

La traduction cinématographique

Shana McGuire

[Article présenté lors du mini-colloque tenu le 7 décembre 1998 dans le cadre du cours *Aspects de la traduction.*]

Despite the evident popularity and the international importance of the film industry, the translation of movies remains an area yet to be fully explored by translation theorists. This study deals with the film Dangerous Liaisons, by Steven Frears, and its corresponding version dubbed in French. I will take a look at the problems that arise, both aesthetically and theoretically speaking, such as the importance of realism versus fidelity to the text, the camera angle and the 'cinematographic sentence', the superfluous 'enrichment' of certain passages and the blatant omission of important text.

I will also comment upon the 'translation' of the characters, meaning the intonation and emotion of the dubbed actors' voices and the extent to which it corresponds to the images we see on the screen. This is, or rather, should be, a primordial element of filmic translation. The cultural aspect must also be considered: the transformation of an eighteenth century French novel, to an English play, and finally to an American movie stands to 'lose something in the translation'. Fundamental differences in culture, time periods and their corresponding audiences all come into play in Dangerous Liaisons.

There is an undeniable relation between film and novel, yet the complex ties that exist between these two forms of expression render the translation from page to screen somewhat problematic. The film in question here does, however, succeed in finding a middle ground between reproducing the beauty of the original novel and remaining faithful to the text, while pleasing audiences on both sides of the Atlantic.

On dit que le cinéma est la chose la plus merveilleuse que ce siècle nous ait offerte. Le cinéma est une sorte de fenêtre à travers laquelle on voit le monde et soi-même dans une certaine mesure. En tant que "septième art" et grand médium de communication et de divertissement, le cinéma occupe une place importante dans la société. Bien que, par la force des images, le langage du film soit considéré comme universel, la traduction cinématographique contribue à une meilleure appréhension du message véhiculé par l'oeuvre portée à l'écran. On peut donc regretter que la traduction des films reste un domaine peu exploré en traductologie. Cette étude porte sur mes propres observations et analyses conçues dans l'optique de la théorie de la traduction et de l'esthétique cinématographique. Le film que j'ai choisi pour illustrer ces observations est Dangerous Liaisons, un film de Stephen Frears, et la version correspondante en français.

D'abord, un peu d'histoire pour situer Dangerous Liaisons. Ce roman épistolaire écrit par Pierre Choderlos de Laclos a provoqué un scandale pendant la dernière moitié du XVIIIe siècle. On a censuré le roman qui a été condamné «pour outrage aux bonnes moeurs». Mais le XXe siècle a redécouvert «ce petit chef d'oeuvre» selon l'expression de notre dix-huitièmiste maison, M. Roland Bonnel. Deux siècles après sa parution, le roman a été transformé en pièce de théâtre par l'écrivain Christopher Hampton à Stratford en 1985. Il a alors connu un succès international, et a finalement abouti à la création du film Dangerous Liaisons. Mis en scène par Stephen Frears, il est sorti aux États-unis en 1988. Le film a été très bien accueilli par le public américain et a reçu des nominations pour sept Oscar, y compris celui du meilleur film.

Dans la traduction des films, l'une des principales contraintes est celle de la synchronisation du dialogue cinématographique (Brislin 62). Les expressions correspondantes doivent non seulement être prononçables dans le même espace de temps mais le mouvement des lèvres et la forme de la bouche doivent aussi être bien coordonnés. L'aspect le plus important de la théorie cinématographique est celui du réalisme (Metz 4). Les mots et les images se neutralisent et donnent une impression superficielle de réalisme. Cette réalité est en partie visuelle, ce qui exige l'intégration de la parole à l'expérience visuelle. Lorsqu'il y a un manque de cohérence à ce niveau (par exemple, dans un film doublé), selon John Howard Lawson, «the two forms of expression jog along together like two

mules attached to a wagon» (Lawson 195). Un film donne l'impression d'être le témoignage d'un vrai spectacle, et de partager une expérience encore plus réelle que celle d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'un tableau (Metz 11).

Cela nous amène au problème principal que pose le doublage: un film devrait sembler «réel», comme un événement qui se déroule devant nos yeux; mais cette «vraisemblance» est rompu en remarquant que le son et l'image ne correspondent pas. La tâche du traducteur est de diminuer le moins possible le plaisir de l'expérience cinématographique. L'«audio» et le «visuel» doivent être dans la plus parfaite harmonie.

Pergnier écrit que «la traduction consiste à reproduire dans la langue d'arrivée le message de la langue de départ au moyen de l'équivalent le plus proche et le plus naturel, d'abord en ce qui concerne le sens, ensuite, en ce qui concerne le style.»¹ En appliquant cette théorie sur la traduction d'un film, on se pose la question suivante: quel aspect devrait vraiment avoir la priorité sur l'autre? La traduction précise d'un mot ou d'une expression particulièrement puissante? Ou bien l'aspect purement esthétique, c'est à dire l'harmonisation voix/lèvres? Dans Dangerous Liaisons, tout dépend de la position de la caméra. Souvent dans le cinéma, lors d'une déclaration importante ou du point culminant de l'intrigue, le personnage est pris sur le gros plan donc on voit le visage et surtout les lèvres de tout près. En revanche, lorsque la camera n'est pas fixée sur l'interlocuteur, le traducteur se sent libre d'étoffer ou d'ajouter quelque chose pour que l'énoncé sonne bien, ou pour compléter l'idée.

Prenons quelques exemples de Dangerous Liaisons. D'abord il faut dire que dans un film de deux heures il y a de nombreux extraits qui peuvent illustrer une grande variété de problématiques de la traduction mais pour cette étude j'ai choisi trois extraits principaux qui sont surtout frappants sur le plan esthétique et qui contiennent certains éléments qui posent des problèmes au niveau de la traduction. Dans le premier extrait, il s'agit de la fameuse scène où la Marquise de Merteuil révèle sa philosophie: elle s'est inventée d'une manière froide et réfléchie pour pouvoir dominer le sexe masculin et pour venger le sien. D'abord, dans la version originelle elle dit:

[...] I became a virtuoso of deceit. It wasn't pleasure I was after, it was knowledge. I consulted the strictest moralists to learn how to appear, philosophers to find out what to think and novelists to see what I could

get away with. And, in the end, I distilled everything down to one wonderfully simple principle: win or die.

Certains critiques considèrent la Marquise comme «un monstre de cruauté raffinée jusqu'à la perversion» (Aldridge 5). Son «win or die» ponctue le silence après une brève pause pour mettre l'accent sur cette précepte choquante. Mais dans la version française il y a une légère divergence qui diminue la puissance de sa déclaration:

[...] Je devins très vite une virtuose de l'hypocrisie. Ce n'était pas le plaisir que je voulais atteindre mais la connaissance. Je consultais d'austères moralistes pour acquérir le maintien, des philosophes pour apprendre à réfléchir et des auteurs pour voir dans leurs romans jusqu'où je pouvais aller. Et tout cela, je l'ai distillé dans une unique et merveilleuse précepte, vaincre ou mourir. Pas d'autre choix.

Au lieu de parler lentement et délibérément à la fin, «vaincre ou mourir» passe presque inaperçu si on ne prête pas beaucoup d'attention. L'accent est plutôt mise sur «pas d'autre choix», ce qui n'ajoute rien à son argument mais qui par contre diminue l'effet. Comme on ne voit rien sur l'écran à part son visage et vu que les lèvres correspondent légèrement mieux à la prononciation de «pas d'autre choix» qu'à «vaincre ou mourir», le traducteur a pris la décision de sacrifier l'importance des nuances dans le message pour conserver l'harmonie visuelle.

Une phrase est, bien sur, construite de mots. En citant Lawson encore une fois, il dit que la «phrase cinématographique» est organisée d'images et de sons. Le caméra y tient un rôle important- c'est l'appareil technique de la communication cinématographique. En ce qui concerne la traduction d'un film, comme je l'ai déjà mentionné, la position de la caméra peut faciliter la tâche (quand on ne voit pas celui qui parle sur l'écran) et aussi la rendre plus difficile (en utilisant constamment le gros plan, par exemple). L'extrait suivant, la scène de la séduction de Madame de Tourvel par le Vicomte de Valmont, révèle quelques caractéristiques intéressantes. Il y a encore une fois une déclaration choquante, cette fois-ci de la part de Valmont, mais le caméra suit aussi l'objet de ses remarques, Madame De Tourvel:

Valmont: I must have you or die.
(Il court vers Madame de Tourvel, puis tombe à genoux devant elle. Tout d'un coup, elle se lève et se retire vers l'autre côté de la pièce.)

Death it is.

(Elle le regarde, affolée. Il se lève, plus calme.)
 I'm sorry, Madame. All I wanted from this meeting was your forgiveness for the wrongs you think I've done you, so that I may end my days in some peace of mind.

Tourvel: I understood you approved of the choice my duty has compelled me to make.

Valmot: Yes. And your choice has determined mine.

Tourvel: Which is what?

Valmont: The only choice capable of putting an end to my suffering. I love you. You have no idea how much. Just remember, I've made far more difficult sacrifices than the one I'm about to make. Now... goodbye.
(Il essaie de partir, mais elle le tient par le poignet.)

Tourvel: No.

Valmont: Let me go.

Tourvel: You must listen to me!

Valmont: I have to go.

Tourvel: NO!

(Pendant ce dialogue, il essaie de fuir, elle le retient. A la fin, elle s'écroule et ils s'embrassent.)

Quand Valmont dit «death it is» le caméra se fixe sur son visage, puis passe à la réaction de Madame de Tourvel. En regardant la version doublée, il y a encore un changement de dialogue:

Valmont: Quel bonheur puis-je connaître sans vous?
 (Mêmes indications scéniques.)
 Vous posséder ou mourir.
 C'est votre décret- la mort.
 [...]
 Je vous aime trop. Oh, jamais vous ne saurez
 combien je vous aime. J'ai jadis consenti de sacrifices
 plus difficiles que celui que je m'appête à faire.
 Allons...adieu.

Tourvel: Non! Je vous en prie, écoutez-moi! Non!

Au moment où la caméra se concentre sur le visage de Valmont, il dit «c'est votre décret», un énoncé créé par le traducteur, puis il dit «la mort» lorsqu'on ne voit plus son visage. Encore une fois, l'étoffement superflu employé par le traducteur diminue l'effet choquant d'une déclaration-«death it is» semble être une pensée après coup. Curieusement, à la fin de la scène, quelques énoncés exprimés par Valmont dans l'originel n'ont même pas été traduits!! On n'entend que les protestations de Madame Tourvel à la fin de la lutte. Le traducteur a complètement laissé tomber les énoncés «let me go» et «I have to go» exprimés par Valmont. Parfois on s'attend à la perte d'une partie du message dans la traduction par doublage, mais normalement, l'entropie ne va pas aussi loin que cela. Il n'y avait pas de bonne raison pour supprimer cette partie du discours. Il est vrai pourtant que l'essentiel du message est compris; tout de même, on voit remuer les lèvres de Valmont sans entendre sa voix, ce qui n'ajoute rien à la beauté visuelle du film.

La scène de la déclaration de guerre de la Marquise de Merteuil contre Valmont est une des dernières scènes du film et aussi une des plus puissantes.

Valmont: Shall we go up?

Merteuil: Shall we.... what?

Valmont: Go up. Unless you prefer this, if memory serves, rather purgatorial sofa.

Merteuil: I think it's time you were leaving.

Valmont: No. I don't think so. We made an arrangement. I really don't think I can allow myself to be taken advantage of a moment longer!

Merteuil: Remember, I'm better at this than you are.

Valmont: Perhaps. But it's always the best swimmers who drown. Now- yes or no? Up to you, of course. I merely confine myself to remarking that a no will be regarded as a declaration of war. A single word is all that is required.

Merteuil: All right.
(Elle le regarde fixement un moment et il croit qu'elle a dit sa réponse et lui tend la main. Mais il a tort. La réponse vient en suite, calme, autoritaire. On ne voit que les visages en gros plan.)

Merteuil: War.
(Elle quitte la pièce, Valmont ferme les yeux, mécontent.)

Il est évident qu'à la fin le Vicomte comprend son «all right» comme la réponse et il tend la main à la Marquise, s'attendant à une nuit de passion. Mais la vraie réponse est sa déclaration de guerre, exprimée par le seul mot «war». La traduction en français confond les nuances:

Valmont: Dans votre chambre?

Merteuil: Dans...quoi?

Valmont: Votre chambre. Sauf si vous préférez revivre nos ébats dans l'inconfort de purgatoire de ce canapé.

- Merteuil: Je vous prie de sortir.
- Valmont: Non. Cela est hors de question. Nous avons conclu un pacte et je ne souffrirai pas que vous abusiez de ma patience un seul moment de plus!
- Merteuil: N'oubliez pas que je suis meilleure que vous à ces jeux-là.
- Valmont: Peut-être. Mais ce sont toujours les meilleurs nageurs qui se noient. Alors- oui ou non? À vous de choisir. Mais, d'abord Marquise, je me permet de vous faire remarquer qu'un non m'amènerai aussitôt à déclarer une guerre ouverte. Un seul mot est tout ce que je requiers.
- Merteuil: Un seul?
(Le caméra passe au visage de Valmont.)
 À la guerre, je dis.
(Gros plan sur Merteuil.)
 Oui.

Au lieu de traduire «all right» par «d'accord» ou quelque chose de la sorte, le traducteur a choisi «un seul», c'est à dire, un seul mot; mais le problème se présente lorsque la caméra passe au visage de Valmont: on entend la Marquise dire : «à la guerre, je dis» et quand la caméra se fixe en gros plan sur elle, Merteuil dit «oui», ce qui devrait vouloir dire «oui, on monte à ma chambre», et non pas «oui, à la guerre». Pour la troisième fois, à cause de la proximité du caméra au visage du personnage, le traducteur se sent obligé de faire correspondre les lèvres avec le mot (même pas le bon mot!) au lieu de rendre le vrai sens et la puissance du message.

Autre remarque concernant les problématiques d'un film doublé: le traducteur doit rendre le ton, le sentiment et le sens de la version originelle par des mots, des phrases, et des expressions. Mais il n'y a pas que le traducteur qui traduit un film. Les acteurs qui prêtent leurs voix aux personnages d'un film doivent aussi rendre surtout le ton et le

sentiment des acteurs originaux. Le ton de la voix doublée doit correspondre à l'expression du visage à l'écran et aussi au caractère du personnage. C'est là l'un des grands défauts de la version française de Dangerous Liaisons - John Malkovich interprète aussi bien son rôle que l'on croit voir et entendre le Vicomte de Valmont en chair et en os sur l'écran. La puissance et le réalisme de ce personnage n'est pas rendu par la voix de l'acteur français; il y a aussi des moments tout au long du film où le ton de l'originel n'est pas exprimé de la même manière: on peut entendre une voix vibrant de colère au lieu d'une voix calme et délibérée, par exemple; ou bien, si dans l'originel le personnage s'exprime d'un ton tranquille et sarcastique, on entend une voix forte et monotone à la place. Pour la plupart des comédiens très connues, la même personne interprète leur voix dans tous leurs films. On distribue des rôles aux acteurs pour un film- le moins qu'on puisse faire est de prêter autant d'attention pour accorder des voix aux personnages dans les films doublés.

Puisque Dangerous Liaisons est un film américain du XXe siècle basé sur un roman français du XVIIIe siècle, le traducteur doit aussi tenir compte d'un autre élément: le style. Est-ce qu'il faut rendre une traduction qui reste fidèle au style du roman? Ou doit-il rendre un style plus modernisé, plus vulgaire qui ressemble plus à la version originelle du film? Il serait difficile d'ignorer complètement l'oeuvre de Laclos, mais le but est de faire une version française du film originel, non pas du roman. Mais il reste toujours un problème à considérer au niveau stylistique. Dans l'exemple suivant, tiré du début du film, Madame de Volanges parle de sa fille, Cécile, avec la Marquise de Merteuil: «I've advised her to watch and learn and be quiet except when spoken to.» Ici Madame de Volanges met la responsabilité sur Cécile d'apprendre en observant. Mais dans la version française, la traduction change le sens: «Je m'efforce de lui apprendre les usages et en premier lieu, de ne point parler trop.» La traduction nous fait croire que c'est Madame de Volanges elle-même qui compte prendre en charge l'éducation de sa fille- donc un sens assez différent du premier et qui indique peut-être une attitude moins «moderne», pour ainsi dire. «Not to speak unless spoken to» est une expression typiquement anglophone (ou plutôt américain) mais qui date un peu quand même; l'expression «avoir de l'usage» peut se traduire comme «to have breeding», une idée très commune au XVIIIe siècle en France, surtout dans ce milieu.

Est-ce que c'est sur le plan stylistique où commencent les problèmes? Ou est-ce que ce n'est qu'une simple question de registre? Un exemple frappant est le suivant- lorsque Madame de Tourvel demande au Vicomte de quitter le château d'après l'avis d' «une amie», Valmont va chez la Marquise et explose: «Your damned cousin, the Volanges bitch wanted me away from Madame de Tourvel...»; la traduction: «votre maudite cousine, la Volanges», ce qui est vulgaire, mais moins choquant, moins violent. Par contre, de tels mots n'ont jamais apparu dans les lettres de Laclos. Ce film est basé sur le roman de Laclos mais doit au même temps plaire aux cinéphiles américains contemporains. Christopher Hampton a adapté le scénario au public de notre siècle en changeant le vocabulaire et le style linguistique. Parfois le résultat est vulgaire et violent mais efficace; s'il s'était resté plus fidèle au langage et au style de l'époque en question, il est possible que le film n'aurait jamais été aussi bien reçu. La haute société du XVIIIe siècle mène une vie rigoureusement formelle au niveau des vêtements, du repas, des coutumes, du décor et surtout au niveau du langage, de la «politesse» et des «usages». Le style plutôt formel de la langue française se prête bien à ce mode de vie; en adaptant la langue anglaise qui est moins formelle (avec l'accent américain, en plus) une partie de cette pompe disparaît. La langue ne peut pas être séparée du style.

Dans *L'Homme précaire et la littérature* André Malraux dit que «le poème échappe à toute traduction comme le roman échappe à sa traduction en film». Dans certains cas, cette assertion est juste. Cependant, il existe de superbes films qui ont «échappé» à cette catégorie (*Intolerance*, *October*, *The Grapes of Wrath*, les films de Chaplin, certaines adaptations des oeuvres de Shakespeare, parmi d'autres). De plus, un grand nombre de cinéastes admettent qu'ils sont redevables du roman. Il est possible que la relation entre le roman et le film est plus importante aujourd'hui qu'à toute époque précédente (Lawson 205). Des liens complexes ont toujours existé entre ces deux arts; cependant, on trouve que même les adaptations de romans les plus distinguées montrent des différences marquées de l'original. Ces différences résultent de l'incongruité des deux arts. Il est inévitable qu'une partie de la beauté poétique soit perdue dans l'adaptation exacte d'un roman. Fréquemment à Hollywood on déforme tellement le sens d'un roman qu'à la fin il ne reste que le titre! De l'autre côté, les cinéastes qui sont consciencieux dans leurs efforts de transcrire un roman

peuvent aller vers l'autre extrême: en suivant de près le texte d'un roman, on perd son esprit. Lawson dit:

[...] the novel's sense of the past, of feeling, of remembering, its personal passion, its descriptive and analytical power, cannot be subjected to word-for-word and scene-for-scene transcription in the manner in which a book is translated into another language. But when the difference between the two modes of expression is recognized, it becomes possible to analyse the tremendous contribution which one can make to the other.

Il faut «repenser» l'histoire en termes cinématographiques . Dangerous Liaisons a réussi à trouver ce juste milieu: de reproduire la beauté du roman tout en restant fidèle au texte et de transférer à l'écran la magie et le vie des personnages pour plaire aux amateurs du cinéma.

Le premier obstacle à franchir en adaptant Les liaisons dangereuses est le fait que le roman est écrit en lettres. L'intrigue du roman, c'est les lettres! Les personnages décrivent des événements qui ont déjà eu lieu donc il n'y a pas de véritable «action», pas de dialogue direct, pas de contact entre les personnages au présent. Les deux personnages principaux, la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont, ne se voient même pas tout au long du roman. Par contre, dans le film ils ont un contact régulier en personne, ce qui n'est qu'une correspondance continuelle dans le roman. Comment donc rendre cette relation plausible dans le film? C'est simple- on ne le mentionne même pas. C'est comme ils sont toujours restés en contact par des visites et non pas par correspondance écrite.

Plusieurs scènes ont été adaptées à la perfection, parfois en changeant légèrement le dialogue, le lieu ou d'autres détails; on pourrait aller aussi loin de dire que le film rend mieux la puissance derrière les idées et les mots de Laclos. L'adaptation et aussi la traduction d'une scène en particulier était superbe: celle de la rupture entre Valmont et Madame de Tourvel. D'abord, dans le roman l'attaque est faite par écrit. La fameuse citation qui revient plusieurs fois dans la lettre funeste est «ce n'est pas ma faute»:

On s'ennuie de tout, mon ange, c'est une loi de la nature: ce n'est pas ma faute.

[...] Aujourd'hui, une femme que j'aime éperdument exige que je te sacrifie. Ce n'est pas ma faute.

[...] Adieu, mon ange, je t'ai pris avec plaisir, je te quitte sans regret: je te reviendrai peut-être. Ainsi va le monde. Ce n'est pas ma faute.

On a choisi «it's beyond my control» pour traduire cet énoncé au lieu de «it's not my fault», par exemple. Ce choix a été très bien fait. «It's beyond my control» sonne encore plus élégant, plus violent que «ce n'est pas ma faute». C'est à cause d'un coup fatal des dieux qu'il a dû rompre avec Tourvel: « c'est une loi de la nature»- *it's quite beyond his control*.

Il est donc facile de voir comment on peut considérer l'adaptation d'un roman à l'écran un autre moyen de «traduire». Derrida dit que dans la traduction, l'originel devient 'plus grand' (Harris 1). En appliquant cette idée à l'adaptation, on peut l'interpréter de la manière suivante: Les liaisons dangereuses de Laclos est un roman très long, très détaillé, très complexe en personnages et il est écrit sous forme de lettres, un genre qui ne plaît pas à tout le monde. L'adaptation du roman en film rend cette oeuvre classique plus accessible au public, surtout au public nord-américain qui n'auraient peut-être jamais eu l'occasion de la connaître autrement. Je ne dis pas qu'il vaut mieux adapter tous les classiques pour ne pas devoir les lire, mais la «traduction» d'un roman en film peut donner une nouvelle vie à une oeuvre. On continue toujours, au seuil du XXI^e siècle, de prendre plaisir à redécouvrir ce grand classique de Laclos.

En conclusion, je dois vous admettre que j'ai été surprise d'apprendre que la traduction de la version française de Dangerous Liaisons reste en fait très fidèle à la version originelle. Je n'ai révélé que quelques exemples pour montrer des défauts au niveau esthétique du film et quelques divergences de l'originel. Il ne faut pas ignorer ce que les deux versions d'un tel film, malgré les défauts, peut tout de même contribuer à la richesse culturelle de notre société. La traduction cinématographique est sans question un art. Le traducteur doit trouver des équivalences non seulement du message exprimé par les personnages (y compris le ton, le sentiment, etc.) mais il doit aussi faire une traduction qui plaît aux spectateurs dans une salle de cinéma. Il existe des problématiques au

niveau de la traduction et au niveau de l'esthétique cinématographique, mais on ne peut faire qu'améliorer ce phénomène qui est le septième art.

NOTE

1. notes du cours Fren 5016

BIBLIOGRAPHIE

- Alderidge, Alfred O. *Essai sur les personnages des liaisons dangereuses en tant que types littéraires*. Paris: Lettres Modernes. 1960.
- Brislin, Richard W. *Translation: Applications and Research*. New York: Gardner Press Inc., 1976.
- Choderlos de Laclos, Pierre. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Flammarion, 1996.
- Hampton, Christopher. *Dangerous Liaisons: The Film*. London- Boston: Faber and Faber, 1989.
- Harris, Geoffrey T. Ed . *On Translating French Literature and Film*. Amsterdam- Atlanta: Rodopi, 1996.
- Lawson, John Howard. *Film: The Creative Process. The Search for an Audio-visual Language and Structure*. New York: Hill and Wang. 1964.
- Metz, Christian. *Language and Cinema*. The Hague- Paris: Mouton, 1974.

S.McG.