284
 Oras, Ants, 255
 Ots, Georg, 210
 Pajukallio, Pentti, 221
 Pant, Valdo, 181, 182
 Pasolini, Pier Paolo, 225
 Pasternak, Boris, 211
 Pau, Immanuel, 326
 Pavelson, Luule
 Žavoronok, Luule, 75
 Penu, Raimund, 167
 Perec, Georges, 372
 Petrovskaâ, Nina, 325
 Philippe, Gérard, 187, 204, 205
 Piccoli, Michel, 187
 Platon, 158
 Ploom, Ülar, 233
 Ponomarenko, Panteleïmon, 85
 Prévert, Jacques, 187
 Pullman, Imre, 326
 Päll, Eduard, 64
 Päts, Konstantin, 36
 Pärnpuu, Georg
 Pärnpuu, Jüri, 263
 Rajandi, Henno, 326
 Rappaport, Herbert, 72
 Razlogov, Kirill, 241
 Razlogova, Kira, 230
 Renoir, Jean, 198
 Rekkor, Enn, 222
 Remarque, Erich Maria, 113
 Rimmelgas, Lembit, 166
 Remsu, Olev, 348
 Resnais, Alain, 184
 Riis, Vladimir, 64
 Rohtvee, Vambola, 297
 Rohumaa, Jaanus, 193
 Rosenthal, Jevgeni, 174
 Rõuk, Andrus, 261
 Rökk, Marika, 100
 Saari, Henn, 283, 291
 Samma, Olga, 258
 Samma, Otto, 258
 Sang, August, 259
 Sartre, Jean-Paul, 187, 218
 Savčenko, Modest
 Savo, Martti, 211
 Semper, Johannes, 255, 326
 Serman, Isaak, 168, 174
 Shakespeare, William, 330
 Sica, Vittorio de, 200
 Signoret, Simone, 187, 189, 206
 Siig, Arvi, 254, 288, 329, 330
 Sillaots, Marta, 254–255, 264, 338
 Rannat, Marta, 254
 Šipanov, Ivan, 87
 Soosaar, Enn, 22, 209, 261, 323
 Soosaar, Mark, 121–122, 214, 231
 Stendhal, 255
 Säde, Enn, 74, 93, 105, 219, 266
 Šujskij, Ürij, 215
 Zargarân, Garri, 92
 Zola, Émile, 255
 Zolotnickij, Aleksej, 87
 Taevere, Mart, 212
 Talvik, Heiti, 255
 Tamm, Johan, 268, 271–274
 Tammsaare, A. H., 255
 Tarkovski, Andreï, 174
 Tarkovski, Arseni, 329
 Taylor, Elizabeth, 118
 Tchoukhraï, Grigori, 206
 Tenjes, Silvi, 232
 Lõhmus, Silvi, 212

Thorez, Maurice, 252
 Tolstoï, Aleksei, 325
 Toots, Nora, 241
 Torop, Peeter, 251
 Tourovskaïa, Maïa, 106
 Trintignant, Jean-Louis, 139
 Truffaut, François, 345–350
 Tungal, Armand, 287
 Under, Marie, 255
 Unt, Aune
 Nuiamäe, Aune, 212
 Unt, Mati, 220, 225, 233, 346
 Vahtel, Herman, 92
 Vaino, Karl, 190
 Valton, Arvo, 89
 Vasil'čikov, Ūrij, 87
 Vassiliev, frères
 Vasil'ev, Sergeij; Vasil'ev, Georgij 81
 Vertov, Dziga, 81
 Veski, Voldemar, 279
 Vesmes, Ahto, 166–167, 342
 Viiding, Juhan
 Ūdi, Jüri, 75
 Viiding, Linda, 325
 Viires, Paul, 326
 Viivi Grossschmidt, 91
 Vilimaa, Tiiu, 233
 Villandi, Valeeria, 75, 262, 271–274
 Visconti, Luchino, 200
 Vlasov, Aleksej, 65
 Volk, Eduard, 137
 Zolotnickij, Aleksej, 87

FILMOGRAPHIE

3 hommes à abattre (Jacques Deray, 1980)
7^{ème} cible, La (Claude Pinoteau, 1984)
8½ (Federico Fellini, 1963)
À bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960)
Adieu, poulet (Pierre Granier-Deferre, 1975)
À double tour (Claude Chabrol, 1959)
Alerte en Méditerranée (Léo Joannon, 1938)
Allez, la France ! (Robert Dhéry, 1966)
Alpagueur, L' (Philippe Labro, 1976)
Amants de minuit, Les (Roger Richebé, 1953)
Andreï Roublev (Andreï Tarkovski, 1966)
Angélique et le roi (Bernard Borderie, 1965)
Angélique, marquise des anges (Bernard Borderie, 1964)
Anna Karamazoff (Rustam Hamdamov; 1989)
Antoine et Antoinette (Jacques Becker; 1947)
Argent de poche, L' (François Truffaut, 1976)
Attentat, L' (Yves Boisset, 1972)
Automne (Осень, Andreï Smirnov, 1974)
Aveu, L' (Costa-Gavras, 1970)
Avare, L' (Louis de Funès, Jean Girault, 1980)
Aventures de Pinocchio, Les (Luigi Comencini, 1972)
Aventures de Till L'Espiegle, Les (Gérard Philipe, Joris Ivens, 1956)
Bal, Le (Ettore Scola, 1983)
Beau masque (Bernard Paul, 1987)
Bidasses s'en vont en guerre, Les (Claude Zidi, 1974)
Bonjour Toubib (Louis Cuny, 1957)
Cadavres exquis (Cadaveri eccellenti, Francesco Rosi, 1976)
Carmen (François Reichenbach et Herbert von Karajan, 1968)
Cartouche (Philippe de Broca, 1962)
Charme discret de la bourgeoisie, Le (Luis Buñuel, 1972)
Certains l'aiment chaud (Some Like It Hot, Billy Wilder, 1959)
Champ d'honneur (Jean-Pierre Denis, 1987)
Chanteur de jazz, Le (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927)
Chiens, Les (Alain Jessua, 1979)
Cléopâtre (Joseph L. Mankiewicz, 1963)
Clochemerle (Pierre Chenal, 1948)
Comment réussir en amour (Michel Boisrond, 1962)
Comte de Monte-Cristo, Le (Robert Vernay, Ferruccio Cerio, 1943)
Contrainte par corps (Serge Leroy, 1988)
Cours après moi que je t'attrape (Robert Pouret, 1976)
Désert rouge, Le (Michelangelo Antonioni, 1964)
Demoiselles de Rochefort, Les (Jacques Demy, 1967)
Dernier Métro, Le (François Truffaut, 1980)
Disco et la guerre nucléaire (Disko ja tuumasõda, Jaak Kilmi, 2009)
Docteur Françoise Gailland (Jean-Louis Bertuccelli, 1976)
Docteur Jivago, Le (David Lean, 1965)
Docteur Mabuse le joueur (Dr. Mabuse, der Spieler, Fritz Lang, 1922)
Dupont Lajoie (Yves Boisset, 1975)
Éclipse, L' (Michelangelo Antonioni, 1962)

Edith et Marcel (Claude Lelouch, 1983)
Élise ou la vraie vie (Michel Drach, 1970)
Emmanuelle (Just Jaeckin, 1974)
Emmerdeur, L' (Édouard Molinaro, 1973)
Enfants du paradis, Les (Marcel Carné, 1945)
Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Elio Petri, 1970)
Estonie soviétique (Nõukogude Eesti, Jossif Gindin, Vladimir Tomberg, 1950)
Évadés de la nuit, Les (Era notte a Roma, Roberto Rossellini, 1960)
Fascisme ordinaire (Обыкновенный фашизм, Mikhaïl Romm, 1965)
F... comme Fairbanks (Maurice Dugowson, 1976)
Fanfan la Tulipe (Christian-Jaque, 1952)
Fantômas (André Hunebelle, 1964)
Fantômas se déchaîne (André Hunebelle, 1965)
Femme d'à côté, La (François Truffaut, 1981)
Femme de mes rêves, La (Die Frau meiner Träume, Georg Jacoby, 1944)
Fraises sauvages, Les (Smultronstället, Ingmar Bergman, 1957)
Geheimnis Tibet (Ernst Schäfer et H. A. Lettow, 1943)
Gendarme se marie, Le (Jean Girault, 1968)
Gentleman d'Epsom, Le (Gilles Grangier, 1962)
Germinal (Yves Allégret, 1963)
Gervaise (René Clément, 1956)
Glamador (Denys Colomb de Daunant, 1958)
Grande Vadrouille, La (Gérard Oury, 1966)
Grandes familles, Les (Denys de La Patellière, 1958)
Guépiot, Le (József Pilissy, 1981)
Heure suprême, L' (Seventh Heaven, Henry King, 1937)
Hibernatus (Édouard Molinaro, 1969)
Hier, aujourd'hui et demain (Ieri, oggi e domani, Vittorio de Sica, 1963)
Hippies soviétiques (Nõukogude hipid, Terje Toomistu, 2017)
Homme de trop, Un (Costa-Gavras, 1967)
Homme de Rio, L' (Philippe de Broca, 1964)
Homme invisible, L' (The Invisible Man, James Whale, 1933)
Horse, La (Pierre Granier-Deferre, 1970)
Il était une fois un flic (Georges Lautner, 1971)
Il faut tuer Birgit Haas (Laurent Heynemann, 1981)
Il n'y a pas de fumée sans feu (André Cayatte, 1973)
Il pleut sur Santiago (Helvio Soto, 1976)
Il pleut toujours où c'est mouillé (Jean-Daniel Simon, 1975)
Indomptable Angélique (Bernard Borderie, 1967)
Inspecteur la Bavure (Claude Zidi, 1980)
Interfille (Интердевочка, Pëtr Todorovskij, 1989)
Intervista (Federico Fellini, 1987)
Juge Fayard dit Le Shériff, Le (Yves Boisset, 1977)
Jusqu'au bout du monde (François Villiers, 1963)
Letzte Runde, Die (Werner Klinger, 1940)
Lion en hiver, Le (The Lion in Winter, Anthony Harvey, 1968)
Live Today, Die Tomorrow ! (Kaneto Shindō, 1970)
Main basse sur la ville (Francesco Rosi, 1963)
Mariés de l'an II, Les (Jean-Paul Rappennau, 1971)
Magnifique, Le (Philippe de Broca, 1973)
Maison sous les arbres, La (René Clément, 1971)

Masque de fer, Le (Henri Decoin, 1962)
Mes Lénines (Minu Leninid, Hardi Volmer, 1997)
Mes multiples vies (Живу я жизнью не одной, Nikola Korabov, 1980)
Miracle des loups, Le (André Hunebelle, 1961)
Miroir, Le (Зеркало, Andreï Tarkovski, 1975)
Miroir à deux faces, Le (André Cayatte, 1958)
Misérables, Les (Raymond Bernard, 1933-34)
Mon oncle d'Amérique (François Truffaut, 1980)
Moranbong, aventure coréenne (Claude-Jean Bonnardot, 1958)
Mort d'un pourri (Georges Lautner, 1977)
Musique de rêve (Traummusik, Geza von Bolvary, 1940)
Mystères de Paris, Les (André Hunebelle, 1962)
Nuit américaine, La (François Truffaut, 1973)
Orca (Michael Anderson, 1977)
Ordre et la sécurité du monde, L' (Claude d'Anna, 1978)
Orphée (Jean Cocteau, 1950)
Oscar (Édouard Molinaro, 1967)
Papa, maman, la bonne et moi... (Jean-Paul Le Chanois, 1954)
Parapluiés de Cherbourg, Les (Jacques Demy, 1964)
Pas de problème ! (Georges Lautner, 1975)
Petite Maman (Kleine Mutti, Herman Kosterlitz, 1935)
Phèdre (Pierre Jourdan, 1968)
Piaf (Guy Casaril, 1974)
Playtime (Jacques Tati, 1967)
Porte des Lilas (René Clair, 1957)
Première époque-Les ferrets de la reine (Bernard Broderie, 1961)
Quai du Point-du-Jour (Jean Faurez, 1960)
Quatre Cents Coups, Les (François Truffaut, 1959)
Qui êtes-vous, Monsieur Sorge ? (Yves Ciampi, 1961)
Raison d'État, La (André Cayatte, 1978)
Risques du métier, Les (André Cayatte, 1967)
Rocco et ses frères (Luchino Visconti, 1960)
Rois du gag, Les (Claude Zidi, 1985)
Rouges et Blancs (Csillagosok, katonák, Miklós Jancsó, 1967)
Sans laisser de traces (Verwehte Spuren, 1938)
Scandales Romains (Roman Scandals, Frank Tuttle, 1933)
Seconde vérité, La (Christian-Jaque, 1966)
Secret des Sélénites, Le (Jean Image, 1982)
Soleil des voyous, Le (Jean Delannoy, 1967)
Spadla z oblakov (Radim Cvrček, 1978)
Zorba le Grec (Michael Cacoyannis, 1964)
Zorro (Duccio Tessari, 1975)
Tarzan à New York (Tarzan's New York Adventure, Richard Thorpe, 1942)
Tarzan s'évade (Tarzan escapes, Richard Thorpe, 1936)
Tarzan trouve un fils (Tarzan Finds a Son!, Richard Thorpe, 1939)
Tarzan, l'homme singe (Tarzan the Ape Man, W. S. Van Dyke, 1932)
Three live ghosts (Thornton Freeland, 1929)
Terre de la grande promesse, La (Ziemia obiecana, Andrzej Wajda, 1975)
Terre d'Estonie, La (Эстонская Земля, Eestima, Vasilij Belâev, 1941)
Tonnerre de Dieu, Le (Denys de La Patellière, 1957)
Toute la ville danse (The Great Waltz, Julien Duvivier, 1938)
Trois mousquetaires, Les (The Three Musketeers, Allan Dwan, 1939)

Tulipe noire, La (Christian-Jaque, 1963)
Un si joli village... (Etienne Périer, 1979)
Une semaine de vacances (Bertrand Tavernie, 1980)
Valse dans l'ombre, La (*Waterloo Bridge*, Mervyn LeRoy, 1940)
Vengeance de Milady, La (Bernard Broderie, 1961)
Victime de la science (*Teaduse ohver*, Valentin Kuik, 1981)
Vie dans la citadelle, La (*Elu tsitadellis*, Herbert Rappaport, 1947)
Violence et passion (Luchino Visconti, 1974)
Vivement dimanche ! (François Truffaut, 1986)
Winnie l'Ourson rend la visite (*Винни-Пух идѐт в гости*, Fiodor Khitrouk, 1971)
Знакомьтесь, Балувев (Viktor Komissarževskij, 1963)
Сказка странствий (Aleksandr Mitta, 1982)

SOURCES PRIMAIRES MANUSCRITES ET DACTYLOGRAPHIÉES

1.1. Archives d'État du film *Gosfilmofond* (feuilles de remontage)

- Alekseev, E. (Réalisateur du doublage) (1967 [1966]). *Мужчина и женщина / Un Homme et une femme* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. Studio Mosfil'm.
- Čupiro, L. (Réalisatrice du doublage) (1980 [1958]). *Лифт на эшафот / Ascenseur pour l'échafaud* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. Studio Lenfil'm.
- Kalitevskij, G. (Réalisateur du doublage) (1989 [1971]). *Большая прогулка / La Grande Vadrouille* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. Studio Soûzmul'tfil'm. (Série *Госкино СССР представляет*).
- Volk, E. (Réalisateur du doublage) (1976 [1970]). *Конформист / Le Conformiste* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. Studio Gorki.
- Zolotnickij, A. (Réalisateur du doublage). (1960 [1959]). *400 ударов / Les Quatre Cents Coups* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. Studio Gorki.
- Vojteckij, V. (Réalisateur du doublage). (1955 [1953]). *Плата за страх / Le salaire de la peur* [Feuilles de remontage, Gosfilmofond]. Studio Gorki.

1.2. Archives personnelles

- Kurtna, A. (1940). Rapports sur le travail aux Archives du Vatican en 1940. [Manuscrits]. Consulté le 16 novembre 2019, sur <https://roomakirikku-kaustad.eu/uncategorized/aleksander-kurtna-aruanded-too-kohta-vatikani-arhiivis-1940/>
- Liivaku, U. Liste des films traduits entre 1963 et 1990. [Manuscrits].
- Uus, M. (Réalisatrice) (du 16 juin 1971 au 12 septembre 1991 : 16.06.1977 – 16.05.1982 (n^{os} 74–199), 16.09.1982 – 06.03.1987 (n^{os} 208–325), 16.03.1989 – 12.09.1991 (n^{os} 378–435)). *Jupiter*. [Émission de télévision, manuscrits]. Eesti Televisioon.
- Tenjes, S. (1984–1990). Archive sur l'activité du ciné-club de Tartu. [Manuscrits]. Disponibles pendant l'exposition *Rahvusilikool – 100*, Tartu, 2019, Musée de l'Université de Tartu.

1.3. Archives d'État

- ERA.14.2.1238. Correspondance avec des bureaux de cinéma, des institutions et des personnes sur l'importation et la projection de films ; statistiques sur les films importés en Estonie.
- ERA.14.2.1369. Correspondance sur l'importation de films et la délivrance de licences de projection.
- ERA.14.2.1370. Correspondance avec le Ministère des Affaires Étrangères de la République d'Estonie et la Fondation *Eesti Kultuurfilm* concernant les activités, la projection et l'importation de films ; calendrier des conférences du séminaire sur le cinéma d'*Eesti Kultuurfilm* et le projet de propositions de l'inspecteur du cinéma sur le mémorandum de l'Association estonienne des artistes de variétés et de cirque du 20 juillet 1940.
- ERA.14.2.147. Examens et correspondance sur l'industrie cinématographique estonienne, les importations de films et le nombre de cinémas pour la projection de films ; statistiques sur les cinémas de Lettonie.
- ERA.14.2.148. Correspondance sur la mise en œuvre de la loi sur le cinéma de 1935, la composition de la commission du cinéma, etc.
- ERA.14.2.149. Personnel de la commission du cinéma et procès-verbaux des réunions.
- ERA.14.2.224. Livret de contrôle d'Artur Adson.

- ERA.14.2.299. Programme de travail de la Fondation *Eesti Kultuurfilm*, règlement intérieur du conseil et plan budgétaire pour 1936–1937 ; données statistiques sur les films projetés en Estonie et en Pologne en 1934–1936 ; demandes de permis d'importation de films.
- ERA.14.2.297. Correspondance concernant l'octroi de permis pour l'ouverture des cinémas, l'importation et la projection de films en Estonie.
- ERA.14.2.383. Correspondance entre les bureaux de cinéma, le Ministère des Affaires étrangères de la République d'Estonie et d'autres institutions et entreprises sur l'importation, la projection et la censure de films ; statistiques pour l'octroi des permis d'importation pour les films étrangers ; données sur les cinémas situés en Estonie en 1937.
- ERA.14.2.384. Livret de contrôle d'Artur Adson.
- ERA.14.2.386. Correspondance sur l'importation et la projection de films.
- ERA.14.2.647. Correspondance sur l'importation et la projection de films.
- ERA.R-1.15.32. Correspondance avec la Direction de la Cinématographie (*Kinofikatsiooni Valitsus*) et le Studio de chronique cinématographique (*Kinokroonika Studio*) sur des questions liées à leurs activités.
- ERA.R-1707.1.14. Directives des ministres de la Cinématographie de l'URSS et de la RSS d'Estonie.
- ERA.R-1707.1.53. Directives des ministres de la Cinématographie de l'URSS et de la RSS d'Estonie.
- ERA.R.1946. Comité national du cinéma de la RSS d'Estonie (*kinokomitee*) 1940–1988.
- ERA.R-1946.1.157. Procès-verbaux des collèges.
- ERA.R-1946.1.17. Directives du Comité de la Cinématographie de l'URSS sur le cinéma.
- ERA.R-1946.1.109. Directives du ministre de la Cinématographie de l'URSS.
- ERA.R-1946.1.114. Directives du ministre de la Cinématographie de l'URSS.
- ERA.R-1946.1.115. Directives du ministre de la Cinématographie de l'URSS.
- ERA.R-1946.1.116. Rapports aux organes supérieurs soviétiques sur les travaux du réseau cinématographique.
- ERA.R-1946.1.155. Directives du ministre de la Cinématographie de l'URSS.
- ERA.R-1946.1.188. Listes et témoignages d'employés soumis au gouvernement pour les récompenses des employés en 1950.
- ERA.R-1946.1.195. Directives du ministre de la Cinématographie de l'URSS.
- ERA.R-1946.1.20. Rapports de la Direction de la Cinématographie de l'URSS, rapports au Ministère de la Cinématographie de l'URSS sur les activités du réseau cinématographique en 1946.
- ERA.R-1946.1.238. Directives du ministre de la Cinématographie de l'URSS.
- ERA.R-1946.1.45. Institut d'histoire du parti du Comité central du Parti communiste de la RSS d'Estonie. Institut d'histoire. Documents du personnel. Dossier personnel de Ferdinand Kala.
- ERA.R-1946.1.55. Correspondance avec le Ministère de la Cinématographie de l'URSS sur les questions relatives au répertoire cinématographique.
- ERA.R-1946.1.79. Directives du ministre de la Cinématographie de l'URSS.
- ERA.R-1946.1.80. Directives du ministre de la Cinématographie de l'URSS.
- ERAF.1.1.833a. Rapport du *Glavkinoprokat* de la RSS d'Estonie sur la situation du fonds de films et du réseau cinématographique.
- ERAF.1.4.177. Procès-verbaux des réunions du Bureau du Comité central du Parti communiste de la RSS d'Estonie, n^{os} 104–106.
- ERAF.1.81.22. Correspondance avec les institutions cinématographiques soviétiques sur les questions cinématographiques. Documents de la Direction de la cinématographie et du *Glavkinoprokat*, scénario du long métrage Estonie ; rapports mensuels de la Direction de la Cinématographie.
- ERAF.1.82.9. Documents de la cinématographie de la RSS d'Estonie. Certificat du Ministère de la Cinématographie. Certificat sur la mise en œuvre par le Ministère de la résolution du Comité central du Parti communiste (bolchéviste) de la RSS d'Estonie sur les questions idéologiques.

- Rapports sur la mise en œuvre du plan. Rapport sur le service à la population pendant la campagne électorale. Préparation de tournage du film sur Matrosov.
- ERAF.1.85.2. Correspondance avec les organisations du Parti du Ministère de la Cinématographie de la RSS d'Estonie, *Glavkinoprokat*, Tallinn Film Studio, les départements de la cinématographie et d'autres institutions soviétiques sur les questions du cinéma.
- ERAF.1.89.14. Correspondance avec le Ministère de la Cinématographie de la RSS d'Estonie et le *Glavkinoprokat* à propos de leur travail.
- ERAF.247.5a.49. Dossier du membre du Parti communiste de la RSS d'Estonie. Kala, Ferdinand, fils d'Anton.
- RFA.203.1942. Estonie soviétique n° 20, 1972.

BIBLIOGRAPHIE ET AUTRES SOURCES

a. Bibliographie générale

- Aavik, J. (1936). *Eesti õigekeelsuse õpik ja grammatika*. Tallinn: Noor Eesti Kirjastus.
- Adson, A. (2007). *Siuru-raamat*. Tallinn: Tänapäev.
- Angenot, M. (1977). Présupposé, topos, idéologème. *Études françaises*, 13(1–2), 11. <https://doi.org/10.7202/036642ar>
- Albera, F. (2017). Le re-montage dans le cinéma soviétique. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*(34–36), 11–25. <http://journals.openedition.org/decadrages/pdf/1021>
- Alfonsi, L. (1996). La réception du Dernier Métro et de La Femme d'à côté en U.R.S.S. : la stratégie truffaldienne de l'auteurisme face au consensus idéologique. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 7(1–2), 205–224. <https://doi.org/10.7202/1000940ar>
- Allaste, A.-A. (dir.) (2013). *Subkultuurid. Elustiilide uurimused*. Tallinn: TLÜ Kirjastus (Acta Universitatis Tallinnensis. Socialia).
- Angenot, M. (1977). Présupposé, topos, idéologème. *Études Françaises*, 13(1–2), 11–34. <https://doi.org/10.7202/036642ar>
- Annus, E. (2011). David Chioni Moore'i vaated nõukogude postkolonialismile. *Methis*(5), 7, 227–229. <https://doi.org/10.7592/methis.v5i7.548>
- Annik, E. (2003). Totalitarismi ja/või kolonialismi pained: miks ja kuidas uurida nõukogude aega? Dans A. Krikmann & S. Olesk (dirs.), *Võim & kultuur* (pp. 13–39). Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kirjandusloo ja Folkloristika Keskus.
- Anselmini, J. (22 novembre 2016). *La Comédie humaine de François Truffaut : une référence balzacienne*. [Conférence, audio]. Journées d'études « Truffaut à la lettre ». <https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/la-comedie-humaine-de-francois-truffaut-une>
- Assmann, A. (2008). Canon and archive. Dans A. Erll & A. Nünning (dirs.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97–107). Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Ayfre, A. (1969). *Cinéma et mystère*. Paris: Éditions du Cerf.
- Bagrov, P. (2014). Gleams of the West: Distribution and Reception of European Films in Soviet Russia of the 1920s 1940s. Dans J.-W. Boyer & B. Molden (dirs.), *EUtROPEs. The paradox of European Empire* (pp. 239–255), The University of Chicago Press
- Barghoorn, F. C. (1976). *Detente and the Democratic Movement in the USSR*. New York: Free Press.
- Barnier, M. (2012). Versions multiples et langues en Europe. *Mise au point* (5). <https://doi.org/10.4000/map.1490>
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée.
- Belodubrovskaya, M. (2017). *Not according to plan : filmmaking under Stalin*. Cornell University Press.
- Berstein, S. (s. d.). *Visite en France de Nikita Khrouchtchev*. Consulté le 20 novembre 2019, sur <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/fiche-media/Gaulle00340/visite-en-france-de-nikita-khrouchtchev.html>
- Billiani, F. (2014). *Modes of Censorship: National Contexts and Diverse Media*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=YS-iAAwAAQBAJ>
- Birštonas, R., Hoffmann, T., Kelli, A., & Mantrov, V. (2014). Soviet Period Films in Today's Copyright Law: German and Baltic Experience. *Trames: Journal of the Humanities and Social Sciences*, 18(3), 199–220. DOI 10.3176/tr.2014.3.01
- Blum, A., & Filippova, E. (2006). Territorialisation de l'ethnicité, ethnicisation du territoire (le cas du système politique soviétique et russe). *Espace Géographique*, 4(35), pp. 317–327

- Blumfeldt, E., Kauri, H., Maasing, R., & Pekomäe, V. (1962). *Eesti riik ja rahvas Teises maailmasõjas* (3^{ème} volume). EMP.
- Bourdieu, P. (2018). *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*. Paris: Le Seuil. <https://books.google.ee/books?id=RrBhDwAAQBAJ>
- Bourdieu, P., & Thompson, J. B. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge: Polity. Briselance.
- Brodsky, J. (1996). Spoils of War. *The Threepenny Review*, (64), 6–9. <http://www.jstor.org/stable/4384474>
- Brüggemann, K. (2016). Five letters on a roof: national narratives and the Soviet past in Estonia. Dans I. Gubenko, D. Hanovs & V. Mlahovskis, (dirs). *The New Heroes – The Old Victims. Politics of Memory in Russia and the Baltics* (50–59). Riga: Zinatne.
- Buffet, C. (2017). *Cinema in the Cold War: Political Projections*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=vGFQDwAAQBAJ>
- Burch, N., & Sellier, G. (1993). “Règlements de comptes”, dans *Le cinéma français de la République du Quatrième*. Cinémathèque française. Musée du Cinéma.
- Cameron, I. (dir.). (1969). *The Films of Robert Bresson*. Londres: Studio Vista.
- Chernyshova, N. (2013). *Soviet Consumer Culture in the Brezhnev Era* (1^{ère} éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203362020>
- Chion, M., & Gorbman, C. (1999). *The Voice in Cinema*. Columbia University Press. <https://books.google.ee/books?id=pSbmJTbQOUQC>
- Damien, C. (2017). Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité.
- Dmitrijev, V. (1978). *Müüdi anatoomia: Brigitte Bardot*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Doherty, T. (2013). *Hollywood and Hitler, 1933–1939*. Columbia University Press. <https://books.google.ee/books?id=maYe2lApDMgC>
- Drain, N. (2012). *Paysage et dépaysement dans l'œuvre de Michelangelo Antonioni : de "Blow Up" à "Identification d'une femme"* [Thèse de doctorat, Paris 10, Nanterre]. https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2012PA100175_diff.pdf
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press.
- Egorov, O. (27 mai 2019). Fantômas : comment ce personnage de comédie française a-t-il suscité une vague criminelle en URSS ? *Russia Beyond*. <https://fr.rbth.com/histoire/82949-comedie-fantomas-urss-crime>
- Erelt, P. (11 juillet 2010). Vend Alessandro. *Eesti Ekspress*. <https://ekspress.delfi.ee/kuum/vend-alessandro?id=69271179>
- Erelt, P. (2013). *Surnud luuraja tagasitulek: Spioonilugusid Eestist ja eestlastest*. Tallinn: Hea Lugu.
- Erelt, T. (1982). *Eesti oskuskeel*. Tallinn: Valgus.
- Fedorov, A. & Friesem, E. (2015). Soviet Cineclubs: Baranov's Film/Media Education Model. *Journal of Media Literacy Education*, 7(2), 12–22. <https://ssrn.com/abstract=2654451>
- Fedorov, A. (2016). Western Cinema in the Mirror of the Soviet Film Criticism. *International Journal of Media and Information Literacy*, 1(2), 75–107. <https://doi.org/10.13187/ijmil.2016.2.75>
- Foucault, M. (1978). *Histoire de la sexualité*. Tôme 1. *La volonté du Savoir*. Paris, Coll. « Bibliothèque des histoires ». Gallimard
- Gallinari, P. (2007). L'URSS au festival de Cannes 1946–1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la « guerre froide ». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*(51), 22–43. <http://journals.openedition.org/1895/pdf/1462>
- Gaston-Mathé, C. (1996). *La société française au regard de son cinéma (La société française à travers son cinéma)*. Caen: Corlet.

- Gerner, K., & Hedlund, S. (2018). *The Baltic States and the End of the Soviet Empire*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=UT9ZDwAAQBAJ>.
- Gilburd, E. (2018). *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*. Harvard University Press. <https://books.google.ee/books?id=wS93DwAAQBAJ>
- Gilyarevskij, R., & Starostin, B. (1978). *Иностранные имена и названия в русском тексте*. Moscou: Высшая школа.
- Gimello-Mesplomb, F. (2001). *Sex and women images in the French New Wave cinema : an example of non-domination?* http://fgimello.free.fr/documents/CB%20_US_.pdf
- Godard, J.-L. (1980). *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Albatros.
- Godet, M. (2010). *La Pellicule et les Ciseaux. La Censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, CNRS Éditions, Paris, 2010
- Gorsuch, A. E. (2011). *All this is your World: Soviet Tourism at Home and Abroad after Stalin*. OUP Oxford. <https://books.google.ee/books?id=0CmQDwAAQBAJ>
- Grutman, R. (1997). *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Québec : Fides
- Gubern, R. Y. F. (1975). *Un cine para el Cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- Guerra, T., & Fellini, F. (1981). *Amarcord* [Traduit par A. Kurtna]. Tallinn: Perioodika.
- Hayward, S. (2002). *Cinema Studies* (2^e éd.). *Routledge Key Guides*. London et New York: Taylor and Francis. <https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/thinkspace.csu.edu.au/dist/5/1410/files/2015/10/Cinema-Studies-Key-Concepts-1-289afca.pdf>
- Helend-Aaviku, K. (31 août 2019). Valeeria Villandi: „Mul pole kunagi ükski oma luuletus peas olnud.“. *Õhtuleht*. <https://elu.ohuleht.ee/975320/valeeria-villandi-mul-pole-kunagi-ukski-oma-luuletus-peas-olnud->
- Helme, S. (2000). Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis. *Kunstiteaduslikke uurimusi*(10), 253–273.
- Hennoste, T. (2019). Kirjandus kui vastupanu Nõukogude Eestis Teise maailmasõja järgsel perioodil. *Ajalooline Ajakiri*, 164/165(2–3), 225–251. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.2-3.06>
- Hiedel, L. (2006). "Loomingu" Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi aastaist 1957–1973. *Loomingu Raamatukogu*(37–40), 159–204.
- Hint, M. (1970). Eesti keelekorraldus – kust, kuhu ja milleks? Mõtteid viimaste aastakümnete tendentsidest ja tulevikuperspektiividest. *Looming*(8), 1237–1245.
- Hoare, M. (2007). *Éléments sur l'histoire des ciné-clubs en France. Les projections non commerciales passées, présentes, à venir...* <http://www.autourdu1ermai.fr/article19.html>
- Hoffmann, T. (2019). Bernardo Bertolucci film “Konformist” Nõukogude Liidus: kuidas tsensuur loob uue teose? Dans *Acta Semiotica Estica XVI*, pp. 114–145.
- Holquist, M. (dir.) (1994). *The Dialogical Imagination: Four Essays by Mikhail Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Hülsmann, M., & Grapp, J. (dirs.) (2009). *Strategisches Management für Film- und Fernsehproduktionen Herausforderungen, Optionen, Kompetenzen*. Oldenbourg Wissenschafts verlag. <https://doi.org/10.1524/9783486845969>
- Ionesco, E. (1967). *Ninasarvik* [Traduit par A. Kurtna]. Tallinn: Eesti Raamat.
- Jakson, M. (14 décembre 1995). Mees, kes valdab kaheksat keelt, sooviks end ise aidata. *Eesti Päevaleht*. <https://epl.delfi.ee/meelelahutus/mees-kes-valdab-kaheksat-keelt-sooviks-end-ise-aidata?id=50722045>
- Jeancolas, J.-P. (1984). *Кино Франции. Пятая республика (1958–1978)*. Raduga.
- Jõesalu, K. (2010). The meaning of “late socialism”: analyzing Estonians’ post-communist memory culture. *Asia Eur J* 8, 293–303 <https://doi.org/10.1007/s10308-010-0269-4>
- Kaalep, A. (1967). Türgi-tatari ja tadžiki nimede eesti transliteratsiooni katse. *Keel Ja Kirjandus*(5), 275–281.

- Kaasik, P. (2016). Kakskeelsuskampaania: sovetlikust keelepoliitikast ja selle praktikast Eesti näitel 1970. ja 1980. aastatel. *Tuna*(1), 68–82.
- Kalat, D. (2005). *The strange case of Dr. Mabuse: A study of the twelve films and five novels*. McFarland.
- Kalda, V. (1985). Filmiklubide festivalid 1985. *Teater.Muusika.Kino*(12), 46–47.
- Kann, L. (28 avril 2018). Meenutades Ahto Vesmest: kuidas kaks pitsi konjakit aitas filmisaadet teha. *Lääne Elu*. <https://online.le.ee/2018/04/28/meenutades-ahto-vesmest-kuidas-kaks-pitsi-konjakit-aitas-fil-misaadet-teha/>
- Kanter, K. (2014). *Eesti NSV kinematograafia ministeerium 1946–1953* [thèse de maîtrise, Université de Tartu]. http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/48586/Kadri_Kanter_14.pdf
- Kanter, K. (2015). Kinopoliitika ja filimitsensuur Eestis 1935–1940. *Tuna*(1), 84–101.
- Kappeler, A. (2014). *The Russian Empire: A Multi-ethnic History*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=JZ9eBAAAQBAJ>
- Kapterev, S. (2009). Illusionary Spoils: Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*(10), 4, 794–799.
- Karjahärm, T. (2006). Kultuurigenotsiid Eestis: kirjanikud (1940–1953). *Acta Historica Tallinnensia*(10), 142–177.
- Kasekamp, A. (2017). *A History of the Baltic States*. Macmillan Education UK.
- Keil, A. (22 février 2006). Jaanus Rohumaa – valge maag. *Postimees*. <https://www.postimees.ee/1529349/jaanus-rohumaa-valge-maag>
- Khrushchev, N. S., & Khrushchev, S. (2004). *Memoirs of Nikita Khrushchev* (2^{ème} éd.). Pennsylvania State University. <https://books.google.ee/books?id=uv1zv4FZhFUC>
- Knight, C. (2015). “Stalin’s Trophy Films, 1947–52: A Resource.” *KinoKultura* (48). <http://www.kinokultura.com/2015/48-knight.shtml>
- Koppel, A. (2015). *Karu südamega mees: Arvo Iho elu ja looming*. Tallinn: Tänapäev.
- Kornejev, M. (1946). *Nõukogude demokraatia on kõrgemat tüüpi demokraatia*. Tallinn: Poliitiline Kirjandus.
- Kosenkranius, I. (1964). *Eesti kino minevikuradadelt*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Kosinova, M. (2016). Distributing and returning mechanism of Soviet cinema in the period of «stagnation». *Servis Plus*, 10(2), 64–73. <https://doi.org/10.12737/19460>
- Kreepipuu, T. (2011). Parteilisest tsensuurist Nõukogude Eestis. *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 5(7). <https://doi.org/10.7592/methis.v5i7.534>
- Kruut, M. (28 janvier 2013). Filmide kodu kodutus filmiarhiivis. *Postimees*. <https://www.efis.ee/et/varamu/lugemisnurk/filmide-kodu-kodutus-filmiarhiivis>
- Kulli, J. (25 mars 2017). Luule Žavoronok: "Oota, sa" Hunt kiusab Jänest, aga sel pole verelõhna, nagu tänapäeva multikatel". *Õhtuleht*. <https://elu.ohhtuleht.ee/795369/luule-zavoronok-oota-sa-hunt-kiusab-janest-aga-sel-pole-verelohna-nagu-tanapaeva-multikatel>
- Kärk, L. (1995). Mida oleks hea teada ajaloost? Eesti filmiloo lühikonspekt. *Teater. Muusika. Kino*(8–9), 114–123.
- Künstler, A. (1 décembre 2011). Tälänmjuusikviigitamisest. *Sirp*. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/varamu/taelinmjuusikviigitamisest/>
- Lampedusa, di, G. T. (1967). *Gepard* [Traduit par A. Kurtina]. Tallinn: Eesti Raamat.
- Lauk, E. & Kreepipuu, T. (2010). Was it all pure propaganda? Journalistic practices of silent resistance in Soviet Estonian journalism. *Acta Historica Tallinnensis*, 15(1), 167–190. <https://doi.org/10.3176/hist.2010.1.08>
- Lauri, L. (1991). *Kirjutamata memuaare*. Tallinn: Perioodika.
- Lawton, A. (1992). *Kinoglasnost: Soviet cinema in our time*. Cambridge Soviet paperbacks(9). Cambridge University Press.
- Leonov, N. (22 septembre 1999). Soviet intelligence in Latin America during the Cold War. *Centro De Estudios Públicos (Chile)*. https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183724/rev73.leonov-lect_ing.pdf
- Lotman, J. (1999). *Semiosfäär*. Tallinn: Vagabund.

- Lotman, J. (2004). *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak
- Lotman, P. (1991). Raamatukogu roll sõjajärgses Nõukogude Eestis. *Tsensor Eesti raamatukogus. Eesti Rahvusraamatukogu toimetised*(2), 87–123. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu.
- Lotman, P. (2000). Hävitatud raamat ja eestlase identiteet. *Tuna*(2), 95–103. http://www.ra.ee/public/TUNA/Artiklid/2000/2/2000-2-Piret_Lotman_1k95-103.pdf
- Lotman, Y. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. I.B. Tauris.
- Lotman, Y. (2005 [1984]). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*(33.1), 205–229.
- Lovell, S. (2010). *The Shadow of War. Russia and the USSR, 1941 to the present*. Wiley-Blackwell.
- Lõhmus, J. (1 février 2001). Ungari film ärgitas Eesti vabadusmõtet. *Postimees*. <https://kultuur.postimees.ee/1848931/ungari-film-argitas-eesti-vabadusmotet>
- Lõhmus, M. (2002). *Transformation of Public Text in Totalitarian System. A Socio-Semiotic Study of Soviet Censorship Practices in Estonian Radio in the 1980s*. Tartu: Tartu University Press.
- M.-F. & Morin, J.-C. (2010). *Grammaire du cinéma*. Paris : Nouveau Monde éditions.
- Made, T. (dir.). (2019). *Nõukaaeg: Meenutused, faktid, olud, veidrused*. Tallinn: Rahva Raamat.
- Maibaum, A. (2015). *Spielfilm-Synchronisation: Eine translationskritische Analyse am Beispiel amerikanischer Historienfilme über den Zweiten Weltkrieg*. Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur. <https://books.google.ee/books?id=eG5NCwAAQBAJ>
- Maimik, P. (1994). Eesti ajakirjandus nõukogude tsensuuri all. Dans E. Lauk (dir.), *Eesti ajakirjanduse ajaloost IX* (pp. 85–105). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Maimik, P. (1996). Tõkkes ajalehtede-ajakirjade trükkimise teel enne tsensuuri kaotamist Eestis. Dans P. Maimik (dir.), *Eesti ajakirjanduse ajaloost X* (pp. 99–107). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Malle, L., French, P., & Schreyer, P. (1998). *Louis Malle über Louis Malle*. Alexander Verlag.
- Martin, M. (1993). *Le cinéma soviétique : De Krouchtchev à Gorbatchev : (1955–1992). Histoire et théorie du cinéma. L'Âge d'homme*.
- Martinson, K. (1973). *Teadlane ja teaduslik publikatsioon Eesti NSV-s*. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia.
- Marx, R. (2019). Revue de presse du Conformiste. *L'Avant-Scène Cinéma*(663), 68–71.
- Mastny, V. (2019). *Soviet/east European Survey, 1987–1988: Selected Research And Analysis From Radio Free Europe/radio Liberty*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=qayhDwAAQBAJ>
- Meinert, N. (1988). Filmikunst eesti ning vene keelt kõnelevate vaatajate hinnanguis. *Teater. Muusika. Kino*(4), 16–36.
- Merisalu, T. (2017). Aken kaasaegsesse filmimaailma. *Teater. Muusika. Kino*(1), 83–98.
- Meyer, R. (13 janvier 2017). Montand Signoret, la perte des illusions. *France Inter*. <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-13-janvier-2017>
- Mihkelson, I. (14 décembre 2013). Arvo Pärdi igiliikur 50 a hiljem. *Postimees*. <https://kultuur.postimees.ee/2631626/arvo-pardi-igiliikur-50-aastat-hiljem>
- Miil, M. (2012). Eesti Televisiooni raskustest Soome TV “katmisel”. EKP võitlus “koodanliku televisiooni” vastu. *Acta Historica Tallinnensia*, 18(1), 108–141. <https://doi.org/10.3176/hist.2012.1.05>
- Mikkonen, S., Scott-Smith, G., & Parkkinen, J. (dirs.) (2019). Entangled East and West: Cultural diplomacy and artistic interaction during the Cold War. *Rethinking the Cold War*(4), 2567–5311. Walter de Gruyter.
- Milani, A. (2011). *The Shah* (1^{ère} éd.). Palgrave Macmillan.
- Ministerstvo kul'tury SSSR (2016). Catalogue of Foreign Sound Films Released on the Soviet Screen, 1927–1954. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 10(2), 123–198. 10.1080/17503132.2016.117795
- Misiunas, R. J. & Taagepera, R. (1993). *The Baltic States, years of dependence, 1940–1990*. University of California Press.

- Moore, D. C. (2006). "Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique." Dans V. Kelertas (dir.), *Baltic Postcolonialism*, pp. 11–44. Amsterdam: Rodopi.
- Moreau, J. (1965). *Cahiers De Cinéma*, 161–162(1).
- Mõstlik, A. (2007). *Võimusuhete konstrueerimine nõukogude ajalehediskursuses 1946–1979* [Mémoire de master, Université de Tartu]. dspace.ut.ee, https://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/15693/Magtoo_Moistlik.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Möldre, A. (2005). *Kirjastustegevus ja raamatulevi Eestis aastail 1940–2000*. [Thèse de doctorat, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Nelmes, J. (2012). *Introduction to Film Studies*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=Ng2tAgAAQBAJ>
- Nembach, E. (2001). Stalins Filmpolitik. Die Reorganisation der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938. *Gardez! St. Augustin*, pp. 42–44.
- Nerman, R. (2004). TPI filmiklubi toi infovaesesse ühiskonda värskeid tuuli. *Mustamäe*(1), 2. <https://test.tallinn.ee/est/TPI-filmiklubi-toi-infovaesesse-uhiskonda-varskeid-tuuli>
- Neuschäfer, H. J. (1991). Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976). Stuttgart: Metzler.
- Niglas, A. (2017). Kuidas küüditamise sõna eesti keelde jõudis, *Tuna*(1), 24–36.
- Niinemets, A. (24 septembre 2001). Euroliit aitab Tartus tõlke koolitada. *Tartu Postimees*. <https://tartu.postimees.ee/1893063/euroliit-aitab-tartus-tolke-koolitada>
- Näripea, E. (2011). *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*. [These de doctorant, l'Académie des beaux-arts de l'Estonie], Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- O'Connor, C. (2011). Did The KGB Kill Albert Camus? *RFE/RL: Free Media in Unfree Societies*. https://www.rferl.org/a/did_the_kgb_kill_albert_camus-coilin/24290826.html
- Oksanen, S. & Paju, I. (2010) *Kõige taga oli hirm. Kuidas Eesti oma ajaloost ilma jäi*. Tallinn: Päevaleht.
- Olesk, S. & Saluäär, A. (2017). *Palat nr. 6: kaks artiklit „Loomingu Raamatukogu“ ajaloost*. Loomingu Raamatukogu. Kultuurileht.
- Pekomäe, V. (11 mai 1979). Georg Pärnpuu 70. *Välis-Eesti*.
- Pensec, E. (17 mai 2019). *Ces films français ayant crevé l'écran et marqué les esprits en Russie*. <https://fr.rbth.com/art/82902-films-francais-aimes-russie>
- Pierre, S. (3 janvier 1985). Les films de la terre. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/01/03/les-films-de-la-terre_2761422_1819218.html
- Pinel, V. (1964). *Introduction au ciné-club: histoire, théorie, pratique du ciné-club en France*. Paris, France: Éditions ouvrières.
- Pozner, V. (2012). Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale. Dans A. Sumpf & V. Laniol (dirs.) *Saisies, spoliations, restitutions : Archives et bibliothèques au XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 147–163. <http://books.openedition.org/pur/130257>.
- Põllu, T. (2016). The concept of (self-)censorship from the semiotic perspective. *Tartu semiotics library*(16). *Concepts for semiotics: Mõisteid semiootikale*. Université de Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 157–173.
- Pärn, K. (10 février 1996). Retro: Ahto Vesmes on sama tuntud kui filmistaar. *Eesti Päevaleht*. <https://epl.delfi.ee/arvamus/retro-ahto-vesmes-on-sama-tuntud-kui-filmistaar?id=50723520>
- Pärnpuu, G. (1989). Film propaganda teenistuses. *Teater. Muusika. Kino*(6), 34–39.
- Remmelgas, J. (8 mai 1959). Georg Pärnpuu 50 a. *Eesti Päevaleht = Estniska Dagbladet*.
- Riondel, B. (2020). *L'effroyable vérité: Communisme, un siècle de tragédies et de complicités*. L'Artilleur.
- Risch, W. (2015). A Soviet West: nationhood, regionalism, and empire in the annexed western borderlands. *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*(43:1), 63–81. 10.1080/00905992.2014.956072

- Ruben, A. (2019). "Palli mängiva kassi maja" ajab lapsi ärevusse. *KesKus*. <http://kes-kus.ee/pallimangiva-kassi-maja-ajab-lapsi-arevusse/>
- Ruus, J. (31 janvier 2014). Kui ülikooli kinoklubis ukсед paukusid. *Õpetajate Leht*. <https://opleht.ee/2014/01/jaan-ruus-kui-ulikooli-kinoklubis-ukсед-paukusid/>
- Ruus, J. (18 décembre 2015). Kellele kuuluvad filmid? *Sirp*. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/film/kellele-kuuluvad-filmid/>
- Ruus, J. (s.d.). "Tallinnfilm" kui monument. <https://www.efis.ee/et/varamu/valdkonnapeegel/tallinnfilm-kui-monument> (consulté le 18 août 2021).
- Rõbakova, I. (dir.) (1990). *Eesti arvudes 1989. aastal : lühike statistika kogumik*. Tallinn
- Sakai, N. (1997). Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Samma, O. (1954). Tüüpilistest puudustest ja vigadest proosa tõlkimisel vene keelest eesti keelde. *Looming*(3), 348–358.
- Saro, A. (2019). Nõukogude tsensuuri mehhanismid, strateegiad ja tabuteemad Eesti teatris. *Ajalooline Ajakiri*(4), 283–304. <https://doi.org/10.12697/AA.2018.4.02>
- Soidro, M. (1996). Rääkimine hõbe, vaikimine kuld. Tähelepanekuid tsensuurist Eesti NSV-s. *Luup*(9). <http://arhiiv2.postimees.ee:8080/luup/96/14/elu2.htm>
- Soosaar, E. (6 novembre 2009). Baltimaade sovetiseerimine ida poolt nähtuna. *Sirp*, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c9-sotsiaalia/baltimaade-sovetiseerimine-ida-poolt-naehtuna/>
- Sootak, V. (2011). Pimedat ekaani! *UT*(2), 38–41.
- Sorlin, P. (2019). Ce qu'on a appelé « néoréalisme cinématographique ». *Cahiers D'études Italiennes*. Advance online publication. <https://doi.org/10.4000/cei.5490>
- Szporluk, R. (2000). The Soviet West – or Far Eastern Europe? Dans *Russia, Ukraine, and the Breakup of the Soviet Union* (259–277). Stanford, CA: Hoover Institution Press.
- Stepanov, A. (1946). *Nõukogude ametiühingute ülesanded töötasude alal*. Tallinn: Poliitiline Kirjandus.
- Stepanov, A. (1948). *Port Artur*. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.
- Sumpf, A. (2015). *Révolutions russes au cinéma: Naissance d'une nation : URSS, 1917–1985*. Armand Colin.
- Suny, R. G. (dir.) (2006). *The Cambridge history of Russia*. Vol. 3. Cambridge : Cambridge University Press.
- Suviste, M. (10 octobre 2007). "Väga lilleline see elu just ei ole. Silmad on läbi. Süda ka jukerdab natuke.". *Õhtuleht*. <https://www.ohtuleht.ee/249387/vaga-lilleline-see-elu-just-ei-ole-silmad-on-labi-suda-ka-jukerdab-natuke->
- Säde, E. (2016). *Säde filmist: Lood Eesti filmimetsadest*. Kultuurileht.
- Zubkova, J. (2009). *Baltimaad ja Kreml 1940–1953*. Tallinn: Varrak.
- Taagepera, R. (1993). *Estonia: Return to Independence*. Boulder, CO: Westview Press.
- Taal, E. (1983). *Eesti NSV kultuuriasutuste ajaloo teatmik. 2. osa, Kinoasutused / Eesti NSV Arhiivide Peavalitsus, ENSV Oktoobrirevolutsiooni ja Sotsialistliku Ülesehituse Riiklik Keskarhiiv*. Tallinn: Eesti NSV Arhiivide Peavalitsus.
- Taevere, M. (2010). Vastab Ahto Vesmes. *Teater. Muusika. Kino*(5), 4–18.
- Taggo, M. (29 mars 2000). Kadi Veldi muusikute laps, kes maandus raadios. *Delfi.ee*. <https://epl.delfi.ee/artikkel/50824381/kadi-veldi-muusikute-laps-kes-maandus-raadios>
- Taggo, M. (30 août 2018). Toimetaja ja dubleerija Luule Žavoronok Tõstamaa Hollywoodist. *Delfi.Ee*. <https://lood.delfi.ee/eestinaine/elud/toimetaja-ja-dubleerija-luule-zavoronok-tostamaa-hollywoodist?id=83499503>.
- Talbot, G. (2007). *Censorship in Fascist Italy, 1922–43: Policies, Procedures and Protagonists*. Palgrave Macmillan UK. <https://books.google.ee/books?id=E5uHDAAAQBAJ>
- Tamm, M. (s. d.). *Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir en Estonie soviétique*. Consulté le 20 avril 2020, sur <http://www.france-estonie.org/jean-paul-sartre-et-simone-de-beauvoir-en-estonie-sovietique/>
- Tammer, E. (2004). *Nõukogude aeg ja inimene: Meie mälestused*. Tallinn: Tänapäev.

- Tammer, E. (2012). *Nõukogude aeg ja eesti inimene*. Tallinn: Tammerraamat.
- Tammer, E., Jõks, M., & Põdra, K. (dirs.) (2014). *Punatsensuur: Mälestustes, tegelikkuses, reeglites*. Tallinn: Tammerraamat.
- Tannberg, T. (2010). Kuidas Moskvast valmistati ette 1950. aasta märtsipleenumit. ÜK(b)P KK otsus „Puudustest ja vigadest EK(b)P KK töös“. *Tuna*(1), 120–124.
- Tarand, K. (8 mai 2015). Kardinal või huligaan? *Õpetajate Leht*.
<http://opleht.ee/2015/05/kardinal-voi-huligaan/>
- Tart, I. (2010). Basic Human Values and Identity Research in Estonia, Latvia and Lithuania after 1989. Dans H. Best & A. Wenninger (dirs.), *Landmark 1989. Central and Eastern European societies twenty years after system change* (pp. 91–107). Berlin: LIT.
- Taylor, R. (2016). A ‘window on the west’? An introduction to ‘Papka 63’. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 10(2), p. 115–122. DOI: 10.1080/17503132.2016.1173370.
- Telesaade „Jupiter” saab HÖFFi tänuauhinna. (Anonyme, 18 avril 2018). *Postimees*.
<https://kultuur.postimees.ee/4472155/telesaade-jupiter-saab-hoffi-tanuahinna>
- Teurtrie, D. & Radvanyi, J. (15 septembre 2009). *La Russie : des territoires en recomposition Les frontières russes entre effets d’héritages et nouvelles polarités*.
<http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/etpays/Russie/RussieScient4.htm>
- Thom, F. (1989). *Newspeak. The Language of Soviet Communism*. The Claridge Press.
- Tiit, E.-M. (19 août 2020). *Millised rahvused elavad Eestis?*
<https://www.stat.ee/et/uudised/millised-rahvused-elavad-eesis>
- Tolk, R. (23 janvier 2001). Luule Žavoronok – kurjuse südamlük vaenlane. *Eesti Päevaleht*.
<https://epl.delfi.ee/meelelahutus/luule-thavoronok-8211-kurjuse-sudamluk-vaenlane?id=50862645>
- Tomusk, I. (22 juin 2018). Kas rahvuskeelte koht on jälle ajaloo prügikastis? 1978. aasta NLKP Keskkomitee määrus ja mida on meil sellest õppida. *Sirp*. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/varia/kas-rahvuskeelte-koht-on-jalle-ajaloo-prugikastis/>
- Torop, P. (2017). Eesti kultuurikeelte identiteet ja muutumine. Dans T. Tammaru (dir). *Eesti inimarengu aruanne 2016/2017. Eesti rändeajastul*. (221–228). Tallinn: Eesti Koostöö Kogu.
<https://inimareng.ee/eesti-kultuurimuutused-avatud-maailmas/eesti-kultuurikeelte-identiteet-ja-muutumine/>
- Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers Du Cinéma*(31), 15–29.
- Truffaut, F. (2017). *Truffaut on cinema* [Traduit par A. Fox] (A. Gillain, dir.). Indiana University Press.
- Tsensuur NSVL ajal: kirjanik küüditati Siberisse ebasobiva sissekande pärast kodusel külalisteraamatus. (Anonyme, 26 septembre 2017). *Postimees*. <https://heureka.postimees.ee/4256389/tsensuur-nsvl-ajal-kirjanik-kuuditati-siberisse-ebasobiva-sissekande-parast-kodusel-kulalisteraamatus>
- Tsivian, Y. (1996). The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s. *Film History*, 8(3), 327–343. <http://www.jstor.org/stable/3815312>
- Tuumalu, T. (30 juillet 2003). Kuus kilogrammi Tallinnfilmi lugu. *Postimees*. <https://kultuur.postimees.ee/2038281/kuus-kilogrammi-tallinnfilmi-lugu>
- Uued filmid = Новые фильмы (1961–1990). [Bulletins sur les fonds du film]. Comité du cinéma de la RSS d’Estonie. Tallinn: ENSV Vabariiklik Filmiläenutuse Kontor.
- Valk, H. (4 juillet 2014). Eestluse hingeloits ja pidude pidu. *Õhtuleht*. <https://www.ohuleht.ee/586343/heinz-vaik-eestluse-hingeloits-ja-pidude-pidu>
- Vassallo, A. (s. d.). *De Gaulle et l’URSS*. Consulté le 20 septembre 2017, sur <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/parcours/0008/de-gaulle-et-l-urss.html>
- Veidemann, R. (8 mai 1999). Tsensuur oli, on ja jääb. *Eesti Päevaleht*. <https://epl.delfi.ee/meelelahutus/tsensuur-oli-on-ja-jaab?id=50772119>
- Veidemann, R. (8 mai 1999). *Tsensuur oli, on ja jääb*. Päevaleht, <https://epl.delfi.ee/artikkel/50772119/tsensuur-oli-on-ja-jaab>

- Verschik, A. (18 juillet 2017). Suurim oht eesti keelele – isoleeritud ühiskonnagrupid. *Postimees*.
<https://arvamus.postimees.ee/4150487/anna-verschik-suurim-oht-eesti-keelele-isoleeritud-uhiskonnagrupid>
- Veskimägi, K.-O. (1996). *Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. Tallinn: K.-O. Veskimägi.
- Viikberg, J. (1999). *Eesti rahvaste raamat: rahvusvähemused, -rühmad ja -killud*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Viivik, A. (27 novembre 2005). ENSV kino: Varsti ekraanil! «Zorro». *Õhtuleht*.
<https://elu.ohuleht.ee/184260/ensv-kino-varsti-ekraanil-zorro>
- Viivik, A. (28 décembre 2002). «Dubleerinud filmistuudio Tallinnfilm...». *Õhtuleht*.
<https://elu.ohuleht.ee/133377/dubleerinud-filmistuudio-tallinnfilm->
- Visconti, L., Pratolini V., D'Amico S. C., Campanile P. F., Franciosa M., & Mediolini E. (1962). *Rocco ja tema vennad* [Traduit par A. Kurtna]. Ajalehtede-Ajakirjade Kirjastus.
- Witte, A. (2014). Blending spaces: Mediating and assessing intercultural competence in the L2 classroom. *Trends in Applied Linguistics*(8). De Gruyter Mouton.
- Valge, J. (1999). *Opinions about Neighbours Economy. In: Images and Mutual Perceptions of the Finns, the Estonians and the Russians in the 20th Century (137–145)*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Valge, J. (2003). *Lahtirakendamise: Eesti Vabariigi majanduse stabiliseerimine 1918–1924*. Rahvusarhiiv.
- Võltsingute ja dialektiliste upepallide entsüklopeedia (Anonyme, 4 avril 1973). *Eesti Päevaleht = Estniska Dagbladet*, 26.
- Värv, E. (2006). *Noored 1950.–1960. aastate Eesti NSV-s*. Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat, 49, 11–48.
- Yurchak, A. (2005). *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation. Information series*. Princeton: Princeton University Press.

b. Littérature sur la traductologie

- Ahrens, B., Hansen-Schirra, S., Krein-Kühle, M., Schreiber, M., & Wiene, U. (2018). *Translation – Linguistik – Semiotik*. Frank & Timme. <https://books.google.ee/books?id=pfBmDwAAQBAJ>
- Bachmann-Medick, D. (2006). Meanings of Translation in Cultural Anthropology. Dans T. Hermans (dir.), *Translating Others* (pp. 33–42). Manchester: St. Jerome.
- Barr, C. (2019). « 'Don't mention the war': The Soviet re-editing of three Live Ghosts ». Dans C. O'Sullivan & J.-F. Cornu (dirs.), *The Translation of Films* (pp. 81–101). Oxford University Press for the British Academy.
- Benjamin, W. (1997). The Translator's Task. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*(10), 2, pp. 151–165, DOI: 10.7202/037302ar.
- Bermann, S. & Porter, C. (dirs.) (2014). *A companion to translation studies*. Chichester : Wiley-Blackwell (Blackwell companions to literature and culture)
- Bernitskaia, N. (2018). Traduction des titres de films : entre erreurs et créativité. Dans O. Artyushkina C. & Zaremba (dirs.), *Propos sur l'intraduisible*. Presses universitaires de Provence. doi :10.4000/books.pup.7826
- Besserwisser (1969). Tõlkekriitik ja kriitikalööja. *Keel Ja Kirjandus*(4), 241.
<https://www.digar.ee/viewer/et/nlib-digar:193406/142708/page/2>
- Boillat, A. (2013). Le doublage au sens large. *Décadrages*, (23–24), 52–79.
<https://doi.org/10.4000/decadrages>
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing. Translation practices explained*. Manchester UK; Kinderhook NY: St. Jerome Pub.
- Chesterman, A. (2005). Problems with Strategies. Dans K. Károly & Á. Fóris (dirs.), *New Trends in Translation Studies: In Honour of Kinga Klaudy* (pp. 17–28). Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Chion, M. (2013). Doublages, langues et voix en Europe. *Mise au point*(5). <https://doi.org/10.4000/map.1345>
- Chomentowski, G. (2014). Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques. *Cahiers du monde russe. Russie – Empire russe – Union soviétique et États indépendants*(55/3–4), 295–320. <http://journals.openedition.org/monderusse/pdf/8008>
- Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*. Presses universitaires de Rennes.
- Crowley, D. (2005, le 14 juillet). Echo Translation. [Blog post]. Consulté le 30 mars 2020, sur <https://faktografia.com/2014/11/16/echo-translation/>
- D’Hulst, L. (2014). *Essais d’histoire de la traduction*. Avatars de Janus. Paris: Classiques Garnier.
- Delabastita, D. (1993). There’s a double tongue: An investigation into the translation of Shakespeare’s wordplay with special reference to Hamlet. *Approaches to translation studies*(11). Rodopi.
- Delabastita, D. (2004). Wordplay as a Translation Problem. A Linguistic Perspective. Dans H. Kittel & A. P. Frank & N. Greiner (dirs.), *Übersetzung – Translation – Traduction: An International Handbook of Translation Studies* (pp. 600–607). Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Díaz-Cintas, J. (2012). Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. *Meta*, 57(2), 279–293. <https://doi.org/10.7202/1013945ar>
- Díaz-Cintas, J. (2018). Film censorship in Franco’s Spain: the transforming power of dubbing. *Perspectives*, 182–200. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2017.1420669>
- Díaz-Cintas, J. (dir.) (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Canada: UPT.
- Drugan, J. (2017). Ethics and social responsibility in practice: interpreters and translators engaging with and beyond the professions. *The Translator*, 23(2), 126–142. <https://doi.org/10.1080/13556509.2017.1281204>
- Eco, U. (2015). *Experiences in translation* [traduit par A. McEwen]. University of Toronto Press; Canadian Electronic Library.
- Even-Zohar, I. (1990). The position of translated literature within the literary polysystem. *Poetics Today*(11:1), 45–51.
- Florin, S., & Vlahov, S. (1986). *Непереводимое в переводе*. Moscou: Высшая школа.
- Friedberg, M. (1997). *Literary translation in Russia: A Cultural History*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Gottlieb, H. (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives – Studies in Translation Theory and Practice*(2), 1, 101–121.
- Gottlieb, H. (2001). Subtitling. Dans M. Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 244–248). London and New York: Routledge.
- Hasan, R., & Hallyday, M. A. K. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- Issakov, S. (1983). *Arhiivide peidikust*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Jääskeläinen, R. (1993). Investigating translation strategies. Dans S. Tirkkonen-Condit & J. Laffling (dirs.), *Recent trends in empirical translation research* (pp. 99–120). Joensuu: Université de Joensuu. Vandum.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. Dans Reuben A. Brower (dir.), *On translation* (pp. 232–239). Cambridge, Mass.: Harvard University, Press.
- Jakobson, R. (1995). *Life, Language, Art*. Routledge.
- Jakobson, R. (2015). *Language in literature*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Kalpus, H. (2017). *Teatritõlke etendatavus „Hamleti“ näitel* [thèse de maîtrise, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Kearns, J. (2009). Strategies. Dans M. Baker & G. Saldanha (dirs.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 282–285). London: Routledge.
- Kovačič, I. (1994). *Relevance as a factor in subtitling reductions*. DOI:10.1075/btl.5.35kov

- Kruger, J.-L., Hefer, E., & Matthew, G. (2013). *Measuring the impact of subtitles on cognitive load*. [Conférence]. Proceedings of the 2013 Conference on Eye Tracking South Africa – ETSA '13 (pp. 62–66). ACM Press. <https://doi.org/10.1145/2509315.2509331>
- Krull, H. (1998). Mõtete tõlkimine. *Keel ja Kirjandus*(2), 81–85.
- Kursson, A. (mai 1956). Tõlkida tuleb originaalist. *Sirp ja Vasar*(18), p. 4. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19560505.1.5>
- Kußmaul, P. (2005). Translation through Visualization. *Meta*, 50(2), 378–391. <https://doi.org/10.7202/010943ar>
- Lange, A. (2012). *Performative Translation Options Under The Soviet Regime*. Journal of Baltic Studies, 43:3, 401–420, DOI: 10.1080/01629778.2011.634699
- Lange, A., & McIlpatrick-Ksenofontov, M. (2012). Maria Tymoczko angažeeritud tõlketeadus. *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 190–197.
- Lange, A., & Monticelli, D. (2012). Kuidas kirjutatakse tõlkelugu? *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 5–23.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York, Routledge.
- Leppihalme, R. (1997). *Culture Bumps: an Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon, Multilingual Matters
- Liivaku, U., & Meriste, H. (1975). *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatuses eestinduseni*. Tallinn: Valgus.
- Lörscher, W. (1991). *Translation performance, translation process, and translation strategies: A psycholinguistic investigation*. Tübingen: Narr.
- Lüdskanov, A. K. (1972). *Mensch und Maschine als Übersetzer*. Hueber.
- Martí Ferriol, J. (2013). Subtitle reading speeds in different languages : the case of Lethal Weapon. *Quaderns*(20), 201–210.
- Mereu Keating, C. (2016). *The Politics of Dubbing: Film Censorship and State Intervention in the Translation of Foreign Cinema in Fascist Italy*. Bern, Switzerland: Peter Lang UK. <https://books.google.ee/books?id=Q5-9DAEACAA>
- Merkle, D. (2004). *External and internal pressures on the translator: Relationship to censorship*. Proceedings of the 2004 International Comparative Literature Association Congress in Hong Kong. <http://www.aile-icla.org/site/2004-hongkong/>
- Monticelli, D. & Lange, A. (2014). Translation and totalitarianism: the case of Soviet Estonia. *The Translator*, 20(1), 95–111. <https://doi.org/10.1080/13556509.2014.899096>
- Monticelli, D. (2011). 'Totalitarian translation' as a Means of Forced Cultural Change: The Case of Postwar Soviet Estonia. Dans A. Chalvin, A. Lange & D. Monticelli (dirs.). *Between Cultures and Texts: Itineraries in Translation History* (pp. 187–200). Peter Lang.
- Mutt, M. (23 mai 1997). Dublaazh – filoloogiline imede aed. *Sirp*(20), p. 17.
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). Culture-Bound Problems in Subtitling. *Perspectives: Studies in Translatology*(2), 207–242
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Pergamon Press: Oxford.
- Nõukogude aja erinumber / Special issue on Soviet culture. *Methis*(5), 7 (2011). <https://doi.org/10.7592/methis.v5i7>
- O'Sullivan, C., & Cornu, J.-F. (dirs.) (2019). *The Translation of Films*. Oxford University Press for the British Academy.
- Ojamaa, O. (1972). Arutlus ideaalsest tõlkijast. Otto Samma kuuekümmendaks sünnipäevaks. *Looming*(11).
- Pedersen, J. (2005). How is Culture Rendered in Subtitles? Dans S. Nauert (dir.), *Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*. http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html (consulté 30.11.2020).
- Pöhhacker, F. (2004). *Introducing Interpreting Studies*. London and New York: Routledge.

- Põllu, T. (2011). *Sõnamängude ja reaalse tõlkestrateegiad Eesti filmide subtiitertõlgete näitel* [Mémoire de master, Université de Tallinn]. Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Popovič, A. (1976). Aspects of metatext. *Canadian Review of Comparative Literature*, 3(3), 225–235.
- Pruys, G. M. (1997). *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Gunter Narr.
- Puusepp, M. (2013). *Suuline tõlge*. EKSA.
- Pym, A. ([1998] 2014). *Method in Translation History*. New York: Routledge.
- Ranzato, I. (2015). *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*. Taylor & Francis. <https://books.google.ee/books?id=AeSPCgAAQBAJ>
- Razlogova, E. (2014). Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema. Dans L. Kaganovsky & M. Salazkina (dirs.), *Sound, speech, music in Soviet and post-Soviet cinema* (pp. 162–178). Indiana University Press.
- Razlogova, E. (2015). The Politics of Translation at Soviet Film Festivals during the Cold War. *SubStance*, 44(2), 66–87.
- Roland, R. A., & Delisle, J. (1999). *Interpreters as Diplomats: A Diplomatic History of the Role of Interpreters in World Politics*. Ottawa: University of Ottawa Press. https://books.google.ee/books?id=xJ__Arpje0UC
- Rundle, C., & Sturge, K. (dirs.). (2010). *Translation under fascism*. Palgrave Macmillan. <http://site.ebrary.com/lib/alltitles/docDetail.action?docID=10445561>
- Sherry, S. (2012). *Censorship in Translation in the Soviet Union in the Stalin and Khrushchev Eras. Russian language and society* [Thèse de doctorat, Université d'Edinburgh]. Edinburgh University Press. <https://www.cambridge.org/core/product/identifier/9780748698035/type/BOOK>
- Sherry, S. (2015). *Discourses of regulation and resistance: Censoring translation in the Stalin and Khrushchev era Soviet Union. Russian language and society*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shohat, E. (2006). *Taboo memories, diasporic voices. Next wave*. Durham: Duke University Press.
- Sibul, K. (2017). Teatrienduste sünkroontõlkest eesti keelest vene keelde aastatel 1944–1991. *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 15(19), 53–73. <https://doi.org/10.7592/methis.v15i19.13436>
- Sibul, K. (2018). *The development of interpretation in the context of Estonia's evolving statehood* [Thèse de doctorat, Université de Tartu]. Tartu Ülikooli Kirjastus. https://dspace.ut.ee/bitstream/10062/59487/1/sibul_karin.pdf
- Spitzbart, H. (1972). *Spezialprobleme der wissenschaftlichen und technischen Übersetzung*. Grammatica.
- Sütiste, E. (2012). Tõlkelugu ja kultuurimälu. *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 152–164.
- Sütiste, E. (2017). “Tõlkija peab...”: nõudmised ilukirjandusliku proosa tõlkijaile 20. sajandi Eestis. *Tõlkija Hää*(5), 170–178.
- Talviste, K. (2013). An Estonian Poet's Own Book of French Poetry. About the Works of August Sang, Jaan Kross and Ain Kaalep in the 1960s. In : *Methis. Studia humaniora Estonica*, vol. 9, n° 12, p. 56–71. DOI: 10.7592/methis.v9i12.1092
- Tamm, M. (2010). Eesti kultuur kui tõlkekultuur: mõned ajaloolised ja statistilised ekskursid. In memoria Enn Soosaar ja Linnart Mäll. *Diplomaatia*(79). <https://diplomaatia.ee/eesti-kultuur-kui-tolkekultuur-moned-ajaloolised-ja-statistilised-ekskursid/>
- Tamm, M. (2011). Ott Ojamaa ja eesti tõlkelugu. *Keel ja Kirjandus*(2), 129–132.
- Tomaszkiewicz, T. (1993). *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Poznan: Adam Mickiewicz University Press.
- Torop, P. (1989). Tõlkeloo koostamise printsiibid. *Akadeemia*(2), 358–360.
- Torop, P. (1995). *Тотальный перевод* [Thèse de doctorat, Université d'Helsinki].
- Torop, P. (2000). Kultuurimärgid. Tartu: Ilmamaa.
- Torop, P. (2002). Translation as Translating as Culture. *Sign System Studies*, 30(2), 593–605.

- Torop, P. (2002). Visuaalse ja verbaalse kreoliseerumine Arvo Iho filmis “Karu süda”. *Teater. Muusika. Kino*(4), 61–67.
- Torop, P. (2009). Social aspects of translation history or forced translation. Dans R. Hartama-Heinonen, I. Sorvali, E. Tarasti (dirs.). *Kielen ja kulttuurin saloja* (pp. 239–248). International Semiotics Institute.
- Torop, P. (2011). *Tõlge ja kultuur*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Torop, P. (24–26 mai 2012). *Dissimilation in Assimilation*. [Conférence]. Translating Power, Empowering Translation: Itineraries in Translation History. Université de Tallinn.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Tymoczko, M. (2000). Translation and Political Engagement. *The Translator*, 6(1), 23–47. <https://doi.org/10.1080/13556509.2000.10799054>
- Tymoczko, M. (2007). *Enlarging translation, empowering translators*. Manchester: St. Jerome.
- Tymoczko, M. (2012). Tõlkimine ja poliitiline angažeeritus. Aktivism, sotsiaalne muutus ja tõlkimise roll geopoliitilistes nihetes. *Methis. Studia Humaniora Estonica*(9), 165–188.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2^{ème} éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203553190>
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English, a Methodology for Translation*. Benjamins Translation Library(11), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins
- Zvonkine, E. (2011). « Langues relais » et « langues interfaces » : la traduction de films présentés en festivals. Dans A. Şerban & J. Lavour (dirs.), *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi :10.4000/books.septentrion.46259.

c. Littérature en russe

- Artem'ev, Z., & Soloviev, V. (17 mars 2008). Кинотеатр «Иллюзион»: полвека малярного кино. Вечерняя Москва. <https://vm.ru/news/314655.html>
- Aзов, А. (2013). *Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы*. Исследования культуры. Издательский дом. Высшей школы экономики.
- Balzac, H. (1954). *Собрание сочинений в пятнадцати томах*. Том 11. Гослитиздат.
- Baskakov, V. Y. (1966). Битва идей. *Мифы и реальность*. *Буржуазное кино Сегодня*(1), 3–31.
- Baskakov, V. Y. (1971). Сложный мир и его толкователи. *Мифы и реальность*. *Буржуазное кино Сегодня*(2), 5–36.
- Baskakov, V. Y. (1972). Кризис буржуазной идеологии и судьбы киноискусства. *Мифы и реальность*. *Буржуазное кино Сегодня*(3), 75–106.
- Baskakov, V. Y. (1974). Судьбы неореализма. *Мифы и реальность*. *Буржуазное кино Сегодня*(4), 100–118.
- Baskakov, V. Y. (1976). Америка кинематографическая. *Мифы и реальность*. *Буржуазное кино Сегодня*(5), 67–91.
- Baskakov, V. Y. (1978). Обличитель и жертва. *Мифы и реальность*. *Буржуазное кино Сегодня*(6), 152–168.
- Baskakov, V. Y. (1983). Московский международный... *Мифы и реальность*. *Буржуазное кино Сегодня*(8), 3–37.
- Baskakov, V. Y. (1985). Экранная агрессия. *Мифы и реальность*. *Буржуазное кино Сегодня*(9), 3–26.
- Baskakov, V. Y. (1988). Вчера и сегодня. *Мифы и реальность*. *Буржуазное кино Сегодня*(10), 3–22.

- Belen'kij I. M. (2012). *Франсуа Трюффо: Мастера зарубежного киноискусства*. Книга по Требованию.
- Blûm, A. (2000). *Советская цензура в эпоху тотального террора. 1929–1953*. Saint-Pétersbourg: Искусство-СПБ, Академический проект.
- Blûm, A. (2011). Стати для энциклопедии «Цензура». *NLO*(6).
<https://magazines.gorky.media/nlo/2011/6/stati-dlya-encziklopedii-czenzura.html>
- Bollaert, C. (2014). *Советская судьба французских экзистенциалистов: Анализ восприятия переводов произведений ЖанПоля Сартра и Альбера Камю* [Thèse de master, Université de Gand].
- Boltânskij G. (1925). *Ленин в кино*. Москва–Ленинград.
- Braginskij, A. (1966). Вчера и сегодня «новый волны». *Мифы и реальность: Буржуазное кино Сегодня*(1), 125–138.
- Braginskij, A. (1976). Французский политический кинематограф. *Мифы и реальность. Зарубежное кино Сегодня*(5), 92–113.
- Braginskij, A. (1981). Две точки отсчета. *Мифы и реальность. Зарубежное кино Сегодня*(7), 179–203.
- Braginskij, A. (1985). Смена караула: новые имя, старые проблемы 1985 (французское кино 70-х годов). *Мифы и реальность. Зарубежное кино Сегодня*(9), 136–160.
- Čukovskij, K. I. (dir.) (1965). Хартия переводчика. *Мастерство Перевода*(4), 496–500.
- Dâšenko, N. P. (1981). Перед выбором (Политические тенденции в современном кинематографе Франции). *Мифы и реальность. Зарубежное кино Сегодня*(7).
- Dmitriev, V. Y. (2002). Кремлевские пираты. *Коммерсантъ "Власть"*(40), p. 74.
- Eisenstein, S. (1968). Средняя из трёх. Dans *Избранные произведения в шести томах*, Vol. 5, Moscou : Искусство
- Fedorov, A. (2016). Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966–1989).
https://www.researchgate.net/publication/302307466_Zapadnyj_kinematograf_v_zerkale_sovetskoj_kinokritiki_na_primere_tematiceskikh_sbornikov_Mify_i_realnost_1966-1989
- Fedorov, A. V. (1941). *О художественном переводе*. Ленинград: Государственное издание художественной литературы.
- Fomin, V. (2012). *Отчет о научно-исследовательской работе. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат*. Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. <https://pandia.ru/text/77/436/2961.php>
- Frolov, G. (2013). *Цензура в советском кино: какие сцены вырезали и почему*. http://moja-semya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3755:2013-10-31-20-03-36
- Gorelov, D. (12 février 2019). *Pioneer Talks*. Consulté le 30 novembre 2020, sur <https://theoryandpractice.ru/videos/1419-ot-fantomasa-do-makkeny-kinokritik-denis-gorelov--o-lyubimyykh-zarubezhnykh-filmakh-sovetskikh-kinozriteley>
- Gorelov, D. (2018). *Родина слоников: Сборник истории советского кино. Книжная полка Вадима Левенталиня*. Fluid FreeFly.
- Gorelov, D. (2019). *Игра в пушинки, или “Золото Маккены” и еще 97 иностранных фильмов советского проката*. Книжная полка Вадима Левенталиня. Издательский дом Fluid FreeFly.
- Gorelov, D. (2019). *Откуда: «В Сантьяго идет дождь», Трентиньян в Чили*. <https://seance.ru/articles/ottuda-v-santyago-idet-dozhd/>
- Госфильмофонд: от рождения до зрелости (1948–1970-е). (2008). *Киноведческие записки*, 86. <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/215-245.pdf>
- П'ин, А. (2020). *Пропавшая грудь табачницы и большой приз со скандалом: как фильмы Феллини показывали в СССР*. <https://www.bbc.com/russian/features-51123788>
- Karaganov, A. V. (1966). Между правдой и ложью. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(1), 32–73.

- Karaganov, A. V. (1972). Коммерция, политика, искусство. *Мифы и реальность. Буржуазное кино Сегодня*(3), 3–35.
- Kaškin, I. (1954). О реализации в советском художественном переводе. *Дружба народов*(4), 188–199.
- Kaškin, I. (1968). *Для читателя-современника. Статьи и исследования*. Советский писатель.
- Klejman, N. (2001). *Другая история советского кино*. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/706/>
- Korsakov, D., & Zavgorodnââ, D. (2019). *Иностраннные фильмы в СССР сильно сокращали. Нет не из-за эротики!* <https://kp.ua/culture/635682-denys-horelov-ynostrannye-fylmy-v-sssr-sylno-sokraschaly-no-ne-uz-za-erotyky>
- Kovalov, O., & Kudrâvcev, S. (2002). Практика цензуры зарубежных фильмов подвергается резкой критике на секретариате СК СССР. Dans A. Golutva & L. Arkus (dirs.), *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000 гг.* Кино и контекст.
- Kovrova, E. (avril 2019). Советское кино – от рассвета до заката. *Суббота*. <http://litavrora.ru/index.php/izbrannoe-2/item/442-sovetskoe-kino-ot-rassveta-do-zakata/442-sovetskoe-kino-ot-rassveta-do-zakata>
- Krûkova, O. A. (2015). О французском кино в России и русском кино во Франции. *Лингвистика и Межкультурная связь*(3), 140–150.
- Kudrâvcev, S. (2018). *Глубокий вырез: Какие сцены убрали в СССР из зарубежных фильмов*. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/>
- Mariamov, G. (1992). *Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино*. Moscou: Киноцентр.
- Matasov, R. A. (2008). История кино / видео перевода. Вестник Московского университета. Серия 22. *Теория перевода*(3), 3–27. <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-kino-video-perevoda>.
- Moiseeva, O. (2018). *Почему фильмы про Анжелику вызвали шок у советских зрителей*. <https://teleprogramma.pro/cinema-stop/390609/>
- Монтажные листы судьбы, или Надя поет песню № 5.* (Anonyme, 31 décembre 2015). <https://leninka-ru.livejournal.com/117742.html>. Consulté le 20 janvier 2019.
- Nikišîn, A. (2018). *Тайны русской водки. Эпоха Иосифа Сталина*. СВР – Медиапроекты. <https://books.google.ee/books?id=TnQ7DwAAQBAJ>
- Orlov, D. (2012). *Как в царской и советской России наказывали детей-преступников*. <http://www.online812.ru/2012/04/27/009/>
- Pal'čikovskij, S. (9 novembre 2007). Владимир Кенигсон. Человек, которого называли „голосом Луи де Фюнеса. *Первая крымская*, 199, http://www.c-cafe.ru/days/bio/28/039_28.php (consulté le 28 août 2021)
- Palladin. (26 mai 2014). *Советское мороженое. Что мой помним о мороженом из СССР?* <https://retro.dobro-est.com/pishha/sovetskoe-morozhenoe-chto-myi-pomnim-o-morozhenom-iz-sssr.html>
- Parsadanov N. (1966). Кино и буржуазная эстетика. *Мифы и реальность: Буржуазное кино Сегодня; Искусство*, 104–124.
- Petrovskij M. S. (2008). *Что оттирает «Золотой ключик»: Книги нашего детства*. Издательство Ивана Лимбаха.
- Почему фильмы об Анжелике вызвали в СССР бурю негодования и волну обожания.* (Anonyme, 30 décembre 2019). <https://kulturologia.ru/blogs/110418/38560/>. Consulté le 30 juillet 2021.
- Razlogov, K. E. (1984). *Кинопроцесс в современном буржуазном обществе. (Критический анализ взаимодействия киноискусства и политического и религиозного сознания)* [Thèse de doctorat, Всероссийская академия внешней торговли]. <https://www.dissercat.com/content/kinoprotsess-v-sovremennom-burzhuznom-obshchestve-kriticheskii-analiz-vzaimodeistviya-kinoi>.
- Razzakov, F. (2008). *Гибель советского кино*. Эксмо.

- Razzakov, F. (2012). *Как обуждать еврейство: Все таны сталинского закулислина*. Национальный бестселлер. Алгоритм.
- Rezanov, G. (22 septembre 2008). *Ани Голон: «Моя «Анжелика» наконец в России выйдет целиком»*. Pravda.ru. <https://www.pravda.ru/culture/284250-ann/>. Consulté le 30 avril 2021.
- Renoir, J. (1981). *Моя жизнь и мои фильмы*. Moscou: Искусство.
- Šatina, Z. (2008). *Кинотеатр Иллюзион в моей жизни. В Кинотеатре Госфильмофонда России Иллюзион: вчера, сегодня, завтра, Эд Владимир Соловьев, 47–93*. Moscou: РИД Интерреклама.
- Šilov, N. (2018). *Незаконные фотооткрытки из фондов Музея-заповедника "Кижы" и советский кинопрокат в послевоенные годы (1945 – 1952 гг.)*. Петрозаводск. <https://kizhi.karelia.ru/library/nelegalnyie-fotootryitki/1868.html>
- Stroeva, A. A. (2012). Репертуарный контроль в провинции в 1920-е гг. Как часть цензурной политики советского государства (по материалам Курской и Воронежской губерний). *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*(2), 83–87.
- Surov, A. (2000). Краткий обзор цензурной политики советского государства. *Memorial*(20), 26–33. <http://www.bulletin.memo.ru/b20/19.htm>
- Šohova, A. (3 décembre 2007). Ошибки в сценарии. *Forbes*. <https://www.forbes.ru/forbes/issue/2007-12/11261-oshibki-v-stsenarii>
- Tanis, K. A. (2017). Трофейное кино в СССР в 1940-1950-е гг. : к истории формирования феноменов. *Культура и искусство, 12*(12), 85–91. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.12.25096>
- Tanis K. A. (2019). Трофейное кино в СССР в 1940-1950-е годы: история, идеология, рецепция. *Moscou* [Thèse de doctorat, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»].
- Trofimenkov, M. (1999). «Новая волна» – сорок пусть спуска. *Искусство кино*(5). <https://old.kinoart.ru/archive/1999/05/n5-article2406/06/2019>
- Turovskaâ, M. (2006). *«Трофейные фильмы послевоенной России»* [presentation à : Hybridität in Literatur, Kunst und Medien der russischen Moderne und Postmoderne, Université de Konstanz, juillet 2006].
- Turovskaâ, M. (2015). *Зубы дракона: Мои 30-е года. Corpus*(339). Издательство АСТ.

Dossier du Conformiste

- Articles publiés dans les journaux soviétiques compilés avec la feuille de montage du *Conformiste* : extraits de critiques de films, 12 avril 1979, archives du Gosfilmofond.
- Kirillova, N. (s. d.). Цель пазоблачения фашизма.
- Kolganov, A. (24 janvier 1977). Разоблачение конформиста. *Тихоокеанская Звезда*.
- Komina, P. (24 novembre 1976). «Так нужно» – скажут они. *Вечерняя Пермь*.
- Lebedûk, A. (16 novembre 1978). Конформист. *Псковская правда*.
- Matveev, A. (29 décembre 1976). Бернардо Бертолуччи обвиняет. *На Смену*.
- Rodygin, S. (27 novembre 1976). Конформист. *Смена*.
- Semonov, M. (15 janvier 1977). На что соглашается доктор... *Молодой Коммунар*.
- Šitnikov, L. (11 janvier 1977). Поиски правды и мужества. *Вечерний Новосибирск*.
- Šmakov, G. Конформист его автора. *Восточно-Сибирь*.

d. Presse de la première République d’Estonie

- 1000 filmi tõlkija. (Anonyme, 30 avril 1940). *Rahvaleht*(101), p. 10.
- Adson, A. (3 mars 1936). Luule konservikarbis. Prantsuse moodsa tehnikafilmi “Magie du Fer-Blanc” puhul. *Uus Eesti*(61), p. 8.
- Anonyme (8 mars 1940). [Annonce]. *Uus Eesti*, 65, p. 6.
- Auhinnatud prantsuse film „Gloria Palace’i”. (Anonyme, 24 avril 1938). *Uus Eesti*(111), p. 2.

Eesti filmiturg vajab ümberkorraldamist. Saksa filmide uputus. Teiste maade paremad filmid jäetakse filmikontorite poolt kõrvale. (Anonyme, 5 avril 1936). *Uus Eesti*(94), p. 6.

Eesti keel New-Yorgi filmiateljees. (Anonyme, 6 septembre 1932). *Rahvaleht*(105), p. 2

Filmi maailmast: "Suur valss" Pariisi ooperis. Eestlanna Miliza Korjuse filmile "Suur valss" saab Pariisis osaks tähelepanu. (Anonyme, 11 février 1939). *Rahvaleht*(36), p. 10.

Filmi maailmast: Filmi kõnelev kuju. Pilk sünkroniseerimise saladustesse. (Anonyme, 6 août 1936). *Vaba Maa*(176), p. 8.

Filmi osatähtsus suureneb. Paar sõna kinost. (Anonyme, initiales A. P., 10 décembre 1939). *Postimees*(334), p. 4.

Filmi tee pealtvaatajani. (Anonyme, 10 novembre 1937). *Uudisleht*(192), p. 7

Filmikontorid lähevad üle eesti keelele. (Anonyme, 6 octobre 1932). *Rahvaleht*(118), p. 4.

Filmitähed püssi all. (Anonyme, 17 octobre 1939). *Uus Eesti*(283), p. 6.

Filmitäht käib läbi tsensorifiltri. (Anonyme, 2 décembre 1939). *Esmaspäev*(48), p. 5.

Filmitõlkija juubel. (Anonyme, 30 avril 1940). *Uus Eesti*(115), p. 6.

Helifilm Eestisse jõudnud. "Laulev nari" ("The singing fool") "Gloria Palace'is". Tehnika uus ime. (Anonyme, 6 novembre 1929). *Vaba Maa*(258), p. 8

Keelatud filme Eestis. (Anonyme, 11 juillet 1937). *Uus Eesti*(187), p. 7.

Kino Gloria Palace'i avamisest on möödunud kümme aastat. (Anonyme, 20 septembre 1936). *Päevaleht*(255), p. 4.

"Kustunud jäljed" keelati. Lätis ei pääsenud film üldse ekraanile. (Anonyme, 27 novembre 1938). *Postimees*(322), p. 8.

Miks meile tuuakse tõlgitud filme? Saksa keele ainuvalitsus meie kinoekraanidel. (Anonyme, 21 avril 1936). *Vaba Maa*(89), p. 8.

Nelikümmend aastat Prantsuse kino. (Anonyme, 20 février 1936). *Päevaleht*(50), p. 7.

Noortele keelatud. (30 septembre 1938). *Film ja Elu*, p. 2.

Osa kinosid jääb kinni? (Anonyme, 15 juillet 1935). *Postimees*(189), p. 5.

Pärnpuu, G. (dir.). (1936). *Gloria-Palace 10: 1926–1936*. Royal-Film.

Prantsuse film uutel radadel. (Anonyme, 30 avril 1940). *Uus Eesti*(115), p. 6.

Prantsuse film. (Anonyme, 14 février 1936). *Film ja Elu*(10), p. 10.

Sakala. (Anonyme, 14 octobre 1933). [Annonce publique]. *Virulane*(117), p. 7.

Suur humaanne film, mis teeb au kogu prantsuse filmiasjandusele. (Anonyme, 14 décembre 1938). *Päevaleht*(339), p. 5.

"Suur valss" võidutseb. (Anonyme, 12 février 1939). *Postimees* (42), p. 10.

Suurejooneline vastuvõttu matikangelastele. (Anonyme, 13 août 1936). *Uudisleht*(125), p. 1.

Tummfilm Polikushka. (Anonyme, 20 septembre 1923). *Kaja*(250), p. 1.

e. Presse de l'Estonie soviétique

Alain Delon. (Anonyme, 1975). *Kino*(19), pp. 9–11.

Autasustamisi (Anonyme, 29 août 1980). *Sirp ja Vasar*(35), p. 14.

ENSV 5. aastapäeva pidustuste kava (Anonyme, 20 juillet 1945). *Postimees*(167), p. 4.

Film Prantsuse kaevureist (Anonyme, 10 juin 1950). *Harju Elu : Harjumaa ajaleht*(69), p. 4.

Filmidublaaž? (Anonyme, 23 novembre 1979). *Sirp ja Vasar*(47), p. 11.

Filmiklubi sügissemester (Anonyme, 28 décembre 1984). *Tartu Riiklik Ülikool*(38), p. 3.

Filmiklubis (Anonyme, 17 février 1978). *Tallinna Polütehnik*(5), p. 1.

Filmiklubis (Anonyme, 17 octobre 1980). *Tallinna Polütehnik*(28), p. 1.

Filmisubtiitritest (Anonyme, 4 mars 1966). *Sirp ja Vasar*, p. 7.

Havi, T. (21 novembre 1975). Harrastaja, kes see sihuke on? *Sirp ja Vasar*(47), p. 5

Johan Tamm (Anonyme, 31 mai 1968). *Sirp ja Vasar*(22), p. 8.

Kaber, I. (21 décembre 1979). Kas dublaaž, tausttekst või subtiiter? *Sirp ja Vasar*(51), p. 11.

<https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19791221.1.11>

Kalmet, M. (11 janvier 1986). Filmikunsti lähendaja. *Nõukogude Õpetaja*, p. 2.

- Karise, K. (4 septembre 1970). Ühest tänamatust tööst. *Sirp ja Vasar*(36), p. 5. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19700904.1.5>
- Kiin, S. (26 septembre 1969). TRÜ kinoklubi. *Tartu Riiklik Ülikool*, pp. 1–2.
- Kino nr. 2 (Anonyme, 28 février 1975). [Annonce]. *Sirp ja Vasar*(9), p. 15. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19750228.1.15>
- Kinoklubi teatab* (Anonyme, 25 décembre 1970). *Tallinna Polütehnik*(41), p. 4.
- Konformist. (Anonyme, 1972). *Kino*(34), p. 6.
- Konformist. (Anonyme, 1976). *Kino*(21), p. 8.
- Kõrgemale tõlketöö tase (Anonyme, 8 septembre 1950). *Sirp ja Vasar*(36).
- Kultuuriministeeriumi kolleegiumil (Anonyme, 27 septembre 1957). *Sirp ja Vasar*(39), p. 2.
- Leesi, L. (1986). Prantslaste espriit itaallase pilgu läbi. *Teater. Muusika. Kino*(4), 62–65.
- Liivaku, U. (26 avril 1974). Kuidas teha keelepropagandat. *Sirp ja Vasar*(17), p. 5.
- Mäetagas, E. (16 février 1962). Nimede moonutamisest. *Sirp ja Vasar*(7), p. 6. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19620216.1.7>
- Merisalu, T. (17 octobre 1969). Немецкое киноискусство в 20-е годы. *Tallinna Polütehnik*(33), p. 3.
- Merisalu, T. (21 mars 1967). Meie kinosõpradele. *Tallinna Polütehnik*(10), p. 4.
- Merisalu, T. (9 avril 1971). Kinoklubi tööst. *Tallinna Polütehnik*(13), p. 2.
- Merisalu, T. (9 septembre 1983). Kaheksateistkümmes. *Tallinna Polütehnik*(20), p. 2.
- Merisalu, T.; Paavle, J. (13 novembre 1987). TPI filmiklubi. *Tallinna Polütehnik*(33), p. 3.
- Nittim, E. (30 septembre 1955). Vead, mida ei tohi korrata. *Sirp ja Vasar*(39). <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19550930.1.5>
- Noor haru kinokunstis (Anonyme, 16 octobre 1960). *Edasi*, p. 3.
- Ojamaa, O. (17 octobre 1975). Järeltormatus. Kuidas seda võtta? *Sirp ja Vasar*(42).
- Ojamaa, O. (24 octobre 1975). Järeltormatus. Kuidas seda võtta? *Sirp ja Vasar*(43), pp. 3–4.
- Päll, E. (13 décembre 1968). Eksistentsialismist, absurdismist ja meie kirjanduskriitika mõttepeinge tsentrumist. *Sirp ja Vasar*.
- Püss, J. (16 mai 1980). Filmivaatamisest teatrielamus. *Tartu Riiklik Ülikool*.
- Raid, K. (novembre 1960). Nelisada lööki. *Sirp ja Vasar*.
- Rebane, J. (29 mai 1964). Kumba uskuda? *Sirp ja Vasar*(22), p. 7. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19640529.1.7>
- Remmelgas, L. (1961). Sõnake tõlkija õiguste kaitseks. *Sirp ja Vasar*(50), p. 4. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19611215.1.7>
- Ristlaan, R. (24 juillet 1977). TPI filmiklubi: filmiklubi möödunust ja tulevast. *Tallinna Polütehnik*(22), p. 2.
- Ristlaan, R. (30 septembre 1977). Tänavu. *Tallinna Polütehnik*(27), p. 3.
- Saar, O. (15 avril 1955). Toimub filmi dubleerimine. *Noorte Hääl*.
- Samma, O. (28 septembre 1973). Vene kirjanduse eestindamise nüüdistasemest. *Sirp ja Vasar*, pp. 3–4.
- Tammik, K. (3 décembre 1982). Kohtumised. *Tallinna Polütehnik*(35), p. 4.
- Tõlkija meenutamiseks (6 mai 1977). *Sirp ja Vasar*(18), p. 14. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19770506.1.14>
- Tomson, V. (1962). Tõlkija õiguste kaitseks. *Sirp ja Vasar*(7), p. 6. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19620216.1.7>
- Tõnson, H. (26 octobre 1973). Pirnid, telefon ja kolmnurgad. *Sirp ja Vasar*(43), p. 10.
- Unt, M. (mai 1966). 541 Fahrenheiti. *Edasi*, p. 6.
- Uusi filme (Anonyme, 25 mai 1946). *Sirp ja Vasar*(21), p. 6.
- Välismaa filmikunst. Kuidas hukkus „Väike sõdur“? (Anonyme, 1961), *Ekraan*(16), p. 8.

f. Actualités et autres ressources cinématographiques

- Derbiševa, L. (Réalisatrice). (1959). *Новости дня: хроника наших дней*, 15. [Actualité].
Центральная студия документальных фильмов. <https://www.net-film.ru/film-10709/>
- Dubbing A Film In Russia* (Anonyme, 1968). [Documentaire, 2 min 48 sec]. *Studio Pathé britannique*. <https://www.youtube.com/watch?v=RBf-XwsQfjE>.
- Pavlov, A. (Réalisateur). (1967). *Новости дня: хроника наших дней*, 16. [Actualité].
Центральная студия документальных фильмов. <https://www.net-film.ru/film-11776/>
- Ringvaade "Nõukogude Eesti" n° 40*. (1969). [Actualité]. Tallinnfilm.
<https://arhiiv.err.ee/vaata/152675>
- Tambek, Ü. (Réalisateur). (1959). *Ringvaade "Nõukogude Eesti" n° 2*. [Actualité]. Tallinnfilm.
<https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/12571/marksonad>
- Stepanova, L. (Réalisatrice). (1946). *Nõukogude Eesti*. [Actualité]. Dokumentaalfilmide Kesksuudio (USSR), Kinokroonika Tallinna Stuudio. <https://www.efis.ee/en/film-categories/movies/id/4654>
- Robert, Y. (1973). (Réalisateur). *Salut l'artiste* [Fragment du doublage russe du film]. Consulté le 20 novembre 2019, sur https://vk.com/video-106427901_456239485?list=b1b83ae2f2403abb79

g. Radio et télévision

- Langenud Vabadusvõitleja Päeva XVIII aulakonverents pühendatud Jüri Kuke mälestusele*. (Anonyme, 30 mars 2014). <https://www.uttv.ee/naita?id=19542#>. UTTV.
- Lauri, L. (1988). *Kirjutamata memuaare. Nikolai Kultas 3*. [Émission de radio]. Eesti Raadio.
- Valing, R. (19 septembre 1993). *Intervjuu aastast 1993: Valeeria Villandi*. [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/intervjuu-aastast-1993-intervjuu-aastast-1993-valeeria-villandi>
- Jürisalu, V. (17 décembre 1993). *Tõlkijad: Hans Luik*. [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/tolkijad-tolkijad-hans-luik>
- Vilma, J. (22 avril 1994). *Tõlkijad: Uno Liivaku*. [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/tolkijad-tolkijad-uno-liivaku>
- Hein, P. (15 septembre 2003). *Päevatee: Elujõud. Valeeria Villandi*. [Émission de radio]. Vikerraadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/paevatee-paevatee-elujoud-valeeria-villandi>
- Talvik, M. (13 mars 2005). *Ajaproov: Kino*. [Émission de télévision]. Eesti Televisioon. <https://arhiiv.err.ee/vaata/ajaproov-kino>
- Ojakäär, V. (1 décembre 2006). *Papa Valter pajatab: trofeefilmid*. [Émission de radio]. Vikerraadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/papa-valter-pajatab-papa-valter-pajatab-trofeefilmid>
- Razlogov, K. E. (3 février 2013). *Французская новая волна*. Культ кино. <https://www.youtube.com/watch?v=4EIoMtIFKU>
- Radsin, M. (Réalisatrice). (2005). *Tuleb tuttav ette*. Partie 21 [Émission de télévision]. <https://arhiiv.err.ee/vaata/tuleb-tuttav-ette-jazz-67>
- Sorokina, T. (6 août 2014). «Про доброе старое кино». : *Документальный фильм о передаче «Кинопанорама»*. Первый канал. <https://www.1tv.ru/doc/pro-kino-i-teatr/pro-dobroe-staroe-kino>

h. Dictionnaires, bases de données

Électroniques

- Ajapaik* [Base des photos historiques]. <https://ajapaik.ee/?page=1>
- Base de données du film documentaire. <https://csdfmuseum.ru/>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) (2012).
Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 1932–1935
https://fr.wiktionary.org/wiki/faire_les_quatre_cents_coups.
- Eesti Filmi Andmebaas* [Base de données du cinéma estonien]. <https://www.efis.ee/et>
- Eesti Rahvusringhääling [Archive électronique]. <http://arhiiv.err.ee>
- Estonica. *Entsüklopeedia Eestist. Haridus- ja teaduskorraldus Eesti NSVs 1940–1991*.
http://www.estonica.org/et/Haridus-ja_teaduskorraldus_Eesti_NSVs_1940-1991/
- ISIK* [Base de données biographiques estonienne]. <http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/>
- Iskusstvo kino*. <https://kinoart.ru/about>
- Karmo, Heldur [Archive personnelle électronique]. <http://heldurkarmo.net.ee/?qry=0>
- Lexique du cinéma*. <https://devenir-realisateur.com/lexique/>
- Moscow International Film Festival. *History*.
<http://40.moscowfilmfestival.ru/miff40/eng/page/?page=history>
- Registre onomastique de l'archive de l'État.
<http://www.ra.ee/apps/onomastika/index.php/et/nimemuutused/nimemuutusedPtl>
- Советский экран. Dans *Большая Советская Энциклопедия*. Consulté 11 janvier 2020 sur
<http://bse.sci-lib.com/article103886.html>

Sur papier

- Dorion, H., & Tcherkassov, A. (2005). *Le Russionniare : Petite encyclopédie de toutes les Russies*. Multimondes.
- Haljaspõld, H. (dir.). (1937). *Entsüklopeediline võõrsõnastik: ligi 35.000 võõrsõna ning võõrkeelset ütlust ja tarksõna seletuste, päritolumärkmete ja häälamisreeglitega*. Raamat.
- Kasik, R. (2000). *Ametniku keelekäsiraamat: Õigusaktide ja muude dokumentide koostaja abil*. Tallinn: Juura.
- Kleis, R. (dir.). (1932–1937). *Eesti entsüklopeedia*. Tallinn: Loodus.
- Kõrv, V. (dir.). (1939). *Uute ja teiste vähemtuntud sõnade sõnastik*. Tallinn: Ilo.
- Naan, G. (dir.). (1968–1976). *Eesti nõukogude entsüklopeedia*. Tallinn: Valgus.
- Rajamaa, H. (dir.). (1936). *Kuidas tarvitada uusi sõnu? Eesti sõnade muuteline sõltuvus*. Tallinn: Kool.
- Smirnov, S., & Liivaku, U. (dirs.). (1994). *Vene-eesti sõnaraamat IV*. Tallinn: Valgus.
- Tarvel, P, Kleis, R. & Veski, J. V. (dirs.). (1940). *Eesti entsüklopeedia. Täienduskõide*. Tallinn: Loodus.
- Ûtkevič, S. I. (dir.). (1966–1970). *Кинословар*. В 2 томах. Москва: Советская энциклопедия.
- Vares, M. & Tamm, J. (1940). *Praktiline eesti-vene sõnaraamat*. Tartu: Teaduslik Kirjandus.
- Veski, J. V. (dir.). (1930). *Eesti õigekeelsuse-sõnaraamat*. Tallinn: Eesti Kirjanduse Selts.

i. Autres ressources documentaires

Législation

- Arold, M., & Isotamm, J. (1998, 1999). EK(b)P Keskkomitee VIII pleenumi stenogramm. *Akadeemia*, 1998, n° 12 (117), p. 2655–2686; 1999, n° 1 (118), p. 191–222; n° 3 (120), p. 639–670; n° 4 (121), p. 863–894; n° 5 (122), p. 1087–1118; n° 6 (123), p. 1311–1342; n° 7 (124), p. 1535–1566; n° 10 (127), p. 2221–2256.
- Décret du Comité central du PCUS sur l'amélioration de l'acquisition et de l'enseignement de la langue russe dans toutes les républiques de 1978.

L'instruction du commissariat du Peuple à l'éducation et du commissariat du Peuple aux finances de la RSFSR sur l'application de l'article 4 de la résolution du Conseil des commissaires du peuple de la RSFSR du 16 février 1925 sur les honoraires du Glavlit de Narnompros (le CEC de l'URSS et le Comité exécutif central panrusse du 24 / II-25, n° 45). 1926, 10 février.

Matériaux du plénum du Comité central du PCUS, 14–15 juin 1983.

Ordonnance n° 112 du président du Comité national de la cinématographie de la RSS d'Estonie du 16 juin 1970.

Ordonnance n° 320-k de la RSS d'Estonie du 11 juin 1970.

Plan des événements du Comité central du PC de la RSS d'Estonie pour l'application du Décret du Comité central du PCUS sur l'amélioration de l'acquisition et de l'enseignement de la langue russe dans toutes les républiques de 1978. Document classifié.

Riigi Teataja 1935, n° 39, 379; *Riigi Teataja*, 1935, n° 17, 26 février 1935; *Riigi Teataja*, n° 58, 28 juin 1938.

Traductions des œuvres littéraires

Dumas, A. (1923–1924). *Kolm musketääri. I. osa* [Traduit par O. Helken]. Tallinn: Videvik.

Dumas, A. (1958). *Kakskümmend aastat hiljem* [Traduit par H. Rajandi]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Dumas, A. (1959). *Vikont de Bragelonne, ehk Kümme aastat hiljem. I* [Traduit par H. Rajandi]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Dumas, A. (1960). *Vikont de Bragelonne, ehk Kümme aastat hiljem. III* [Traduit par T. Hallap]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Dumas, A. (1960). *Vikont de Bragelonne, ehk Kümme aastat hiljem. II* [Traduit par H. Rajandi, T. Hallap]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Hugo, V. (1941). *Cosette. Gavroche* [Traduit par F. Kala]. Tallinn: Pedagoogiline Kirjandus.

Hugo, V. (1954). *Hüljatud. I* [Traduit par M. Hange, I. Pau]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Hugo, V. (1954). *Hüljatud. II* [Traduit par M. Hange, I. Pau, I. Pullman, P. Viires]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Hugo, V. (1981). *Hüljatud. III* [Traduit par I. Pau, P. Viires]. Tallinn: Eesti Raamat.

Blogs

Arkus, L. (2014). *Живой журнал* [Blog]. <https://seance.ru/articles/zhivoy-zhurnal/>

Blog de cinéma et du doublage soviétique. <http://megahit-online.guru/index.php?/topic/5495-52517/>, consulté le 2 janvier 2000.

Blog estonien sur les films soviétiques. <http://www.filmiveeb.ee/foorum/viewtopic.php?t=5566>

Kudrâvcev, S. (s. d.). [Blog]. <https://kinanet.livejournal.com>

ThoughtCo. (23 février 2019). *Faire les quatre cents coups* [Blog].

<https://www.thoughtco.com/faire-les-quatre-cents-coups-1371219>

Sélection des œuvres d'Uno Liivaku

Liivaku, U. (1969). *Kuidas öelda teisiti : valimik stamp- ja parasiitkeelendeid*. Tallinn: Ühiselu.

Liivaku, U. (1972). *Kust king keelt pigistab*. Tallinn: Valgus.

Liivaku, U. (1985). Pildialune kiri kinolinal. *Teater. Muusika. Kino*(4), 15–18.

Liivaku, U. & Õim, A. (1989). *Ajakirjaniku vene-eesti ohusõnastik*. Tallinn: Valgus.

Liivaku, U. (1989). Teel poolkeelsusele. *Keel Ja Kirjandus*(5), 257–263.

Liivaku, U., Laane, R., Ootsing, S., & Smirnov, S. (dirs.). (1992). *Vene-eesti sõnaraamat III*. Tallinn: Valgus.

Liivaku, U. (1995). *Eesti raamatu lugu*. Tallinn: Monokkel.

Liivaku, U. (1999). *Kirjakeel ja kirjasõna. Keeletark soovitab* (1^{ère} volume). Eesti Keele Sihtasutus.

Liivaku, U. (2000). *Mull: Valitud sopsatusi eesti lehtedest 1995–2000*. Tallinn: Monokkel.

Liivaku, U. (2001). *Väike soovitusõnastik*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

- Liivaku, U. (dir.). (2003). *Mullmull*. Tallinn: Monokkel.
- Liivaku, U. (2008). *Väike soveti keele sõnaraamat*. Tallinn: Monokkel.
- Liivaku, U. (2014). *Suur soveti keele sõnaraamat*. Tallinn: Monokkel.
- Soovlik, M. (22 décembre 1972). Kui Aadam sirvis sõnaraamatut. *Sirp ja Vasar*, p. 4.
- Soovlik, M. (11 mai 1973). Prantsuse revolutsioonärist Jean-Paul Ivanovitš Marat'st ja teistest. *Sirp ja Vasar*, p. 4.
- Soovlik, M. (27 juillet 1973). Walt Disney "Piilupart, Miki ja teised". *Sirp ja Vasar*, p. 12.

h. Communications personnelles

- Bagrov, Petr, le 2, 10, 17 août 2021.
- Hallas, Jaakko, le 30 août 2021.
- Jõgi, Mall, le 14 juin 2013, septembre 2014.
- Kanter, Kadri, le 30 janvier 2020 et le 30 mars 2020.
- Karise, Kalli, le 15 et le 16 mars 2020.
- Kerge, Maris, 5 octobre 2105.
- Kolnes, Vello, 18 janvier 2020.
- Korjus, Hannes, 2019–2021
- Liivaku, Uno, le 15 novembre 2019 le 16 novembre 2019.
- Lõhmus, Jaak, le 15 octobre 2015.
- Lokk, Tiina, le 23 mars 2016.
- Merisalu, Tiit, le 15 décembre 2019 et le 13 janvier 2020.
- Müür, Märt, 6 november 2104.
- Nikitin, Aleksandr, 16–17 octobre 2105.
- Normet, Sirje, 3 février 2020.
- Pavlov, Maksim, 17–18 octobre 2105.
- Piirsalu, Aime, juillet 2014.
- Pärn, Jaan, le 6 mars 2020.
- Razlogov, Kirill, le 16 avril 2020 et le 30 octobre 2019.
- Razlogova, Elena, le 15 janvier 2020 et 20 février 2020.
- Remsu, Olev, le 3 février 2020.
- Salupere, Silvi, octobre 2019.
- Sauter, Peeter, le 17 mars 2020.
- Soosaar, Mark, le 16 novembre 2014 et le 2 mars 2016.
- Säde, Enn, le 22 août 2021.
- Tamkõrv, Eva, le 17 mars 2020.
- Tanis, Kristina, le 17 août 2021.
- Torop, Peeter, 2 mars 2019.
- Tramberg, Pearu, le 14 mars 2015.
- Tungal, Leelo, le 23 août 2020.
- Veltmann, Liis, le 23 janvier 2017.
- Vesmes, Ahto, le 2 mai 2015.
- Vesmes, Aime, le 2 juin 2018.

RÉSUMÉ LONG EN FRANÇAIS

Cette monographie intitulée *La traduction cinématographique en Estonie soviétique : contextes, pratiques et acteurs* traite d'une période peu étudiée et opaque de l'histoire de la traduction estonienne – l'histoire de la traduction des films en Estonie soviétique, de 1935 jusqu'à la restauration de l'indépendance de l'Estonie en 1991.

La monographie est consacrée à l'analyse diachronique de l'industrie de la traduction cinématographique en Estonie soviétique dans la perspective de faire revivre un domaine de l'histoire de la traduction estonienne peu connu et presque oublié. Par la périodisation des contextes, acteurs et pratiques de traduction, on parvient à une typologie des modes d'adaptation multinationale et discursive spécifiques qui témoignent du transfert culturel dynamique selon la discrétion des agents idéologiques et sur le gros plan selon les conditions changeables politiques et idéologiques.

La présente thèse a pour but d'analyser de manière diachronique différents modes et pratiques de traduction cinématographique selon les procédés suivants :

- Comparer l'évolution de la traduction audiovisuelle en Estonie avant la Seconde Guerre mondiale et pendant le régime stalinien dans le contexte des changements et de la restructuration de ce domaine de traduction en Estonie soviétique, devenant partie intégrante de l'industrie cinématographique de l'URSS.
- Analyser les dominantes et les stratégies d'adaptation au niveau du doublage et du remontage soviétiques pour trouver quels étaient les principaux types de traductions cinématographiques des doublages russes en URSS.
- Analyser le premier écran en Estonie soviétique poststalinienne et le rôle du Bureau du Film de l'Estonie soviétique, avec le but de définir les conditions historiques, politiques, idéologiques et techniques de la traduction cinématographique en Estonie soviétique et pour observer dans quelle mesure le sous-titrage était influencé par l'idéologie et la censure cinématographique.
- Analyser la politique du répertoire et la réception des films français sur le premier et le second écran comme un écran complémentaire dans la diversification du répertoire et l'introduction des films français peu connus du grand public.
- Analyser l'émergence des ciné-clubs en Estonie soviétique à la fin des années 1960. Ces derniers ont systématiquement accueilli pendant la stagnation des films interdits ou à la diffusion limitée, en offrant la traduction directe en tant que pratique libre.
- Identifier les traducteurs cinématographiques estoniens et étudier leur statut et habitus ainsi que les aspects techniques, linguistiques et sémiotiques de leur travail, en définissant les stratégies globales et locales de la traduction cinématographique en Estonie soviétique.
- Deux études de cas : l'adaptation soviétique du film *Le Conformiste* de Bernardo Bertolucci en tant qu'une traduction discursive idéologique et la traduction russe et estonienne du film *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut en tant qu'exemple emblématique des difficultés de la traduction indirecte à travers la langue russe.

Cette recherche interdisciplinaire fait tout d'abord appel à l'analyse du discours et de traductions d'un point de vue post-colonial, aux études de soviétologie et de traductologie, aux études scientifiques du cinéma, à la sémiotique culturelle de Youri Lotman ainsi qu'aux théories de la traduction de Peeter Torop, Roman Jakobson, Lawrence Venuti, Maria Tymoczko, parmi d'autres. La méthodologie employée accorde une place importante à l'analyse de la culture de traduction totalitaire selon une méthode ad hoc, par une description détaillée des différents niveaux, institutions, facteurs et acteurs impliqués dans le système d'adaptation de films. Cette approche s'accorde avec la théorie des polysystèmes d'Itamar Even-Zohar et de Gideon Toury qui met en avant la description approfondie du système. L'objectif de la thèse est de réaliser une histoire de la traduction des films en Estonie soviétique décrivant de manière diverse et adéquate les conditions de traduction et les traductions produites dans le lieu et l'époque étudiés.

L'histoire de la traduction des films en Estonie soviétique, en premier lieu celle du sous-titrage, représente un fragment de l'histoire culturelle et de la traduction estoniennes. Pour rédiger cette thèse, je me suis servie des documents des archives d'État, des archives personnelles, ainsi que des doublages de films soviétiques. J'ai notamment confronté les feuilles de remontage de films de la *Nouvelle Vague*, rarement diffusés en Union soviétique, avec les scénarii d'origine, analysé la collection de 3500 pages de manuscrits d'Ahto Vesmes, animateur de l'émission *Jupiter* de la télévision estonienne pendant 1976-1991, mené des entretiens avec les acteurs du processus de traduction, surtout Uno Liivaku, et analysé des traductions de films de l'époque, du français vers le russe puis vers l'estonien. Bien que la majorité des copies de films avec des sous-titres estoniens ne soient pas conservées, le matériel empirique utilisé inclut également de rares extraits conservés de sous-titres estoniens de films français et des coproductions françaises récupérées au musée du cinéma de Järva-Jaani. Ces derniers mettent en lumière les pratiques et la censure des traductions des films de l'époque étudiée.

La majorité des traductions des films étrangers diffusés dans les cinémas officiels d'Estonie soviétique étaient des traductions indirectes du russe vers l'estonien, sans la possibilité d'entendre le son original, hormis pour les chansons, non traduites, et le *voice-over*, qui laisse entendre en fond la voix originale. La traduction indirecte par le biais des traductions russes autorisées était également pratiquée dans les autres genres de traduction (littérature scientifique et textes pédagogiques, œuvres littéraires, etc.). Dans la description du processus de traduction, l'accent est mis sur l'ambivalence de la notion de texte original, car dans l'Estonie soviétique, pays coupé du monde extérieur, la traduction indirecte à partir du russe opérait sans recours au texte original, particulièrement pour la traduction des films, où le traducteur et les spectateurs n'avaient pas de point de comparaison possible avec le film original car ce dernier était inaccessible au spectateur. Cela résout d'emblée la question de savoir si les traductions estoniennes des films de la *Nouvelle Vague* française étaient censurées en Estonie soviétique – la censure n'étant possible que si le « texte original » autorisé (c'est-à-dire le doublage russe de la production cinématographique des États capitalistes) donne matière à censurer. Or, tous les films projetés en Estonie étaient des traductions déjà *a priori* acceptées et réalisées à partir des adaptations russes idéologiquement validées. Le sous-titrage ne peut retranscrire qu'une partie d'un tour de parole complet (quand le débit est rapide et les personnages nombreux). En Estonie soviétique, le sous-titrage supposait également la prise en compte des fameuses limites temporelles et spatiales, mais les règles actuelles de segmentation et de synchronisation n'ont pas été totalement respectées. Selon la

révisseuse en chef du Bureau du Film, Kalli-Merike Karise, les sous-titres estoniens comportaient, conformément aux normes de sous-titrage de l'époque, encore moins de texte que ce à quoi le spectateur actuel est habitué. En Estonie soviétique, le spectateur de cinéma ne se rendait pas au cinéma pour lire mais pour regarder le film.

Cette thèse se divise en trois parties : une partie historique sur la première République d'Estonie qui forme le contexte introductif. Suivent ensuite trois parties de fond ; la première partie sur l'industrie cinématographique soviétique, où j'analyse les débuts de l'industrie de traduction cinématographique en URSS, la deuxième partie sur la diffusion des films en Estonie soviétique dans les cinémas officiels – ou le premier écran – et dans les ciné-clubs, et la troisième partie sur les traducteurs cinématographiques estoniens et leur processus de travail, leur statuts, habitus et agentivité, partie centrée sur l'expert du sous-titrage Uno Liivaku. Les entretiens menés avec lui et avec d'autres spécialistes du sous-titrage livrent un aperçu du travail quotidien d'un traducteur cinématographique à cette époque.

La partie consacrée au contexte historique expose les pratiques de la traduction de films durant la première République d'Estonie. Elle donne ainsi un aperçu des débuts de la traduction de films dans l'Estonie indépendante et des tensions sociopolitiques de l'époque, entre nationalistes d'une part et socialistes de l'autre. Elle pose les premiers jalons de la traduction – et de la censure – des films dans l'Estonie indépendante à partir de la modification de la loi sur le cinéma en 1938 et présente les documents d'archives sur l'activité du seul et unique inspecteur de films officiel, Artur Adson, pendant 1935-1940. Au cours de cinq années d'exercice, l'inspecteur a autorisé la projection de 4757 courts et longs métrages étrangers, parmi lesquels 195 ont subi des coupes de scènes jugées contraires à la morale et 143 ont été interdits, soit un pourcentage d'environ 4 % de censure visuelle et 4 % d'interdictions. Ce nombre n'est pas si élevé, mais une légende urbaine circulait selon laquelle chaque film avait été censuré, cependant il est vrai que chaque film avait été inspecté par Artur Adson et le Comité. Premièrement, l'Estonie voulait contrôler le marché parce que les huit compagnies de distributeurs étaient aux mains des Germano-Baltes et des Russes qui importaient entre autres des films de propagande politique envers lesquels l'Estonie voulait montrer sa neutralité, en interdisant notamment les films insultant la France et l'Estonie elle-même. Entre deux feux politiques, c'était dans l'intérêt du gouvernement de Konstantin Päts de garder la neutralité politique de l'Estonie pendant cette période instable. Deuxièmement, la censure avait pour objectif d'adhérer aux normes morales de la société de cette époque, raison pour laquelle beaucoup d'autres pays européens, totalitaires ou non, censuraient également la production l'importation des films. Adson ne craignait pas, comme il le déclarait fièrement, d'être moraliste. L'Estonie voulait aussi contrôler le marché de la distribution pour ne pas donner du pouvoir excessif au Germano-Baltes qui ont diffusé des films allemands et aussi des films américains doublés en allemand, pour la tristesse des Estoniens. Une comparaison est effectuée entre la censure dans l'Estonie indépendante et à l'époque soviétique et les principes directeurs de cette censure. De plus, une vue d'ensemble est donnée sur la constitution du répertoire de films français en Estonie indépendante.

L'un des objectifs de ce travail de recherche était de déterminer quelles institutions et personnalités associées et quels changements de courants politiques ont joué un rôle important dans l'émergence de l'expertise de sous-titrage en RSS d'Estonie. Après l'installation des forces militaires russes en Estonie en 1939, le développement de la

traduction de films a connu un recul pendant environ 15 ans, ne se rétablissant que partiellement après la mort de Staline en 1953. L'Estonie était particulièrement avancée pour l'époque en URSS, car à l'initiative d'Olga Lauristin des sous-titres ont commencé à y être imprimés dès le milieu des années 1950 pour tous les films intégrés dans la diffusion officielle. Cette pratique se rencontrait aussi en Lettonie et Lituanie, mais le matériel d'archives de films y ayant été détruit, il est difficile de comparer l'activité de sous-titrage des pays baltes entre eux. En Estonie aussi, les archives ont été massivement détruites à la restauration de l'indépendance, mais grâce aux manuscrits d'Ahto Vesmes on dispose de preuves solides que le Bureau du Film avait pour objectif de sous-titrer tous les films. À la fin des années 1980, de nombreux obstacles financiers et techniques ont compliqué la réalisation de cet objectif et la période de restauration de l'indépendance coïncide avec le début de la traduction numérisée des films, ce qui marque le point de rupture avec la tradition soviétique de sous-titrage des films.

Les raisons qui ont rendu possible le sous-titrage professionnel en Estonie sont nombreuses, mais l'explication principale se trouve dans la contribution d'Olga Lauristin au développement du matériel technique de sous-titrage et à la mise en place d'une tradition de sous-titrage correspondante. Le marché local de petite taille permettait de produire au Bureau du Film les sous-titres correspondant au nombre de copies de films, en fournissant des sous-titres à tous les cinémas du pays. (Les statistiques de fréquentation des cinémas étaient très satisfaisantes dans le contexte de l'URSS et le nombre de cinémas en Estonie était également élevé pour l'époque). De plus, la maîtrise du russe en Estonie était inférieure aux attentes officielles, alors que la connaissance de l'estonien écrit était d'un très bon niveau, par ailleurs les sous-titres étaient considérés comme une partie intégrante du film et leur absence causait le mécontentement du public. Ces facteurs et d'autres encore ont entraîné une reconnaissance du savoir-faire de l'Estonie en matière de sous-titrage dans les corps d'administration de l'Union soviétique et l'on a également commencé à commander à l'Estonie des sous-titres russes pour les malentendants dans l'ensemble l'Union soviétique.

La première partie porte sur la traduction de films, l'industrie cinématographique, les institutions de cinéma et de censure ainsi que les mécanismes de censure en Estonie soviétique et en URSS en général. Cette partie est elle-même divisée en plusieurs sous-parties. Après la crise de l'industrie de la traduction de films, de la signature du traité de bases en 1939 jusqu'à l'annexion complète de l'Estonie en 1944, l'activité de traduction de films est devenue presque inexistante. Cependant, en 1950 l'Estonie a obtenu, à l'initiative d'Olga Lauristin, la base technique nécessaire au sous-titrage, initiant ainsi une tradition de sous-titrage des films étrangers. Soulignons qu'aucune donnée ne mentionne l'existence après 1960 d'un censeur de films en poste, chargé d'ajuster idéologiquement le texte estonien. Cela s'explique évidemment par le fait que le sous-titrage estonien était le résultat d'une traduction indirecte réalisée à partir du doublage russe, ce dernier étant déjà passé par le filtre de la censure. Ce n'est qu'en passant ce filtre que les traductions obtenaient le statut officiel dans l'URSS et faisaient partie du discours autorisé. L'adaptation sur le niveau visuel et verbal employait des procédés particuliers avec des différentes dominantes simultanées souvent conflictuelles. Les traductions estoniennes indirectes simplement suivaient le discours autorisé dans tous les détails, en adaptant des sous-titres selon les restrictions spatio-temporelles du sous-titrage.

Une autre raison est que, considérant que le sous-titrage est un type de traduction spécifique, compressée dès le départ, dont la particularité est d'opérer au-delà des pertes de sens et lacunes par une reconstitution du texte à l'aide de la redondance sémiotique du texte audiovisuel, la censure des sous-titres ne présentait pas d'intérêt car le texte des sous-titres estoniens n'était pas auto-suffisant, il ne pouvait donc pas fonctionner en tant que texte autonome sans le visionnage du film.

En ce sens il n'est pas étonnant de constater que la traduction des films en langue estonienne – sous-titres, interprétation dans les ciné-clubs et doublages estoniens des dessins animés – n'était pas jugée nécessaire à censurer. Après le début des années 1960, le poste de censeur de sous-titres a été supprimé, du moins il n'existe aucun document d'archive ou témoignage oral mentionnant son existence. Les dessins animés pour enfants doublés en estonien n'étaient a priori pas soumis à la censure, ce qui a permis selon les témoignages de Valeeria Villandi et Luule Pavelson de réaliser des traductions en double code s'adressant autant aux enfants qu'au public adulte. Comparée à la censure du *Glavlit* qui dominait dans la littérature et toute la presse écrite, la traduction de films était libérée de pressions idéologiques, mis à part l'autocensure des traducteurs eux-mêmes.

Le doublage discursif de films visuellement remontés et censurés a commencé en 1919 lorsque l'industrie cinématographique a été nationalisée. Préparer les productions étrangères pour le premier écran était la tâche de la nouvelle génération de réalisateurs soviétiques, qui ont commencé leur carrière en remontant des films étrangers et des films trophées d'après-guerre. L'objectif était d'atteindre le plus large public possible dans les différentes républiques socialistes, le dénominateur commun devant être la compréhension orale du russe. Le doublage russe de l'époque d'or était illusoire : en plus de la nécessité de se conformer aux exigences de synchronisation labiale, était l'école de traduction réaliste, socialiste et anti-bukvaliste domestiquée d'Ivan Kaškin, qui soulignait la nécessité d'adapter de manière réaliste les traductions à la culture cible, suscitant l'illusion que le texte cible était plutôt un texte source, créé initialement dans la culture cible. Au début dans les années 1970, le doublage russe a atteint un niveau d'excellence grâce aux studios du *Gorki* et de *Mosfilm*, créant des traductions de films linguistiquement, artistiquement et esthétiquement appréciables et idéologiquement conformes au modèle de société communiste. Le doublage russe des films étrangers était diffusé dans le réseau des cinémas officiels de toutes les républiques socialistes, mais il n'y a que dans les pays baltes, principalement en Estonie, que le public local (estonien) pouvait regarder des films sous-titrés dans sa langue maternelle.

On fait tout d'abord un exposé des motifs pour lesquels le doublage des films étrangers a été adopté comme standard de traduction en URSS et pour quelles raisons on pourrait le qualifier comme illusoire en contradiction avec la *voice-over* qui était une mode de traduction plutôt transparente. Une présentation des principes de censure des films trophées d'après-guerre est suivie l'étude des dominantes dans le processus d'adaptation des films par le remontage et doublage en russe, avec les exemples des thèmes et visuels écartés et réécrits. Plusieurs dominantes d'adaptation sont illustrées par des exemples tirés de films français de l'époque étudiée. Notons que le plus souvent, les films faisaient l'objet de coupes pour correspondre aux critères officiels de longueur des films diffusés. Pour cela, l'on modifiait des éléments visuels très divers selon les différentes dominantes spécifiques pour chaque adaptation :

- **Décontextualisation** : anonymisation des noms des réalisateurs, acteurs, personnages et pays ; modification du titre et du genre dans les titres et sur les affiches (par exemple les films trophées diffusés entre 1947 et 1956) ; la décontextualisation de l'actualité des films par la diffusion décalée.
- **Recontextualisation** : de nouvelles significations ont été créées (le célèbre effet Koulechov) par les coupes ou par la restructuration à travers l'assemblage, parfois par l'insertion de textes (titres, images avec les textes) et de voix hors-champ en tant que commentaire indépendant. La recontextualisation qui résultait d'une nouvelle juxtaposition des images ou d'un changement de l'ordre des plans était censée produire :
 - Un changement du focus de la trame narrative, par exemple par le remontage de la partie finale du film en vue de transformer une fin heureuse en fin malheureuse, ou bien en coupant une partie essentielle du récit.
 - Une reconstruction du récit pouvant aller jusqu'à un changement de genre du film.
- **Compréhension du discours** : les spectateurs soviétiques devaient pouvoir comprendre et « lire » les films. Les films devaient correspondre aux attentes des spectateurs et « rester circonscrits dans la séquence soviétique »¹⁴⁶⁷. Les films devaient être cohérents et logiques, en accord avec la réalité et les représentations socio-culturelles intérieures et extérieures de l'URSS.
- **Socio-pédagogique** : coupes didactiques et prophylactiques des plans en rapport avec des sujets tabous dans la société, comme la consommation d'alcool ou de drogues, les situations dangereuses, etc. Ce genre de micro-coupes n'a généralement pas nui à la trame narrative du film.
- **Idéologique** : les thèmes de la révolution et de la guerre, ainsi que les sujets liés au nationalisme ont souvent été adaptés d'une manière rigide et dogmatique.
- **Cohérence de la trame narrative** : il s'agissait surtout de compenser les coupes visuelles ou le manque d'information narrative par l'ajout de dialogues lors du doublage. Lorsque certaines parties du récit original étaient considérées comme illogiques, déroutantes ou ennuyeuses, elles étaient coupées, afin de gagner en cohérence et d'améliorer le rythme du film.

Utilisées souvent simultanément dans le processus d'adaptation, les différentes dominantes pouvaient créer des conflits dans la cohérence de la trame narrative et ainsi porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre artistique : la question était de savoir comment résoudre ce conflit des dominantes. Le doublage artistique était un moyen essentiel pour compenser les coupes visuelles dans le récit.

La deuxième partie tente de visionner l'opposition des deux pôles : le discours autorisé sur le premier écran et le discours non-autorisé sur le troisième écran, le deuxième écran étant une étape intermédiaire en ce qui concerne la balance entre les limites et libertés.

En plus des considérations commerciales, le choix du répertoire et la diffusion des films étrangers sur le premier écran en Estonie soviétique peuvent être considérés comme

¹⁴⁶⁷ Damien, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations* [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, p. 644.

une forme d'échange culturel forcé à travers une activité de traduction forcée. Cette dernière est comprise au sens large comme le transfert de textes audiovisuels d'une culture à l'autre. La pratique de la traduction forcée était articulée autour de considérations culturelles et politiques concernant les deux pays et répondait principalement aux critères suivants :

- **Sélection forcée** par les contraintes idéologiques à deux niveaux : les films achetés pour le *prokat* et les films pour la diffusion pansoviétique selon les quotas fixés dans toutes les républiques. Par la sélection forcée, on a privilégié certains films (par exemple antifascistes) et le délai de diffusion d'autres films a parfois été décalé de plusieurs décennies. La politique de sélection était aussi forcée pendant les festivals de cinéma à Moscou et à Tachkent.
- **Réception forcée** des films sous le contrôle du *Goskino* par le biais des critiques, des annotations et des textes d'introduction, en contraignant les critiques à l'autocensure, au centre du conflit idéologique entre discours autorisé et discours non autorisé.
- **Acceptation forcée** de la traduction en russe en tant que texte source, et traduction indirecte en tant que traduction « directe » du discours autorisé. Les rapports de pouvoir se manifestent également au niveau de l'acceptabilité thématique du texte source et des retraductions idéologiquement acceptables des œuvres littéraires déjà traduites.

Les aspects de l'échange culturel forcé se manifestent sur multiples niveaux comme par exemple les retraductions des films, les films « sur l'étagère » etc. Cette pratique a façonné du goût et des attentes des spectateurs du premier écran. En ce qui concerne l'activité du Bureau du Film, on peut constater que le choix du répertoire, la censure et la réception des films français et des coproductions françaises ont permis, en diffusant principalement des comédies françaises, de créer une représentation biaisée du cinéma français. La nature commerciale était idéologiquement conforme à la perception officielle de la France en tant que pays capitaliste. Concernant la réception des films d'auteur, surtout de la *Nouvelle Vague*, il faut souligner qu'il n'existait un discours autorisé distinct par le biais des critiques négatives dans la presse spécialisée. La réception des films français était scindée en deux : les films étrangers interdits ou condamnés sur le premier écran auxquels on réservait une réception négative, idéologiquement biaisée, et les films commerciaux autorisés sur le premier écran ont reçu souvent dans l'émission *Jupiter* une critique assez honnête selon laquelle ces films ont financé l'industrie du cinéma soviétiques.

J'analyse les films français montrés sur le premier et le troisième écran en Estonie soviétique. Parmi les institutions, la plus importante était certainement le Bureau de location et de publicité des films du Conseil des ministres de la RSS d'Estonie, connu sous le nom du Bureau de Film (en estonien *filmikontor*). Cette institution était sous la responsabilité d'Ahto Vesmes, directeur resté en poste vingt ans pendant 1970-1991, et avait pour mission de diffuser, de traduire et de faire la publicité des films. Dans les cinémas officiels dits du premier écran, les films étrangers étaient choisis dans le Comité du Cinéma par une commission spéciale, dont le directeur adjoint était Ahto Vesmes, ce dernier ayant aussi contribué au goût cinématographique des spectateurs estoniens en organisant l'édition d'imprimés publicitaires (magazines *Kino* et *Ekraan*). Cela dit, le rôle d'Ahto Vesmes ne se limitait pas à la sélection du répertoire, à la publicité des films

et aux autres activités du Bureau du Film, y compris le sous-titrage, il présentait aussi la très populaire émission *Jupiter* consacrée aux films sur la chaîne ETV (1970 – 1990), qui constituait la seule réception officielle des films à la télévision. Même si les images filmées de l'émission ont été détruites ou effacées car la bande d'enregistrement a été réutilisée (seulement quelques minutes ont été sauvegardées), le recueil de 3500 pages de manuscrits du présentateur de l'émission *Jupiter*, Ahto Vesmes, constitue, quant à lui, une source d'information extrêmement précieuse pour l'étude des aspects de la traduction de films et donne une image fidèle du répertoire de films français (avec statistiques) et de leur réception officielle en RSS d'Estonie. En analysant l'activité de traduction des films organisée par le Bureau du Film et son directeur Ahto Vesmes, et en comparant la pratique de sous-titrage adoptée en Estonie à celle généralisée en URSS de doublage vers le russe, les manuscrits révèlent que la RSS d'Estonie était devenue un centre d'expertise du sous-titrage, auquel l'on allait jusqu'à commander des sous-titres russes destinés aux malentendants dans toute l'Union soviétique, jusqu'à sa dissolution.

La sous-partie suivante analyse la réception discursive des films français de la *Nouvelle Vague* réalisés en coopération avec la France, tant en URSS en général que directement en Estonie. Dans ce contexte, le second écran est aussi brièvement traité, en particulier les semaines du cinéma français et les festivals de films internationaux en URSS, dont le plus célèbre était le Festival international du film de Moscou (MIFF). Les Festivals internationaux du film de Moscou (MIFF) étaient un excellent vecteur pour la diffusion pansoviétique des films étrangers sélectionnés pour le festival. Les prix du jury et les réactions des spectateurs étaient une bonne indication du succès commercial potentiel que pouvait rencontrer un film en URSS. La politique internationale a parfois empêché l'achat de chefs-d'œuvre étrangers, mais leur diffusion pendant le MIFF a eu une grande importance pour l'information des décideurs de l'industrie du cinéma et des cinéphiles soviétiques. Des délégations d'Estoniens visitaient régulièrement le MIFFs pour trouver de l'inspiration pour la sélection du répertoire des ciné-clubs et beaucoup de films qui n'ont pas été achetés pour le prokat ont ainsi trouvé leur chemin jusqu'à l'Estonie soviétique.

Le troisième écran, quant à lui, est analysé de manière plus approfondie, en abordant notamment les ciné-clubs clos et leur émergence à Tallinn et Tartu ainsi que leur mouvement d'opposition à la politique de cinéma officielle par une sélection de films ambitieuse et une offre de traduction directe et sur place des films originaux. Les ciné-clubs estoniens, qui faisaient partie d'un phénomène plus large en Union soviétique, à partir du milieu des années 1960, ont joué le rôle de point névralgique de résistance culturelle. Précisons que dans les ciné-clubs de Tallinn et Tartu, les films originaux étaient interprétés oralement sur place par les traducteurs professionnels comme Aleksander Kurtna et Ferdinand Kala, parmi autres. Cette activité de traduction faisait ainsi exception dans le contexte de l'époque, car elle n'était soumise à aucune censure et permettait aux membres des ciné-clubs de profiter d'une culture de cinéma occidentale contemporaine de qualité, autrement interdite ou restreinte d'accès pour les spectateurs soviétiques. Le phénomène des ciné-clubs est analysé à travers le modèle de la sémiosphère de Youri Lotman, selon lequel la périphérie de la sémiosphère et son centre sont en dialogue et en interaction mutuelle permanente. Le processus de traduction et la création de nouvelles significations se produisent justement à la frontière de la sémiosphère, frontière à laquelle appartenaient assurément les ciné-clubs de l'Estonie

soviétique, car des films (semi-) interdits y étaient traduits et analysés dans le cadre de soirées de discussion.

La dernière partie traite des traducteurs et réviseurs de films et du processus de traduction. Le métier, l'institution et l'agentivité de traducteur y sont analysés. Les biographies des traducteurs de films – sous-titres et doubleurs – sont également présentées. À l'appui des documents d'archives, je présente, d'une part, le premier traducteur de films de l'Estonie indépendante Georg Pärnpuu, et son successeur à l'époque soviétique Johan Tamm et, d'autre part, les principales figures du doublage en estonien Valeeria Villandi et Luule Pavelson, qui occupent une place importante dans la communauté des traducteurs de films. Dans un second temps sont abordés les traducteurs qui réalisaient l'interprétation des films dans les ciné-clubs, en particulier Ferdinand Kala et Aleksander Kurtna, qui sont analysés selon la théorie d'*acousmètre* de Michel Chion, mais également plusieurs autres traducteurs. Leurs méthodes de travail et la traduction performative de leurs traductions dans les ciné-clubs font l'objet d'une analyse dans cette partie. L'étude des biographies des traducteurs, de leur positionnement vis-à-vis du régime, de leurs principes de traduction, de leurs compétences linguistiques et de leur horizon intellectuel, pour ne citer que ces axes de travail, révèle que la majeure partie d'entre eux avaient une attitude critique et étaient des intellectuels hautement cultivés. Conscients des failles du processus de travail et du système, ils cherchaient à les compenser, chacun selon sa méthode. De nombreux traducteurs méprisaient le système, comme par exemple Aleksander Kurtna et Uno Liivaku, ce dernier ayant publié, entre autres, des articles sur la traduction indirecte, le bon usage de la langue estonienne et sur le processus du sous-titrage.

Dans ce contexte est important de souligner que la pratique de la traduction dans des conditions totalitaires implique aussi une attitude critique envers l'activité du traducteur et le place au sein d'un réseau complexe de contextes linguistiques, culturels et sociaux existants. La place du traducteur est dynamique et susceptible de changer à chaque moment, elle dépend des circonstances concrètes. En d'autres termes, il s'agit de l'agentivité du traducteur.

L'ambivalence des comportements et des attitudes des traducteurs, caractéristiques d'une communauté colonisée, se manifestait souvent. En voici quelques exemples. Différents agents de censure ont été engagés à plusieurs niveaux pour modifier les traductions en estonien ou prendre contact avec les traducteurs, mais la censure ne commençait pas avec le *Glavlit*, la censure commençait par l'autocensure de chacun. En URSS, les traducteurs étaient idéalement considérés comme des agents idéologiques, et non comme des sujets censurés. Comme la poétesse Valeeria Villandi s'en souvient : « Les commandes devaient être exécutées, personne n'osait dire non. C'était un travail bancal. On m'a dit qu'il fallait faire un poème pour le jour des élections, je me suis rendue disponible pour effectuer ce travail. Les poèmes n'ont pas été publiés dans des recueils, il fallait juste plaire aux supérieurs »¹⁴⁶⁸.

Dans cette thèse, une partie importante est consacrée à l'œuvre du traducteur cinématographique Uno Liivaku (né en 1926), à sa biographie, aux entretiens menés avec lui et à l'analyse de ses traductions. Son travail de médiation des films est analysé, mettant en évidence les conditions générales de son travail et les stratégies de traduction

¹⁴⁶⁸ Valing, R. (19 septembre 1993). *Intervjuu aastast 1993: Valeeria Villandi*. [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/intervjuu-aastast-1993-intervjuu-aastast-1993-valeeria-villandi>

utilisées. Les coulisses et les aspects techniques du processus de traduction sont également étudiés en détails. J'aborde aussi les problèmes posés par la traduction indirecte des *realia*, des jeux de mots et des chansons, des titres de films et des intertextes et références textuelles. L'analyse des traductions se focalise sur les glissements discursifs qui se produisent avec une traduction réalisée par l'intermédiaire de deux langues. La dernière sous-partie analyse, quant à elle, les solutions choisies par Uno Liivaku pour la traduction des sous-titres du film *Les Quatre Cents Coups* (1960) de François Truffaut.

Par l'élaboration des textes qui ont établi les normes de la traduction et du sous-titrage, Uno Liivaku a contribué à la création des fondements de l'institution de sous-titreur en tant que métier. Son activité quotidienne a contribué à définir les normes de l'industrie. Le travail de Liivaku et la synergie au Bureau du Film ont aidé à développer la communauté des traducteurs et réviseurs, en les rendant plus visibles dans la société. Avec une meilleure visibilité, la reconnaissance sociale était à suivre.

Le manque de théorie de la traduction dans le domaine de la traduction audiovisuelle avait des conséquences néfastes : manque de critique de la traduction, traductions pauvres et mimétiques, parce que c'est aussi une question de théorie : qui doit traduire, qui ne doit pas. En Union soviétique l'aspect idéologique prévalait – les traducteurs et autres linguistes devaient être fidèles au régime et appartenir au Parti communiste. La faiblesse ou le manque total de connaissances en traductologie et les théories inadéquates ont mené les responsables de la traduction audiovisuelle à de mauvaises décisions en matière de ressources humaines et dans les conditions et méthodes de travail, ce qui a produit des traductions de qualité fluctuante. Le problème principal concernant la qualité était le littéralisme, ce phénomène se produisait parce que le texte russe représentait le discours autorisé et les traductions estoniennes s'inséraient dans ce discours en utilisant des stratégies mimétiques. C'est une des caractéristiques de la traduction coloniale, forcée à plusieurs niveaux.

Cette monographie argumente pour une large compréhension de la traduction cinématographique en Estonie soviétique. Le terme traduction comprend l'activité d'adaptation intersémiotique, interculturelle et interlinguistique des œuvres cinématographiques et le transfert des traductions d'une culture à l'autre. Ceci a créé des œuvres de traduction audiovisuelle uniques, multinationales et discursives. Dans le cadre des normes rigides de diffusion et de l'idéologie marxiste-léniniste, les films étrangers étaient adaptés au contexte sociopolitique et idéologique de l'URSS par le transfert culturel forcé. L'analyse des adaptations soviétiques dans le paradigme des études post-coloniales révèle des modes et pratiques créolisées, des métissages des représentations des cultures occidentales, des transcréations collectives. Les analyser du point de vue intérieur est important pour réaliser ces études, pour de multiples raisons, surtout car la connaissance du contexte linguistique et culturel du pays colonisé et du pays colonisateur est importante pour pouvoir interpréter le double codage. Ces codes ne sont plus lisibles pour la nouvelle génération et la mémoire collective est importante pour les comprendre. La combinaison des théories sémiotiques élaborées du point de vue de « l'intérieur » par Youri Lotman et Peeter Torop sont bien compatibles avec les théories post-coloniales. Une synergie entre les deux pourrait aider à créer une métalangue descriptive et flexible pour couvrir toutes les ambiguïtés évoquées dans la traduction cinématographique soviétique.

Le résultat de la présente monographie est une élimination partielle des lacunes qui empêchent d'écrire l'histoire de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique, mais il en reste beaucoup : surtout l'absence de données complètes sur les films projetés, le manque de textes traduits (sous-titres estoniens) disponibles, la méconnaissance de l'identité de certains traducteurs et réviseurs et peu de matériaux sur la réception des films en Estonie soviétique. Cette thèse, utilisant un large éventail de matériaux primaires et d'entretiens pour examiner les pratiques de doublage et de sous-titrage en RSS d'Estonie, offre une large compréhension de ce vaste domaine de recherche passionnant et inexploré. Elle présente de nombreuses discussions historiques, théoriques et thématiques qui, je l'espère, pourraient être développées dans les futures recherches sur la traduction cinématographique en Estonie soviétique.

RÉSUMÉ LONG EN ESTONIEN

Monograafia pealkirjaga „Filmitõlge Eesti NSVs: kontekstid, praktikad, inimesed“ käsitleb ühte uurimata ja unustusehõlma vajunud epohhi Eesti tõkeloo – filmitõlke ajalugu Nõukogude Eestis alates 1935. aastast kuni Eesti taasiseseisvumiseni 1991. aastal.

Töö on pühendatud Nõukogude Eesti filmitõlketööstuse diakroonilisele analüüsile, eesmärgiga taaselustada Eesti tõlkeajaloos vähetuntud ja uurimata valdkond. Kontekstide, seotud isikute ja tõlkepraktika periodiseerimise kaudu joonistub välja unikaalse, Nõukogude Liidule eriomase diskursiivse adaptatsiooni tõlkemuster, mis annab tunnistust dünaamilisest kultuuriülekandest vastavalt muutuvatele poliitilistele ja ideoloogilistele oludele ja tingimustele.

Käesoleva väitekirja eesmärk on analüüsida diakrooniliselt erinevaid audiovisuaal-tõlke tüüpe ja viise järgmiste meetodite abil:

- võrrelda filmitõlke arengut Eestis enne Teist maailmasõda ja pärast seda, kui Eestist sai NSV Liidu filmitööstuse ja tõlkepraktikate osa, stalinistliku režiimi ajal tõlkevaldkonnas toimunud ümberkorralduste kontekstis;
- analüüsida dominante ja tõlkestrateegiaid nõukogudeaegse dubleerimise ja ümbermonteerimise tasemel, et saada teada, millised olid NSV Liidus peamised dubleerimis- ja ümbermonteerimise tüübid, strateegiad ja tõlkimisel kasutatud dominandid;
- uurida poststalinistliku Nõukogude Eesti ametlikku filmilevi ja Nõukogude Eesti filmikontori rolli eesmärgiga määratleda filmitõlke ajaloolised, poliitilised, ideoloogilised ja tehnilised tingimused ning uurida, kuivõrd subtiitertõlge oli ideoloogiast ja tsensuurist mõjutatud;
- võrrelda repertuaaripoliitikat ja prantsuse filmide retseptiooni esimesel ja täiendava valikuna teisel ekraanil kinorepertuaari mitmekesistamisel ja laiemale avalikkusele vähetuntud prantsuse *uue laine* filmide tutvustamisel;
- analüüsida kinoklubide teket Nõukogude Eestis 1960ndate lõpus, kust sai alguse stagnatsiooni ajal kestnud intensiivne keelatud või piiratud leviga välisfilmide suuliste otsetõlgete praktika, mida võib vaadelda kui vaba tõlke vormi, vastandades seda esimese ekraani tõlkepraktikale;
- tuvastada eesti filmitõlkijad ning uurida nende staatust ja *habitust* ning nende töö tehnilisi, keelelisi ja semiootilisi aspekte, määratledes ühtlasi nõukogude Eesti filmitõlke normid ning globaalsed ja lokaalsed tõlkestrateegiad;
- analüüsida kahte juhtumianalüüsi: Bernardo Bertolucci filmi „Konformist“ nõukogudeaegne mugandus kui ideoloogiline diskursiivne sundtõlge ning François Truffaut’ filmi „400 lööki“ kui sümptomaatiline näide läbi vene keele kaudutõlke tegemise raskustest.

Uurimistöö on interdistsiplinaarne, kasutades diskursuseanalüüsi, nõukogude aja ja tõlketsensuuri uuringuid, filmiteaduslikke uuringuid, postkoloniaalse tõlke, Roman Jakobsoni dominanditeooriat, Juri Lotmani kultuurisemiootikat ning Peeter Toropi tõlketeooriaid. Uurimistöö metodoloogias on olulisel kohal totalitaarse tõlkekultuuri analüüs *ad hoc* meetodiga tsensuurisüsteemi eri tasandite, tsensuuri- ja kinoinstitutionide, tegurite ja kaasatud isikute faktitiheda kirjelduse kaudu. See omakorda on kooskõlas Itamar Even-Zohari polüüsteemide teoriaga, kus olulised kohal on

süsteemide põhjalik kirjeldus. Väitekirja eesmärk on koostada Nõukogude Eesti filmitõlke ajalugu sellisel viisil, mis kirjeldaks mitmekülgset ja adekvaatselt tõlkeolusid ja sihtteksti oma ajas ja ruumis.

Nõukogude Eesti filmitõlke, eeskätt subtiitertõlke ajalugu on osa Eesti tõlke- ja kultuuriloost. Tõlkeloo koostamisel on kasutatud Rahvusarhiivi dokumente, nõukogude filmidublaaže, eriti aga Nõukogude Liidus üldiselt harva linastunud *uue laine* filmide montaažilehtede võrdlust originaalstsenariumitega, filme tutvustava saate „Jupiteri“ juhi Ahto Vesmese 3500-lehelise käsikirjakogu analüüsi aastatest 1976-1991, intervjuusid tõlkeprotsessi asjaosalistega, eriti filmitõlkija Uno Liivakuga, ning toonaste filmitõlgete analüüsi prantsuse keelest vene keelde ja sealt edasi eesti keelde. Olgugi et enamus eestikeelsete subtiitritega filmikoopiaid on nüüdseks hävinud, hõlmab empiiriline materjal ka väheseid Järva-Jaani Kinomuuseumist leitud eestikeelseid subtiitrid Prantsuse ja Prantsusmaaga koostöös valminud filmidele, mis heidavad valgust toonastele tõlkepraktikatele ja filmitõlke tsensuurile.

Nõukogude Eesti ametlikes kinodes linastunud välisfilmide tõlked olid kõik kaudtõlked eesti keelde läbi vene keele, ilma et oleks olnud võimalik kuulda originaalheli, välja arvatud laulude puhul. Samasugune kaudtõlke praktika läbi autoriseeritud venekeelsete tõlgete oli kasutusel ka teistes tõlkežanrites (pedagoogiline ja teaduskirjandus, ilukirjandus jne). Tõlkeprotsessi kirjelduses on rõhutatud originaalteksti mõiste ambivalentsust, kuna välismaailmast isoleeritud Nõukogude Eestis toimis venekeelne kaudtõlge sisuliselt originaaltekstiga, sest eriti just filmitõlkes puudus filmi tõlkijal ja vaatajal igasugune võrdlusemoment vaatajatele kättesaamatu originaalfilmiga. Seetõttu laheneb juba eos ka küsimus, kas Prantsuse *uue laine* filmide eestikeelseid tõlkeid Nõukogude Eestis tsenseeriti – tsenseerida saab vaid juhul, kui autoriseeritud „originaaltekst“ (s.t kapitalistlike maade filmitoodangu venekeelne filmidublaaž) oleks sisaldanud midagi tsenseerimisväärselt. Kõik Eestis linastunud filmid olid *a priori* aktsepteeritud diskursiivse tõlke ideoloogiliselt heakskiidetud adaptatsioonid. Subtiitertõlkesse mahub ühest täiemahulisest kõnevoorst (kus kõneldakse kiiresti ja kõnelejaid on mitu) vaid murdosa. Ka Nõukogude Eesti subtiitertõlke puhul tuleb võtta arvesse kurikuulsaid ajalisi-ruumilisi piiranguid. Subtiitertõlke toimetaja Kalli Karise ütluste põhjal sisaldasid eestikeelsed subtiitrid toonaste subtiitertõlke normide kohaselt veelgi vähem teksti, kui tänapäeva vaataja on harjunud nägema. Nõukogude Eesti kinoline ei käinud kinos filme lugemas, vaid vaatamas.

Töö on jaotatud kolmeks: esimese Eesti Vabariigi ajal praktiseeritud filmitõlget käsitlev ajalooline osa moodustab sissejuhatava konteksti, lisaks on kolm sisuosa, millest 1. osa käsitleb nõukogude filmitõlkepraktikat ja tõlketööstuse väljakujunemist, 2. osa Nõukogude Eesti filmilevi ametlikku ehk nn esimest ekraani ning avalikkusele suletud kinoklubisid, 3. osa Eesti filmitõlkijaid ja nende tööprotsessi, staatust, *habitust* ja agentsust, keskendudes subtiitertõlke korüfeele Uno Liivakule, kelle intervjuud koos teiste subtiitertõlke spetsialistidega annavad ülevaate filmitõlkija toonasest igapäevast.

Ajaloolist konteksti käsitlevas osas visandatakse esimese Eesti Vabariigi aegseid filmitõlkepraktikaid, antakse ülevaade filmitõlke algusajast iseseisvas Eestis ja filmitsensuuri algusest tolle ajastu sotsiaalpoliitilises pingeväljas. Pannakse paika iseseisva Eesti esimesed filmitõlke ja -tsensuuri verstaapostid alates 1935. aasta kinoseaduse vastuvõtmisest ja selle 1938. aastal jõustunud muudatusest, ning tutvustatakse arhiivimaterjale esimese ja ainukese ametliku filmiinspektori Artur Adsoni ja tema mantlipärija

Olga Lauristini tegevuse kohta. Artur Adson andis oma viieaastase filmiinspektori-karjääri jooksul (1935-1940) loa linastada 4757 välismaist lühi- ja mängufilmi, millest 195-st lõigati välja amoraalsed ja vägivaldsed stseenidest ja 143 filmi linastamine keelati üldse. See protsent on umbes 4% kärpeid ja 4% linastuskeelde. Need numbrid pole kuigi suured, kuid linnalegendi kohaselt oli iga film tsenseeritud, kuigi see vastab tõele, et Artur Adson ja filmikomitee olid iga filmi tõesti enne üle vaadanud. Esiteks soovis Eesti filmiturgu kontrollida, sest kaheksast leviettevõttest mitmed olid baltisakslaste ja vene-laste käes, kes importisid muu hulgas ka poliitilisi propagandafilme, mille osas Eesti soovis näidata oma erapooletust, keelustades teisi riike, sh Eestit ennast negatiivselt kujutavaid filme. Poliitilistes tõmbetuultes oli Konstantin Pätsi valitsuse huvides säilitada Eesti poliitiline neutraalsus. Teiseks oli tsensuuri eesmärk kinni pidada oma-aegse ühiskonna moraalnormidest, mistõttu paljud teised Euroopa riigid, olgu totalitaarsed või mitte, tsenseerisid ka oma filmitoodangut ja importfilme. Adson ei kartnud, nagu ta uhkelt kuulutas, olla moralist. Eesti tahtis ka filmileviturgu kontrollida, et mitte anda ülemäärast võimu sakslaste ja ka saksa keeles dubleeritud ameerika filmide linale saatvatele baltisakslastele. Samuti võrreldakse selles osas eesti- ja nõukogudeaegset tsensuuri ning tsenseerimispõhimõtete erinevusi ning antakse ülevaade Prantsuse filmide repertuaari koostamisest iseseisvas Eestis.

Uurimistöök üks ülesannetest oli selgitada välja, millised kino- ja tsensuuriinstitutsioonid ja nendega seotud isikud ning poliitiliste hoovuste muutused mängisid Nõukogude Eesti subtiitertõlke ekspertiisi väljakujunemisel olulist rolli. Pärast baaside loomist Eestis jäi filmitõlke areng umbes 15 aastaks kiratsema, taastudes vaid osaliselt pärast Stalini surma 1953. aastal. Eesti oli igal juhul Nõukogude Liidus tol ajal erandlikult arenenud, kuna siin hakati Olga Lauristini eestvedamisel kõikidele ametliku filmilevisse suunatud filmidele subtiitrid peale trükkima juba 1950. aastate keskel. Sellist praktikat kohtas ka Lätis ja Leedus, kuid nendes riikides hävitatud filmiarhiivmaterjali tõttu on raske Balti riikide subtiitertõlketgevusi omavahel võrrelda. Ka Eestis toimus taasiseseisvumisel arhiivide laushävitamine, kuid tänu Ahto Vesmese käsikirjadele on kindlad tõendid, et filmikontor oli seadnud eesmärgiks subtitreerida kõik filmid. 1980. aastate lõpus tekkis selle eesmärgi täitmisel palju tehnilisi ja rahalisi takistusi ning taasiseseisvumisaeg langeb ühtlasi kokku filmitõlke digitaliseerimise algusega, mis märgib omakorda nõukogudeaegse subtiitertõlke traditsiooni katkestuspunkti.

Põhjuseid, mis võimaldasid just Eestis subtiitrid näidata, oli palju, kuid peamine oli Olga Lauristini panus subtiitertõlkeseadmete arendamisse ja vastava traditsiooni juurutamisel. Kohalik väike turg võimaldas seda, et aeganõudvaid subtiitrid sai filmikoopiate arvule vastavalt filmikontoris toota, tagades kogu riigis kinode subtiitritega varustamine. (Eestis oli kinokülastuste tase NSVL statistikas väga hea ja ka kinosid oli Eestis toona väga palju). Kolmandaks oli Eestis vene keele oskus väiksem kui ametlikult ideaalis sooviti, kui eesti keele kirjaoskus oli väga heal tasemel, lisaks peeti subtiitrid filmiteose iseenesest mõistetavaks integraalseks osaks. Need ja teisedki tegurid tagasid, et oskus subtiitrid teha oli liidu ametkondades tuntud ning Eestist hakati tellima ka venekeelseid subtiitrid kogu liidu vaegkuuljatele.

Esimene osa käsitleb filmide tõlkimist, filmitööstust, filmi- ja tsensuuriasutusi ning tsensuurimehhanisme Nõukogude Eestis ja NSV Liidus üldiselt. See osa on jagatud mitmeks alamosaks. Pärast filmitõlketööstuse kriisi alates baaside lepingu sõlmimist 1939. aastal kuni Eesti lõpliku annekterimiseni 1944. aastal, kahanes filmitõlketevõime peaaegu olematuks. 1950. aastal sai aga Eesti endale Olga Lauristini initsiatiivil subtiitertõlkeks

vajaliku tehnilise baasi ja algas välisfilmide subtitreerimise traditsioon. Puuduvad andmed, et pärast 1960. aastat oleks ametis olnud filmitõlketsensor, kes eestikeelset teksti ideoloogiliselt kohendanuks. Põhjuseks oli muidugi asjaolu, et eestikeelne tõlge valmis kaudtõlkena, mis põhines juba tsensuurisõelast läbi käinud venekeelsel dublaažil. Alles selle filtri läbimisel said tõlked NSV Liidus ametliku diskursuse osaks ja omandasid tõlkija jaoks lähtetekstile sarnase staatuse. Eestikeelsed kaudtõlked järgisid kõikides üksikasjades lihtsalt autoriseeritud diskursust.

Teine põhjus on kompressseeritud subtiitertõlke spetsiifilisus ehk omapära toimida tähenduskadude ja -lünkade kaudu, mida rekonstrueeritakse visuaalse konteksti ja teksti semiootilise küllasuse abil, puudus subtiitrite tsenseerimisel ka juba seetõttu mõte, et eestikeelne subtiitertekst ei saanud põhimõtteliselt olla eneseküllane ega toimida iseseisva tekstina filmist lahus.

Selles osas on värskendav tõdeda, et eestikeelset filmitõlget – subtiiterteksti, kino-klubide suulist tõlget ja multifilmide eestikeelset dublaaži – ei peetud vajalikuks tsenseerida. Pärast 1960. aastate algust kaotati ära subtiitertõlke tsensori ametikoht, vähemalt puuduvad igasugused arhiivitõendid või suulised mälestused, et selline ametikoht oleks eksisteerinud. Lastele mõeldud multifilmid, mida eesti keelde dubleeriti, ei kuulunud *a priori* tsenseerimisele, mis omakorda võimaldas sinna Valeeria Villandi ja Luule Pavelsoni tunnistuste kohaselt luua topeltkodeeritud tõlketeksti, olles suunatud nii lastele kui ka täiskasvanud vaatajatele. Võrreldes ilukirjanduses ja kogu trükimeedias valitsenud laustsensuuriga oli eestikeelne nõukogudeaegne filmitõlge ideoloogilisest surutisest prii, välja arvatud tõlkijate enesetsensuur.

Visuaalselt ümbermonteeritud ja tsenseeritud filmide diskursiivne dubleerimine sai alguse 1919. aastal, kui filmitööstus riigistati. Välisfilmide ettevalmistamine ametlikku levise laskmiseks oli õpetlik ülesanne uue põlvkonna nõukogude režissööridele, kellest mitmed alustasid oma karjääri välisfilmide ja sõjajärgsete trofee-filmide ümbermonteerimisega. Eesmärk oli viia filmid võimalikult laia vaatajaskonnani erinevates vennesvabariikides, publiku ühiseks nimetajaks on suulise vene keele mõistmine. Venekeelset dublaaži kuldaega võib nimetada illusoorseks: lisaks vajadusele järgida huulte liikumise sünkroonimise nõudeid oli tõlketeoreetiku Ivan Kaškini koolkonna kreedo kodustatud sotsialistlik realistlik ja anti-bukvalistlik tõlkemeetod, mis rõhutas vajadust kohandada tõlked vastavalt sihtkultuuri oludele, luues nii illusiooni, et sihttekst on hoopis lähtetekst, mis loodigi algselt sihtkultuuris. 1970ndate alguses jõudis venekeelne dubleerimine tänu Gorki ja Mosfilmi stuudiotele tööle tippasemele, olles keeleliselt, kunstiliselt ja esteetiliselt hinnatud ning ideoloogiliselt kooskõlas sotsialistliku ühiskonna mudeliga. Välisfilmide venekeelset dublaaži said kuulda üleliidulise kinovõrgu suurearvuline vaatajakond, kuid ainult Balti riikides, peamiselt Eestis, võis kohalik (eestikeelne) publik nautida välisfilme emakeelsete subtiitritega.

Esiteks anname ülevaate põhjustest, miks võeti välisriikide filmide dubleerimine NSV Liidus standardiks ja mis põhjustel võib seda kvalifitseerida illusoorse tõlkena, vastuolus pealelugemisega, mis oli pigem läbipaistev tõlkimisviis. Sõjajärgsete trofee-filmide tsensuuripõhimõtete tutvustamisele järgneb filmi adapteerimisprotsessis domineerivate aspektide ehk dominantide uurimine, kõrvutades originaalfilme ja nende venekeelseid ümbermonteeritud dublaaže nii visuaalselt kui ka verbaalsel tasandil. Tuuakse adaptatsioonide dominantide kohta illustreerivaid näiteid eelistatavalt prantsuse filmidest. Kõige sagedamini lõigati filme vastavalt filmide pikkusele kehtestatud ametlikele

piirangutele. Selleks muudeti väga erinevaid visuaalseid elemente vastavalt igale kohandusele vastavalt erinevatele dominantidele, mis olenesid lähteteksti eripärast.

- **Dekontekstualiseerimine:** režissööride, näitlejate, tegelaste ja riikide nimede anonümiseerimine; pealkirjade ja žanri muutmine pealkirjades ja afiššides (nt trofeefilmide puhul, mida edastati aastatel 1947–1956); filmide sotsiaalse relevantuse dekontekstualiseerimine hilisema levisse laskmise kaudu (vanade filmide näitamine).
- **Kontekstualiseerimine:** loodi uusi tähendusi kärbeta või isegi stseenide ümbertõstmise abil, mõnikord lisades iseseisva kommentaarina pealeloetud tekste, vahekirju või lastes lektoritel filme enne seansi algust kommenteerida. Kaadrite uue kõrvutamise või võtete järjekorra muutmise tõttu:
 - muutus narratiivi fookus, näiteks muudeti filmi õnnelik lõpp õnnetuks lõpuks, tehti paralleelversioone või lõigati välja filmi faabulas mõni sisuliselt oluline osa;
 - narratiivi rekonstrueerimine võis omakorda päädida filmižanri muutmisega.
- **Diskursuse mõistetavus:** nõukogude vaatajad peavad suutma filme mõista ja neid oma filmisõnavara kohaselt nn lugeda. Filmid peavad vastama vaatajate ootustele ja järgima nõukogude filmitraditsiooni. Filmid peavad olema sidusad ja loogilised kooskõlas tegelikkusega ning NSV Liidu sisemiste ja väliste sotsiaalkultuuriliste representatsioonidega.
- **Sotsiaalhariduslik:** didaktilised ja profülaktilised kärped, mis kujutavad ühiskonna valukohti, nagu alkoholi või narkootikumide tarbimine, ohtlikud olukorrad jne. Sellised mikrokärped ei vähendanud üldiselt filmi narratiivii arusaadavust, kuid võisid seda teha.
- **Ideoloogiline:** revolutsioonilised ja sõjateemad ning natsionaalsotsialismiga seotud teemasid on sageli jäigalt ja dogmaatilisel adapteeritud.
- **Narratiivi sidusus:** peamiselt tagas see visuaalsete kärbeta või dialoogide muutmisega kaasnevate puuduste kompenseerimiseks, lisades dubleerimise ajal dialoogidesse narratiivi paremini kokkusiduvaid lõike. Kui originaalfilmis peeti teatud osi peeti ebaloogilisteks, segasteks või isegi igavateks, lõigati need narratiivi kompaktsuse ja järjepidevuse huvides ja filmi rütmi kiirendamiseks välja.

Adapteerimisprotsessis samaaegselt kasutatavad eri tüüpi dominandid läksid tihti omavahel konflikti eeskätt narratiivi sidususe osas, mõjutades nii ka kunstiteose terviklikkust: küsimus oli, kuidas dominantide konflikti tõlkes lahendada. Kunstiline dubleerimine oli oluline lüli visuaalsete kärbeta ja lugude jutustatavuse osas tekkinud vajaka-jäämistele kompenseerimiseks.

Teises alaosas püütakse vaadelda kahe pooluse vastandumist: autoriseeritud diskursus esimesel ekraanil ja autoriseerimata diskursus kolmandal ekraanil; teine ekraan oli vaheetapp, tasakaalustades oma repertuaaris piiranguid ja vabadusi.

Lisaks filmide kassaedu kaalutlustele võib välisfilmide repertuaari ja levitamise aspekte Nõukogude Eesti esimesel ekraanil vaadelda tõlkesunnina, jäädes laiemas plaanis sundkultuurivahetuse konteksti. Viimast mõistetakse laias tähenduses kui audiovisuaalsete tekstide ülekandmist ühest kultuurist teise. Tõlkesund tähendas, et Eestil puudus sisuliselt võimalus rääkida kaasa, mis maade, režissööride ja teemadega filme kinodes

näidati ja kuidas neid kajastama peab, tõlkija pidi venekeelset tõlget aktsepteerima kui originaalteksti. Olgugi et igas aspektis olid teatud lõdvendavad asjaolud, võib tõlkesundi defineerima järgmistele kriteeriumidele alusel:

- Ideoloogilistest piirangutest tulenev valikusund kahel tasandil: filmilevile ostetud välisfilmid, mida levitati Nõukogude Liidus kõikides liiduvabariikides vastavalt etteantud kvootidele. Valikusund puudutab ka riulifilme ja linastusloa saamiseks teatud filmide ideoloogiliselt kallutatud valikut (näiteks antifaašistlikud filmid), samuti vanade filmide linastamist. Valikupoliitikat jõustati ka teisel ekraanil Moskva ja Taškendi filmifestivalide ajal.
- Filmide retseptsioonisundarvustuste ja filme tutvustavate tellimustekstide kaudu Goskino egiidi all, filmikriitikud allusid enesetsensuurile ning järgisid filmi ametlikku retseptsiooni seda oma sõnastuses vastavalt varieerides.
- Venekeelse tõlketeksti sunnitud aktsepteerimine lähtetekstina ning kaudtõlge kui otsetõlge autoriseeritud diskursusest. Võimusuhted avalduvad ka lähteteema aktsepteerimissunnis ja ilukirjanduses aktsepteeritavate kordustõlgete tegemises.

Sunnitud kultuurivahenduse aspektid avalduvad mitmel tasandil, näiteks ka kinokülastajate maitse ja ootushorisoni kujundamises ja otseses mõjutamises. Mis puudutab filmikontori tegevust, siis näeme, et suunatud repertuaarivalik, filmitseneur ning prantsuse (koostöö-) filmide retseptsioonisund põhjustas teatud erapooliku ettekujutuse prantsuse kinost ja kultuurist laiemalt. Kommertslik olemus oli ideoloogiliselt kooskõlas Prantsusmaa kui kapitalistliku riigi ametliku arusaamaga. Autorifilmide, eriti *uue laine* filmide retseptsiooni osas tuleb märkida, et arvukate negatiivsete arvustuste alusel ei olnud need kooskõlas nõukogude autoriseeritud diskursusega ja need said kriitikutelt palju nahutada. Prantsuse kino retseptsioon jagunes kaheks: esiteks keelatud, mitte sisse ostetud autorifilmid, mis said negatiivset tagasisidet, ning teiseks nii autori- kui ka kommertsfilmid, mis said mõõdukalt positiivset tagasisidet (polnud ju kasulik ka neid liiga palju kritiseerida). Kommertsfilmid said „Jupiteri“ saatesarjas sageli üsna ausalt äramärgitud kui vaid nende vaieldamatu kassaedu pärast filmilevisse lastud filmid, millega tegelikult rahastati Nõukogude filmitööstust.

Seejärel analüüsitakse Prantsuse filme Nõukogude Eesti esimesel ja kolmandal ekraanil. Institutsioonidest mängis kahtlemata olulist rolli eri aegadel eri nime all esinenud ENSV MN Riikliku Kinematograafia Komitee Filmilaenutuse ja Reklaami Valitsus ehk rahvakeeli filmikontor, eesotsas selle kauaaegse juhiga Ahto Vesmesega aastatel 1970–1991. Filmikontor levitas, tõlkis ja reklaamis filme. Riiklikesse nn esimese ekraani kinodesse valis välisfilme kinokomitee marsruutfilmide komisjon, mille eesotsas olid Isaak Serman ja tema asetäitja Ahto Vesmes, kellest viimane kujundas eestlaste filmimaitset ka selle kaudu, et korraldas filmide reklaamtrükiseid (heftid „Kino“ ja „Ekraan“). Ahto Vesmese roll ei piirdunud ainult filmikontori ja filmide subtitreerimisega eesti keelde, ta juhtis ka ülipopulaarset filme tutvustavat ETV sarja „Jupiter“ (1970–1991), mis oli ainuke ametlik filmide retseptsioon televisioonis. Olgugi et saatesarja filmimaterjal on kas hävitatud või üle salvestatud (välja arvatud paar minutit), on „Jupiteri“ saatejuhi Ahto Vesmese 3500-lehelise käsikirjakogu üliväärtuslik materjal filmitõlke aspektide uurimisel ning nende põhjal saab tõetruu pildi Prantsuse filmide repertuaarist (koos statistikaga) ja ametlikust retseptsioonist Eesti NSVs. Analüüsisid filmikontori ja Ahto Vesmese korraldatud filmitõlketegevust ning võrreldes Eestis kasutusele võetud

subtiitertõlke praktikat üldlevinud vene keelde dubleerimise traditsiooniga Nõukogude Liidus, selgub käsikirjadest, et Nõukogude Eestist kujunes subtiitertõlke eksperdikeskus, kust telliti ka venekeelseid, sh vaegkuuljatele mõeldud subtiitreid kogu Nõukogude Liidule kuni selle lagunemiseni.

Järgmises alapeatükis analüüsitakse Prantsuse ja koostöös Prantsusmaaga valminud *uue laine* filmide diskursiivset retseptiooni nii Nõukogude Liidus üldiselt kui ka Eestis kohapeal. Põgusalt käsitletakse selles kontekstis ka teist ekraani ehk NSVLis toimunud rahvusvahelisi filmifestivale, millest kuulsaim oli Moskva Rahvusvaheline Filmifestival (MIFF). Moskva rahvusvahelised filmifestivalid (MIFF) on olnud suurepärane lakmus festivalile pääsenud välisfilmide ideoloogilise sobivuse ja kassaedu kompamiseks nõukogude filmilevis. Žürii auhinnad ja pealtvaatajate reaktsioonid osutasid hästi võimalikule kaubanduslikule edule NSV Liidus. Rahvusvaheline poliitika takistas mõnikord välismaiste meistriteoste ostmist, kuid nende MIFF-il näitamisel on olnud väga oluline roll nõukogude filmitööstuse otsustajate ja kinokülastajate teavitamisel. Eesti delegatsioonid külastasid regulaarselt MIFF-e, et leida inspiratsiooni Eesti filmiklubide repertuaari valimiseks ning paljud filmid, mida *prokat* sisse ei ostnud, leidsid sedasi tee Nõukogude Eestisse.

Põhjalikumalt analüüsitakse nn kolmandat ekraani ehk suletud kinoklubisid ning nende teket Tallinnas ja Tartus, samuti nende vastupanu ametlikule filmipoliitikale julge välisfilmide valiku ja kohapeal originaalfilmide otsetõlgete pakkumise kaudu. Eriti keskendutakse Prantsuse *uue laine* filmitoodangule. Tallinna ja Tartu kinoklubides tõlgiti originaalfilme suuliselt kohapeal. Selline tõlketegevus oli ajastu olusid arvesse võttes erandlik, kuna ei läbinud mingit tsensuuri ja võimaldas kinoklubide liikmetel saada osa toonasest tippasemel Lääne kinokultuurist, mis muidu oli nõukogude vaatajale keelatud või kättesaadav piiratud mahus. Kinoklubide fenomeni on analüüsitud Juri Lotmani semiosfääri mudeli järgi, mille kohaselt on semiosfääri perifeeria ja selle tuum pidevas dialoogis ning omavahelises interaktsioonis. Tõlkeprotsess ja uute tähenduste loome tekib just semiosfääri piiralal, milleks Nõukogude Eesti kinoklubid kahtlemata olid, kuna neis toimus ühiste arutusõhtute ajal (pool)keelatud filmide tõlkimine ja lahtimõtestamine.

Viimases peatükis käsitletakse filmitõlkijaid ja -toimetajaid ning tõlkeprotsessi. Analüüsitakse tõlkija ametit, institutsiooni ning agentsust. Samuti esitatakse filmitõlkijate – subtitreerijate ja dubleerijate – lühibiograafiaid, nende tõlgitud filmide nimekirjad (kui olemas), nende endi arvamusi oma töö kohta. Arhiivimaterjalide põhjal on kirjeldatud iseseisva Eesti esimest filmitõlkijat Georg Pärnuud ja tema nõukogude mantlipärijat Johan Tamme, märkimist leiavad aga ka eestikeelse multifilmidublaaži veteranid Valeeria Villandi ja Luule Pavelson, kes paigutuvad filmitõlkijate süsteemis olulisele kohale. Teiseks käsitletakse kinoklubide tõlkijaid, kes tegid suulist tõlget, eeskätt Ferdinand Kala, Aleksander Kurtnat, aga ka mitmeid teisi tõlkijaid. Analüüsitakse nende tõlkemeetodit ja tõlke performatiivsust kinoklubides, lähtudes Michel Chioni *acousmètre*'i teooriast. Vaadeldes tõlkijate elulugusid, nende meelestatust režiimi suhtes, tõlkepõhimõtteid, keelepädevust, laia silmaringi jne, selgub, et enamik filmitõlkijaid olid kriitiliselt meelestatud, kõrgelt haritud intellektuaalid, kes olid teadlikud tööprotsessi ja süsteemi vigadest ning üritasid neid igauks omal meetodil kompenseerida. Mitmed tõlgid olid ka süsteempõlgurid ja dissidentlike vaadetega, nagu näiteks Uno Liivaku ja Aleksander Kurtna.

Selles kontekstis on oluline rõhutada, et sundtõlke praktika tähendab ka kriitilist suhtumist tõlkija agentsusesse teda ümbritsevas keelises, kultuurilises ja sotsiaalses kontekstis. Tõlkija roll on dünaamiline ja võib muutuda igal ajal, sõltuvalt konkreetsetest asjaoludest.

Sageli avaldusid tõlkijate ambivalentne käitumine ja hoiakud, mida peetakse koloniseeritud kogukonnale tüüpiliseks. Siin on vaid mõned näited. Eestikeelsete tõlgete toimetamiseks või tõlkijatega kontakteerumiseks võeti eri tasanditel tööle erinevaid tsensuuriohvitsere, kuid tsensuur ei alanud Glavlitist, tsensuur sai alguse iga inimese enda enesetsensuurist. NSV Liidus nähti tõlkijaid ideaalis ideoloogiliste agentidena, mitte tsenseeritud subjektidena. Nagu meenutab luuletaja Valeeria Villandi: „Käsk tuli täita, ei julgenud keegi ei öelda. Kui öeldi, et pean valimispäevaks luuletuse tegema, siis võtsin ennast vabaks ja tegin. Neid luuletusi luulekogudes ei avaldatud, pidi lihtsalt ülemustele meeldima”¹⁴⁶⁹.

Oluline osa on pühendatud filmitõlkija Uno Liivaku (sündinud 1926) elutööle, tema biograafia, temaga tehtud intervjuude ja (filmi)tõlketooria ja filmitõlgete analüüsile. Analüüsitakse Uno Liivaku elutööd filmide vahendamisel, tuues esile tõlkija üldised töötingimused ja tõlkimisel kasutatud strateegiad. Samuti vaadeldakse üksikasjalikult subtitreerimise tõlkeprotsessi kõõgipoolt ja tehnilisi aspekte. Analüüsitakse Uno Liivaku esile toodud subtiitertõlkes esinevaid otse- ja kaudtõlke probleeme reaalse, sõnamängude ja laulude, filmide pealkirjade jms tõlkimisel, mida eriti palju esines Prantsuse komöödiate ja muusikalide tõlkimisel. Tõlgete analüüsis on fookuses läbi kahe keele tõlkimisel tekkivad diskursiivsed tõlkenihked. Viimane alajaotis käsitleb Uno Liivaku pakutud sõnamängude ja reaalse tõlkelahendusi François Truffaut' filmi „400 lööki“ (1960) subtiitertõlkes.

Tarbetekstide ja subtiitrite tõlkestandardide kehtestavate tekstide koostamisega aitas Uno Liivaku panna aluse subtiitertõlkija kui elukutse institutsioonile. Tema igapäevane tegevus aitas kaasa tõlkestandardite ja valdkonna tegelike nõuete vahel tasakaalu leidmisele. Liivaku ja filmikontori kollektiivi koostöö muutis kõik filmitõlkijad nõukogude ajal rohkem nähtavamaks, andis neile kuuluvustunde ja ametieetika, tuues nii kaasa ka sotsiaalset kapitali kogumise.

Valdkondliku tõlketooria puudumisel olid negatiivsed tagajärjed: puudus tõlkekriitika ja oskus seda teha, tehti viletsad jäljendustõlkeid, kuna ka see on tõlketeooretiline küsimus: kes peaks tõlkima, kes mitte. Nõukogude Liidus domineeris ideoloogiline aspekt – tõlkijad ja teised keeleteadlased pidid olema režiimile lojaalsed ning kuuluma kommunistlikku parteisse. Erialahariduse puudumine kuni 1980. aastani ja ebapiisavad teooriad viisid audiovisuaalse tõlke eest vastutajad inimressursside ning töötingimuste ja -meetodite osas halbade valikute juurde, mis tõid kaasa kõikuva kvaliteediga filmitõlkeid. Kvaliteedi põhiprobleem oli sõnasõnalisus – see omaette nähtus Eesti tõlkes levis osalt refleksina ja osalt seetõttu, et autoriseeritud diskursuseks oli venekeelne tekst ja eestikeelsed tõlked sobitusid sellesse diskursusesse tihti mimeetiliste strateegiate abil. See on koloniaaltõlkes samuti üks tüüpilisi tunnuseid, olles tõlkesund mitmel tasandil.

Käesolev monograafia käsitleb filmitõlget laiemalt, lähtudes filmide adapteerimisest kui omaette vahendatud tõlkeviisist Nõukogude Liidus, mis hõlmas omavahel kokkupõimunud monteerimis- ja tõlkeprotsessi. Tõlget mõistetakse laias laastus kui inter-

¹⁴⁶⁹ Valing, R. (19 septembre 1993). *Intervjuu aastast 1993: Valeeria Villandi*. [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/intervjuu-aastast-1993-intervjuu-aastast-1993-valeeria-villandi>

semiootilist, kultuuridevahelist ja keeltevahelist adaptatsiooni. Sedasi loodi venekeelsete dublaažidega ainulaadseid, rahvaste vahelisi ja rahvusvahelisi diskursiivseid audiovisuaalseid teoseid, millel oli nii vahetekstina kui ka tulemtekstina tohutult suur kasutusvaldkond ja vaatajaskond. Nõukogude adaptatsioonidega seotud isikute, tõlkijate ja praktikate analüüs toob postkolonialistlike uuringute paradigmas osas esile tõlkijate seas näiteks kreoliseerunud ja ambivalentseid käitumismustreid, tõlke tasandil tekstuaalset topeltkodeeritust, repertuaari koostamise osas assimileerumist läbi dissimileerumise ja kollektiivse hübriidloomingu. Nende analüüsimine koloniseeritud kultuuri siseselt, võttes arvesse ka koloniseerivat kultuuri, on käesoleva monograafia puhul olnud mitmel põhjusel oluline, kuna postkolonialistlike praktikate adekvaatseks tõlgendamiseks on vaja teadmisi koloniseeritud riigi ja koloniseeriva riigi keelelisest ja kultuurilisest kontekstist. Need koodid ei ole uue põlvkonna jaoks enam loetavad, kuid inimeste mälu aktiveerimise abil on võimalik neid siiski tõlgendada ka nooremal põlvkonnal. Juri Lotmani ja Peeter Toropi semiootiliste teooriate kombinatsioon postkolonialistlike teooriatega võib aidata luua kirjeldavat ja paindlikku metakeelt, mis hõlmaks kõiki esiletoodud ambivalentseid praktikaid.

Selle uurimistöö käigus leidsid osaliselt täitmist need lüngad, mis takistavad Nõukogude Eestis audiovisuaalse tõlke ajaloo kirjutamist, kuid paljud neist on ja jäävad siiski alles: ennekõike täieliku teabe puudumine näidatud filmide kohta, tõlketekstide piiratud kättesaadavus, sh eestikeelsete subtiitrite puudumine, samuti hakkab tõlkijate ja toimetajate vanem põlvkond vaikselt meie seast lahkuma. Käesolev töö võiks algatada mitmeid ajaloolisi, teoreetilisi ja temaatilisi arutelusid, mille puhul ma loodan, et need annavad alust tulevasteks põnevateks teadusuuringuteks Nõukogude Eesti filmitõlke alal.

RÉSUMÉ LONG EN ANGLAIS

This monograph, titled *Film Translation in Soviet Estonia: Contexts, Practices and Actors*, focuses on an uncharted and opaque period in the history of Estonian translation – the history of film translation in Soviet Estonia covering the period from 1935 until the restoration of Estonia's independence in 1991.

The monograph is devoted to the diachronic analysis of the film translation industry in Soviet Estonia with a view to reviving a little-known and almost extinct area in Estonian translation history. Through the periodization of contexts, actors and translation practices, we arrive at a typology of specific multinational and discursive modes of adaptation which illustrate a dynamic pattern of cultural transfer influenced on a smaller scale by the discretion of the ideological agents, and on broader scale, the changeable political and ideological conditions.

The aim of this thesis is to present a diachronic analysis of the different modes and practices of cinematographic translation, employing the following methods:

- Comparison of the development of audiovisual translation in Estonia before WWII and under the Stalinist regime in the context of the changes and restructuring of this field of translation in Soviet Estonia becoming an integral part of the Soviet film industry.
- Analysis of dominants and adaptation strategies at the level of Soviet dubbing and re-editing to distinguish the main types of dubbing used in the USSR.
- Studying the so-called first screen in post-Stalinist Soviet Estonia and the role of the Film Bureau of Soviet Estonia, with the aim of defining the historical, political, ideological and technical conditions of film translation in Soviet Estonia and determining the extent to which subtitling was influenced by ideology and film censorship.
- Analyzing the repertoire policy and the reception of French films on the 'first' screen, as well as the 'second' screen as a complementary means for the diversification of the repertoire and the introduction of French New Wave films little known to the general public.
- Analyzing the emergence of film clubs in Soviet Estonia at the end of the 1960s. During the Era of Stagnation, these clubs systematically provided an outlet for forbidden films or films with limited circulation, providing direct translation as an unregulated practice diverging from first screen translation practices.
- Identifying Estonian film translators and studying their status and habitus, as well as the technical, linguistic and semiotic aspects of their work, defining global and local strategies for film translation in Soviet Estonia.
- Two case analyses: the Soviet adaptation of the film *The Conformist* (*Il conformista*, 1970) by Bernardo Bertolucci as an ideological discursive translation, and the Russian and Estonian translations of the film *The 400 Blows* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) by François Truffaut as an emblematic example of the difficulties of the indirect translation via the Russian language.

The monograph is interdisciplinary in nature, drawing on theories of discourse analysis, postcolonial translation studies, sovietology and translation censorship studies, cinema studies, Yuri Lotman's semiotics of culture, as well as the translation theories of Peeter Torop, Roman Jakobson, Lawrence Venuti and Maria Tymoczko, among others. The

methodology employed is mainly an ad hoc method for analysing totalitarian translations, embedding a detailed description of the different levels, censorship and cinema institutions, factors and actors involved in the censorship system. This approach also follows Itamar Even-Zohar's polysystem theory which emphasizes the necessity of the thick description of a translation system. The objective of the thesis is to elucidate the history of the translation of films in Soviet Estonia and to provide an accommodating and comprehensive analysis of the working conditions and the translations produced in their specific time and place.

The history of film translation in Soviet Estonia, primarily that of subtitling, represents a part of Estonian cultural and translation history. The approach employed is to describe the history of translation based on documents from the National Archives, Soviet dubbed versions of foreign films and their respective post-production scripts compiled after montage, comparing especially French New Wave Soviet versions with original screenplays, the 3,500-page collection of manuscripts preserved by Ahto Vesmes about his popular television broadcast *Jupiter* during 1976-1991, interviews with those involved in the translation process, especially with the film translator Uno Liivaku, and translations of specific films of the era, translated from French to Russian and Estonian. Although most of the Soviet Estonian subtitles are now destroyed along with the film copies on which they were printed, the empirical material analyzed here includes rare preserved extracts of translations of Estonian subtitles found at the Järva-Jaani Cinema Museum which shed a light on the translation processes and the censorship of film translation of the era.

All translations of foreign films shown in official cinemas in Soviet Estonia were indirect translations into Estonian based on Russian translations, without original sound, but often with original songs. This practice of indirect translation via authorized Russian translations was also used in other forms of translation (pedagogic and scientific materials, literature etc.). The description of this translation process presented here emphasizes the ambivalence of the concept of the original source text: as Soviet Estonia was isolated from the outside world, indirect translation via Russian operated without recourse to the original text, particularly for the translation of films, due to the lack of a possible point of comparison with the original film to which the viewer simply did not have access. Inter alia, it is therefore immediately clear that the question of whether Estonian translations of French films were censored in Soviet Estonia is meaningless – censorship is only possible if the authorized 'original' text (i.e., Russian dubbing of films produced in capitalist countries) gives cause for censorship, which was not the case. All films shown in Estonia were *a priori* ideologically acceptable and validated adaptations of discursive Russian translations. Subtitles can only partly transfer complete speech acts (especially when the speech is fast with numerous speakers). Soviet Estonian subtitling was obviously also subject to unfavourable spatio-temporal limits. According to the testimonials of the subtitles reviser Kalli Karise, in keeping with the subtitling standards of the time, Estonian subtitles had even less text than what today's viewer is used to. In Soviet Estonia, the cinema-goer did not go to the movies to read the film but to watch it.

The thesis is divided into three parts: the introductory part is devoted to the historical context of the audiovisual translation in the first Republic of Estonia. The core of the text is made up of three parts: the first chapter focuses on the roots of the Soviet film translation industry and its development, the second chapter discusses the official distribution of films in Soviet cinemas – on the so-called first screen – and the semi-

closed cinema clubs. The third chapter gives an overview of Estonian translators and their specific working conditions and translation methods, focusing on the analysis of their status, habitus and work. Based on interviews with the experienced subtitler and translator Uno Liivaku, alongside those carried out with other subtitle translation specialists, an overview of the film translators' everyday work is provided.

The introductory chapter describes the practices of film translation in the first Republic of Estonia, presenting an overview of the beginnings of film translation in independent Estonia and the origins of the cinema censorship in the context of socio-political tensions. It lays the groundwork for the visual and verbal censorship of films during the Silent Era since passing the Cinema Act in 1935 and especially after its amendment in 1938, and analyses primary material on the activities of the first and only official film censor Artur Adson and Olga Lauristin who took over his functions after the Soviet occupation in 1940. Over his five-year career (1935-40), the film inspector authorized the screening of 4,757 foreign short and feature films, 195 of which featured the excision of scenes judged amoral or violent and 143 were banned altogether, for a total of a nearly 4% rate of visual censorship and a 4% ban rate. Even though these figures are relatively small, an urban legend claimed that every single movie had been censored; this may have originated from the fact that Artur Adson and the Committee did, indeed, inspect every single movie. The first aim of the Estonian state in this was to ensure control over the film market as quite a few of the eight film distributors operating in Estonia were in the hands of Baltic Germans and Russians who tended to import political propaganda films alongside other kinds of works while Estonia wanted to demonstrate its political neutrality, in particular by banning films insulting other countries, like France, and Estonia itself. Caught in political crossfire, it was in the interests of the Päts government to maintain Estonia's political neutrality in this unstable period. The second aim of censorship was keeping to the moral standards of the society; this also led many other European countries, totalitarian or not, to censor films produced in or imported to the country. Adson was not afraid, as he proudly declared, of being a moralist. Estonia also wanted to control the distribution market so as not to give excessive power to Baltic Germans distributing German films, as well as American films dubbed to German. The section presents a comparative overview of censorship and its guiding principles in independent Estonia and in the Soviet era, and an account of the principles guiding the selection of French films screened in independent Estonia.

One of the objectives of the study was to determine which cinema and censorship institutions and associated personalities and which changes in political currents played a vital role in the emergence and development of Estonian SSR subtitling expertise. The establishment of Soviet military bases in Estonia in 1939 resulted in the stagnation of film translation for about 15 years, only partially recovering after Stalin's death in 1953. Nevertheless, by that time, Estonia was exceptionally advanced in the USSR, because thanks to the initiative of the Cinema Minister Olga Lauristin, Estonia began from the mid-1950s to print Estonian subtitles on films for official distribution. Similar technological affordances and practices also existed in Latvia and Lithuania, but due to the loss of archival materials it is difficult to compare the scope of this activity in the three Baltic states. The restoration of independence also led to the wholesale destruction in archival materials in Estonia, but the manuscripts preserved by Ahto Vesmes show that there is strong evidence that the Film Bureau had set a clear goal of subtitling all distributed films. At the end of the 1980s, many technical and financial obstacles complicated this

task, and the period of restoration of independence coincided with the start of the digitization of film translations, which marked a breaking point with the Soviet tradition of film subtitling.

Many factors contributed to the institution of professional film subtitling in Soviet Estonia, but the principal one of those was Olga Lauristin's contribution to the development of subtitling technology and the subsequent establishment of a subtitling tradition. Secondly, the small local market made it possible for the Film Bureau to print subtitles – a very time-consuming manual and mechanical task – at their small printing facility. All copies distributed to the numerous cinemas operating in the country were thus provided with subtitles (Estonian cinema attendance statistics were among the best in the USSR, meaning that the number of copies required was relatively high). Thirdly, among Estonian, fluency in Russian was below official expectations, especially in rural areas, while the literacy in Estonian was at a very high level. Moreover, subtitles were considered an integral part of the film and the lack of thereof created dissatisfaction among the audience – people were already accustomed to this mode of translation. For these and other reasons, Estonia's competence in subtitling was recognized in the administrative bodies of the Soviet Union, resulting in Estonian institutions also producing Russian subtitles for the hearing impaired all over the Soviet Union.

The first part of the thesis focuses on film translation, the film industry, film and censorship institutions as well as censorship mechanisms in Soviet Estonia and the USSR in general. This part is itself divided into several sub-parts. After the crisis in the film translation industry during the (pre)war period from the signing of the Bases Treaty in 1939 until the complete annexation of Estonia in 1944, film translation was substantially limited. In 1950, Estonia succeeded in creating, without Moscow's help and at the initiative of Olga Lauristin, the necessary technical basis for subtitling, which marked the beginning of a practice of subtitling foreign films. There is no evidence of the existence of a film censor in charge of ideologically adjusting the Estonian subtitles after 1960. This is obviously explained by the fact that the Estonian text was an indirect translation made from the Russian dubbing that had already passed through the censorship filter. Only by passing through this filter, the translations obtained an official status in the USSR and became a part of the authorized discourse. The adaptation on the visual and verbal level employed particular procedures with different and often conflicting simultaneous dominants. Indirect Estonian translations simply followed the authorized discourse in all details, naturally taking into account the specific spatio-temporal limits of subtitling.

Another reason for the lack of censorship was that subtitling is a specific type of translation that is condensed and compressed by definition, and its particular nature is to operate beyond the loss of meaning and gaps by reconstituting the text using the semiotic redundancy of the audiovisual (con)text. Thus, censoring the Estonian subtitles was of no interest nor benefit, as the subtitle text was not self-sufficient and it could not function as a stand-alone text to be censored without taking into consideration the movie as a whole.

In this sense, it is somewhat not surprising that Estonian language film translation – subtitles, interpretation in film clubs, and Estonian dubbing of children's programs – was not deemed necessary to be censored. After the early 1960s, the position of the subtitle censor was abolished (there is no archival document or oral testimony mentioning its existence afterwards). Cartoons for children dubbed into Estonian were a priori not

subject to censorship. According to the testimonies of Valeeria Villandi and Luule Pavelson, the Estonian translations inserted double-coded meanings intended for the adult audience accompanying the children. Compared to the extreme censorship that prevailed in literature and basically in any printed materials, the translation of films was free from any ideological pressures, apart from the self-censorship by the translators themselves.¹⁴⁷⁰

In the Soviet Union, the dubbing of visually censored films into Russian started in 1919 after the nationalization of the film industry. After the Second World War, during the era of *malokartinje*, i.e. “film famine” or near lack of domestic productions, preparing foreign productions for the first screen became the task of a new generation of Soviet film directors who also practiced their skills by remounting so-called post-war trophy films. The aim was to reach the broadest possible audience in the various Socialist Republics, whose common denominator was (or was presumed to be) literacy in Russian. Most of the released foreign films had undergone cuts, and the dubbings rarely followed the original text closely. The Russian dubbing of the co-called golden era could be qualified as illusionary – besides complying with lip synchronization requirements, the translation theorist Ivan Kashkin advocated for a socialist-realist, domesticated and anti-bukvalist translation school that stressed the need to realistically fit translations into the target culture, conjuring up the impression that the target text was instead the source text itself, created already in the target culture. In the 1970s, Russian dubbing reached a new level of excellence thanks to the Gorky and Mosfilm studios, producing dubbings that were linguistically, artistically and aesthetically enjoyable, and ideologically consistent with the model of socialist society. Nevertheless, in the 1970s, for financial reasons, many foreign films often had monolingual voice-overs with a notoriously bad reputation. As the Russian dubbings of foreign films were shown in the official cinema network of all Socialist Republics without local subtitles, we can say that the natives in the Baltic countries, especially Estonians, had the privilege to watch films subtitled in their mother tongue.

First of all, we present an account of the reasons for which the dubbing of foreign films was adopted as a translation standard in the USSR and for what reasons it could be qualified as illusory in contradiction with the voice-over which was rather a transparent mode of translation. An overview of the principles of censorship of post-war trophy films is followed by an examination of the dominants in the process of film adaptation by re-editing and dubbing into Russian, with examples of themes and visuals discarded and rewritten. Several dominants prevalent in the adaptations are illustrated by examples taken from French films of the period studied. Usually, as a rule, all films were cut to meet the official criteria for the length of the films shown. To do this, a large variety of visual elements were modified according to the different dominant specific for each adaptation:

- **Decontextualization:** anonymization of the names of directors, actors, characters and countries; modification of the title and genre in titles and posters (e.g. trophy films screened between 1947 and 1956); the decontextualization of films by late release.

¹⁴⁷⁰ Valing, R. (19 septembre 1993). *Intervjuu aastast 1993: Valeeria Villandi*. [Émission de radio]. Eesti Raadio. <https://arhiiv.err.ee/vaata/intervjuu-aastast-1993-intervjuu-aastast-1993-valeeria-villandi>

- **Recontextualization:** new meanings created (the famous Kuleshov effect) by cuts or by restructuring through assemblage, sometimes by inserting texts (titles, images with texts) and voice-overs as independent comments. The recontextualization that resulted from a new juxtaposition of images or a change in the order of the shots was supposed to produce:
 - Change in the focus of the narrative, for example by rewriting the final part of the film in order to transform a happy ending into an unhappy ending, or by cutting out an essential part of the story.
 - Reconstruction of the story going as far as changing the genre of the film.
- **Comprehension of the discourse:** Soviet viewers should be able to understand and ‘read’ the films. The films had to correspond to the expectations of the spectators and “remain confined in the Soviet sequence”¹⁴⁷¹. The films had to be coherent and logical, in accordance with the reality and the internal and external socio-cultural representations of the USSR.
- **Socio-educational:** didactic and prophylactic sections of plans relating to taboo subjects in society, such as alcohol or drug consumption, dangerous situations, etc. These kinds of micro-cuts generally didn’t detract from the film’s narrative.
- **Ideological:** themes of revolution and war, as well as subjects related to nationalism have often been adapted in a rigid and dogmatic manner.
- **Consistency of the narrative:** this was mainly to compensate for visual cuts or the lack of narrative information by adding dialogue during dubbing. When parts of the original story were considered illogical, confusing, or boring, they were cut off, in order to gain consistency and improve the pace of the film.

Often used simultaneously in the adaptation process, the different dominants could create conflicts in the coherence of the narrative framework and thus undermine the integrity of the artistic work: the question was how to resolve this conflict of the dominants. Artistic dubbing was an essential way to compensate for visual cuts in the narrative.

The second sub-part attempts to provide an account of the opposition of the two poles: the authorized discourse on the first screen and the unauthorized discourse on the third screen, the second screen being an intermediate step in the balance between limits and freedoms. In addition to commercial considerations, the choice of repertoire and the showing of foreign films on the first screen in Soviet Estonia can be seen as a form of forced cultural exchange through forced translation activity. The latter is understood in the broad sense as the transfer of audiovisual texts from one culture to another. The practice of forced translation was articulated around cultural and political considerations concerning the two countries and mainly met the following criteria:

- **Forced selection** based ideological constraints on two levels: films purchased for the prokat and films for Pan-Soviet distribution according to quotas fixed for all republics. Forced selection favoured certain films (for example anti-fascists) and the screening of some films was sometimes delayed by several decades. The selection policy was also enforced during film festivals in Moscow and Tashkent.

¹⁴⁷¹ Damien, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations* [Thèse de doctorat]. INALCO, Université Sorbonne Paris Cité, p. 644.

- **Forced reception** of films under Goskino's control through reviews, annotations and introductory texts, forcing critics to self-censorship, at the centre of the ideological conflict between authorized and unauthorized discourse.
- **Forced acceptance** of the translation into Russian as the source text, and indirect translation as a 'direct' translation of the authorized discourse. Power relations are also manifested in the thematic acceptability of the source text and the ideologically acceptable retranslations of literary works already translated.

Aspects of forced cultural exchange manifest themselves on multiple levels such as retranslations of films, films 'on the shelf' etc. This practice has shaped the taste and expectations of first screen viewers. With regard to the activity of the Film Bureau, we can see that the choice of repertoire, censorship, and reception of French films and French co-productions have made it possible, by showing mainly French comedies, to create a biased representation of French cinema. The commercial nature was ideologically consistent with the official perception of France as a capitalist country. Regarding the reception of author cinema, especially of the New Wave, it should be noted that there was no distinct authoritative discourse in the form negative reviews in the trade press. The reception of French films was split in two: foreign films banned or condemned on the first screen which received negative, ideologically biased feedback, and commercial films authorized on the first screen, the reception of which was moderately positive, although the latter were often openly described as means for funding the Soviet film industry on the TV film news show *Jupiter*.

The next part of the thesis analyzes French films screened on Soviet Estonian first and third screens. In Soviet Estonia, the most important institution on the first screen was certainly the Film Rental and Advertising Bureau of the Estonian SSR Council of Ministers (*ENSV MN Riikliku Kinematograafia Komitee Filmilaenutuse ja Reklaami Valitsus*), also called the *filmikontor* in Estonian or the Film Bureau, led by its director Ahto Vesmes who held this post for 20 years during 1970–1991. This institution distributed, subtitled and advertised all films shown in Estonian cinemas. The choice of films in official cinemas shaped the cinematographic taste of many Estonian viewers and was greatly influenced by Ahto Vesmes and by Isaak Serman, leaders of the Foreign Films Selection Commission of the Film Board (*kinokomitee marsruutfilmide komisjon*). Vesmes was a decision-maker on many levels – he also advertised the movies in journals (*Ekraan* and *Kino*) and hosted the extremely popular film show *Jupiter* (1970–1991) on Estonian Television, the only official medium of film reception on television. Although the recordings of *Jupiter* have been destroyed or over-recorded (with just a few minutes of footage remaining), the collection of 3,500 pages of pre-production manuscripts preserved by Ahto Vesmes is a hugely valuable source for film translation studies, making it possible to reconstruct a faithful image of the repertoire (and screening statistics) of French films screened and their official reception in the Estonian SSR. Through the analysis of the film translation activity organized by the Film Bureau and the comparison of the subtitling practice adopted in Estonia with that of dubbing into Russian it becomes evident from the manuscripts that the Estonian SSR had become a centre of expertise in subtitling, producing not only Estonian subtitles but also Russian subtitles for the hearing impaired, until the dissolution of the Soviet Union.

The next sub-chapter analyzes the discursive reception of French New Wave films produced in cooperation with France on the level of official film criticism both in the USSR and locally in Estonia. In the context of the reception of the French New Wave,

the second screen – i.e., international film festivals held in the USSR (the Moscow International Film Festival or MIFF) – is briefly discussed. The Moscow International Film Festivals (MIFF) were an excellent vehicle for the Pan-Soviet dissemination of the foreign films selected for the festival. The jury awards and the reactions of viewers were a good indication of the potential commercial success of a film in the USSR. International politics have at times prevented the purchase of foreign masterpieces, but their broadcast during MIFF has been of great importance for informing decision-makers in the Soviet film industry and moviegoers. Delegations from Estonians regularly visited MIFFs to find inspiration for the selection of the film club repertoire and many films that were not purchased for the *prokat* thus still found their way to Soviet Estonia.

A thorough analysis is presented of the third screen, i.e., the network of semi-closed film clubs, as well as their emergence in Tallinn and Tartu and their movement in opposition to official film policy through a bold repertoire of foreign films and offering direct translations of original films. Estonian film clubs, which were part of a larger phenomenon in the Soviet Union from the mid-1960s onwards, have acted as a hotspot of cultural resistance. The analysis mainly focuses on French New Wave film productions. In Tallinn and Tartu film clubs, the original films were interpreted simultaneously on the spot. This translation activity was an exception in the context of the era, as it was not subject to any censorship and allowed members of film clubs to enjoy a quality contemporary Western film culture that was otherwise prohibited or restricted from access for Soviet spectators. The phenomenon of film clubs has been analyzed according to Yuri Lotman's model of the semiosphere, according to which the periphery of the semiosphere and its centre are in dialogue and in permanent mutual interaction. The process of translation and the creation of new meanings occurs precisely at the periphery of the semiosphere, which was the case with film clubs in Soviet Estonia because they translated (semi-)forbidden films that were analysed during the film evenings.

The last chapter deals with film translators, proofreaders and the translation process. The profession, institution and agency of translators are analyzed. Short biographies of film translators – subtitlers and dubbers – are presented, along with the list of films they have translated (if known) and their own opinions on their work. Based on the archival documents, the first film translator of independent Estonia Georg Pärmpuu is portrayed, along with Johan Tamm, his direct successor after Soviet occupation. The Estonian cartoon dubbing specialists Valeeria Villandi and Luule Pavelson occupy an essential place in the community of film translators. The translators who interpreted films in the cinema clubs are portrayed, first and foremost Ferdinand Kala and Aleksander Kurtna, and various other translators. Their translation methods and the performativity of their translations are analyzed based on the theory of *acousmètre* of Michel Chion. The study of the biographies of the translators, their positioning vis-à-vis the regime, their working techniques, their language skills, erudition, etc., reveals that many film translators were highly educated intellectuals, aware of the flaws in the translation process and system and seeking to compensate for them in their writings and expressing their dissenting views, e.g., Uno Liivaku and Aleksander Kurtna.

An important part is devoted to the work of the translator Uno Liivaku (born in 1926), to his biography and translated films, to the interviews conducted with him and to the analysis of his (film) translation theory and film translations. His work of mediating films through subtitling is analysed, presenting his working conditions in general and the translation strategies used. The backstage and technical aspects of the translation process

are also studied in detail. The problems posed by the direct and indirect translation of realia, word-plays and songs – an essential part of French comedies distributed in Soviet Estonia – along with the translation of French movie titles are studied. The analysis of translations focuses on the discursive shifts that occur with a translation carried out through two languages. The last sub-section analyzes the solutions chosen by Uno Liivaku for the translation of the realia and puns in Estonian subtitles of the film *The 400 Blows* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) by François Truffaut.

By crafting the texts that set the standards for translation and subtitling, Uno Liivaku helped to lay the foundations for the institution of subtitling as a profession. His daily activity had helped to define the standards on the basis of the real demands. Liivaku's work and the synergy in the Film Bureau have helped develop the community of translators and revisers, making them more visible in society. Better visibility also resulted in the accumulation of social capital.

This monograph argues for a broad understanding of film translation in Soviet Estonia. As translation we understand the activity of intersemiotic, intercultural and interlinguistic adaptation of cinematographic works and the transfer of translations from one culture to another. The latter has created unique, multinational and discursive audiovisual translation works. Within the framework of rigid distribution standards and the Marxist-Leninist ideology, foreign films were adapted to the socio-political and ideological context of the USSR through forced cultural transfer. The analysis of Soviet adaptations in the paradigm of post-colonial studies reveals creolized fashions and practices, interbreeding of representations of Western cultures, collective transcreations. Analyzing them from an inside point of view is important for carrying out these studies for many reasons, especially the knowledge of the linguistic and cultural context of the colonized country and the colonizing country being important to be able to interpret double coding. These codes are no longer readable for the new generation and collective memory is important to read them. The combination of semiotic theories developed from the 'inside' point of view by Yuri Lotman and Peeter Torop are well compatible with post-colonial theories. A synergy between the two could help create a descriptive and flexible meta-language to cover some of the ambiguities evoked in the Soviet audiovisual translation.

The result of this monograph is a partial elimination of the gaps that have prevented the writing of the history of audiovisual translation in Soviet Estonia, but many others still remain: above all, the lack of complete data on the films shown, limited availability of translated texts (i.e. Estonian subtitles), lack of information on the identity of some translators and revisers, and little material on the reception of films in Soviet Estonia. Using a wide range of primary materials and interviews to examine dubbing and subtitling practices in the Estonian SSR, this dissertation offers a broad understanding of this exciting and unexplored vast area of research. It presents many historical, theoretical and thematic discussions that I hope could be developed in future research on film translation in Soviet Estonia.

CURRICULUM VITAE

Prénom, nom : Tiina Hoffmann (née Põllu)
Date de naissance: 30 septembre 1981, Tallinn, Estonie
Citoyenneté : Estonienne
Courrier électronique : tiinapollu@gmail.com
Lieu de résidence : Tallinn, Estonie
Profession : EeBU Kirjastus OÜ, traductrice (assermentée), interprète, éditrice, gérante

Formation :
Depuis 2014 Doctorante en sémiotique et théories culturelles, Université de Tartu
Depuis 2014 Doctorante en traductologie, INALCO, Paris
Septembre 2007 – juin 2011 Master 2 (Bac+6), sciences humaines (traduction), Université de Tallinn
2006 Parlement européen, direction générale de la traduction (DG TRAD), Luxembourg, stage du programme Robert Schuman
Septembre 2001 – juin 2005 Master 1 (Bac+4), sémiotique et théories culturelles, Université de Tartu
2002 – 2004 Université Paris VII (Denis Diderot) et Paris III (Sorbonne Nouvelle), Paris, étudiante étrangère en programme d'échange universitaire
Septembre 1998 – juin 2001 Lycée Français de Tallinn

Expérience professionnelle :
Depuis 2011 Traductrice (assermentée), interprète, éditrice, gérante, Eebu Kirjastus OÜ
Janvier 2016 – janvier 2021 Enseignant-chercheur en traduction (0,5), Université de Tallinn, Institut des Sciences Humaines
2008 – 2011 Traductrice, gérante, Language Lounge OÜ, Tallinn
2010 Coordinatrice des projets de traduction audiovisuelle, SDI Media, Tallinn
2005 Attachée de presse, Ambassade de France, Tallinn

Langues : Estonien (maternelle), français, allemand, anglais (tous C2), russe (C1)

Domaines de recherche : histoire de la traduction audiovisuelle (traduction et censure des films en Union soviétique, doublage, interprétation dans les ciné-clubs), traduction audiovisuelle pour les minorités (sous-titrage pour les malentendants, traduction descriptive pour les malvoyants), sémiotique de la traduction, études cinématographiques

Publications :

- 2021 (1.1) Hoffmann, Tiina (2021). Soviet Estonian cinema clubs and interpreting of foreign movies – acousmètres negotiating boundaries? *Journal of Audio-visual Translation*. (Soumis pour soutenance avec la thèse)
- 2019 (1.2) Hoffmann, Tiina (2019). Bernardo Bertolucci film “Konformist” Nõukogude Liidus: kuidas loob tsensuur uue teose? *Acta Semiotica Estica*, 114–141. (Soumis pour soutenance avec la thèse)
- 2019 (1.3) Reisberg, Liina; Hoffmann, Tiina (2019). Riigikohtu otsuse kultuurilistest funktsioonidest samasooliste kooselupartnerite perekonnaelu puudutava kohtuotsuse näitel asjas 5-18-5. *Juridica*, 9, 632–641.
- 2016 (3.1) Põllu, Tiina (2016). The concept of (self-)censorship from the semiotic perspective. Dans Peeter Torop, Kalevi Kull, Silvi Salupere (dirs.). *Tartu Semiotics Library 16* (157–173). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. (Article important pour la thèse)
- 2006 (1.3) Põllu, Tiina (2006). Oma ja võõra maailma semiootiline aspekt Viktor Pelevini proosas. *Hortus Semioticus*, 1, 163–175.

Bourses : Bourse d'études du gouvernement français (2015)

Participation dans le projet scientifique :

PHVFI17926, « Histoire de la traduction transmédiiale : principes de base de l'analyse des textes transmédiiaux (1.02.2018–31.12.2019) », Elin Sütiste, Université de Tartu, Département des lettres et des arts, Institut de philosophie et de sémiotique.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Tiina Hoffmann (sündinud Põllu)
Sünniaeg: 30. september 1981, Tallinn, Eesti
Kodakondsus: Eesti
Meil: tiinapollu@gmail.com
Elukoht: Tallinn, Eesti
Praegune töökoht: EeBU Kirjastus OÜ, omanik ja juhataja, tõlkija ja toimetaja, vandetõlk

Hariduskäik:

Alates 2014 Tartu Ülikool, semiootika osakond, doktoriõpingud
Alates 2014 Ida Keelte ja Kultuuride Instituut (INALCO), tõlketeadus, doktoriõpingud, Pariis, Prantsusmaa
Sept 2007 – juuni 2011 Tallinna Ülikool, humanitaarteaduste magister (kirjalik tõlge) 2006 Euroopa Parlament, tõlkepraktikant, kirjaliku tõlke peadirektoraat, Luksemburg
Sept 2001 – juuni 2005 Tartu Ülikool, bakalaureus, semiootika ja kultuuriteooria 2002–2004 Paris VII (Denis Diderot) ja Paris III (Sorbonne Nouvelle), välisüliõpilane, Pariis
Sept 1998 – juuni 2001 Tallinna Prantsuse Lütseum

Töökohad ja ametid:

Alates 2011 Tõlkija, tõlk, vandetõlk, toimetaja, juhataja, Eebu Kirjastus OÜ
Jaan 2016 – jaan 2021 Kirjaliku tõlke lektor (0,5), Tallinna Ülikool, Humanitaarteaduste instituut
2008–2011 Juhataja, tõlkija, Language Lounge OÜ, Tallinn
2010 Subtiitertõlke koordinaator, SDI Media, Tallinn
2005 Pressiatašee, Prantsuse Suursaatkond, Tallinn

Keeled: eesti (emakeel), prantsuse, saksa, inglise (kõik C2), vene (C1)

Uurimisvaldkonnad: audiovisuaaltõlke ajalugu (filmitõlge ja -tsensuur Nõukogude Liidus, dubleerimine, suuline tõlge kinoklubides), audiovisuaaltõlge vähemusrühmadele (subtiitertõlge vaegkuuljatele, kirjeldustõlge vaegnägijatele), tõlkesemiootika, filmiuuringud

Peamised publikatsioonid:

2021 (1.1) Hoffmann, Tiina (2021). Soviet Estonian cinema clubs and interpreting of foreign movies – acousmètres negotiating boundaries? Journal of Audiovisual Translation. (Esitatud kaitsmiseks koos väitekirjaga)
2019 (1.2) Hoffmann, Tiina (2019). Bernardo Bertolucci film „Konformist” Nõukogude Liidus: kuidas loob tsensuur uue teose? Acta Semiotica Estica, 114–141. (Esitatud kaitsmiseks koos väitekirjaga)

- 2019 (1.3) Reisberg, Liina; Hoffmann, Tiina (2019). Riigikohtu otsuse kultuurilistest funktsioonidest samasooliste kooselupartnerite perekonnaelu puudutava kohtuotsuse näitel asjas 5-18-5. *Juridica*, 9, 632–641.
- 2016 (3.1) Põllu, Tiina (2016). The concept of (self-)censorship from the semiotic perspective. In: Peeter Torop, Kalevi Kull, Silvi Salupere (Eds). *Tartu Semiotics Library 16* (157–173). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. (Väitekirja jaoks oluline publikatsioon)
- 2006 (1.3) Põllu, Tiina (2006). Oma ja võõra maailma semiootiline aspekt Viktor Pelevini proosas. *Hortus Semioticus*, 1, 163–175.

Stipendiumid:

Prantsuse Vabariigi stipendium (2015)

Osalus teadusprojekti:

PHVFI17926, „Transmeedialine tõlkelugu: transmeedialiste tekstide analüüsi alused (1.02.2018–31.12.2019)“, Elin Sütiste, Tartu Ülikool, Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond, filosoofia ja semiootika instituut.

La traduction cinématographique en Estonie soviétique : contextes, pratiques et acteurs

Résumé

Cette thèse est une analyse diachronique des conditions linguistiques, techniques et idéologiques de la traduction audiovisuelle en Estonie soviétique. L'analyse porte sur la reconstruction de l'histoire de la traduction audiovisuelle, en confrontant les pratiques dans la première République d'Estonie avec la censure cinématographique soviétique. Sont analysées les années tumultueuses entre 1939 et 1944, l'époque stalinienne avec la diffusion des films trophées, puis la diffusion des films étrangers dans l'URSS post-stalinienne. L'étude des différents modes de traduction et de la politique du répertoire dans les cinémas et les ciné-clubs fait émerger deux pôles opposés, conformément à la théorie lotmanienne : d'une part, au centre de la sémiotique, les cinémas officiels avec la traduction indirecte, et d'autre part, à la périphérie de l'URSS, les ciné-clubs estoniens, où de nouvelles représentations sont forgées grâce à une activité de traduction libre et intensive directement depuis les langues originales. La thèse aborde également les pratiques du doublage et du remontage, comme des formes d'adaptation typiquement soviétiques au service de l'idée d'une URSS multinationale, à savoir une transcréation collective qui diffusait le discours autorisé dans toutes les républiques soviétiques. Le sous-titrage estonien, phénomène unique dans le contexte des pratiques soviétiques de traduction cinématographique, a fait de l'Estonie un centre d'excellence en matière de sous-titrage en URSS. Plusieurs théories et approches ad hoc sont utilisées dans cette thèse : études post-coloniales, études de cas, théories de la sémiotique culturelle et recherche empirique. La thèse met également en lumière les multiples identités des traducteurs de cinéma au sein de leur communauté qui émerge à la fin des années 1960.

Mots clés : traduction audiovisuelle, ciné-clubs, remontage soviétique, doublage, *voice-over*, interprétation, sous-titrage, sémiotique culturelle, cinéma français en URSS, distribution des films en URSS, Estonie.

Résumé en anglais

This thesis is a diachronic analysis of the linguistic, technical and ideological conditions of audiovisual translation (AVT) in Soviet Estonia. The analysis focuses on reconstructing the history of AVT, comparing practices in the first Republic of Estonia with Soviet AVT censorship. The tumultuous years between 1939 and 1944 are analyzed as well as the Stalinist era with the distribution of trophy films and foreign films in the post-Stalinist USSR. By studying the different modes of AVT and the policy of film repertory both in cinemas and cinema clubs, two opposing poles emerge following Youri Lotman's theory: on the one hand, in the center of semiosphere the official cinemas practicing indirect translation from Russian, and on the other hand, in periphery of the USSR, Estonian cinema clubs where new representations were coined by practicing free and intensive translation activity from foreign languages. The thesis also focuses on dubbing and reassembly as a Soviet adaptation supporting the idea of the multinational USSR, being namely a collective transcreation that served as the text of the authorized discourse for all Soviet republics. Estonian subtitling, a unique phenomenon in the context of film translation practices, made of Estonia a center of excellence for subtitling in the USSR. Several *ad hoc* approaches are used: post-colonial studies, case studies, theories of cultural semiotics and empirical research. The thesis also sheds light on the multiple identities of film translators in their emerging community in the late 1960s.

Keywords: audiovisual translation, film clubs, Soviet reassembly, dubbing, *voice-over*, interpretation, subtitling, cultural semiotics, French cinema in the USSR, film distribution in the USSR, Soviet Estonia.