

**ESSAI DE TRADUCTION EN CINÉMATOGRAPHIE**

**Pierre Drolet**

**Mémoire**

**présenté**

**au**

**Département d'études françaises**

**comme exigence partielle au grade de  
Maîtrise ès Arts (Traductologie)  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada**

**Novembre 2006**

**© Pierre Drolet, 2006**



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-28872-6*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-28872-6*

#### NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

#### AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

# ESSAI DE TRADUCTION EN CINÉMATOGRAPHIE

Pierre Drolet

## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, l'auteur fait la traduction de l'anglais vers le français d'une partie d'un livre d'initiation au cinéma intitulé *Film Studies*, d'Andrew M. Butler, publié en 2002 en Grande-Bretagne. Pour s'aider dans sa traduction, il crée un lexique du cinéma de l'anglais vers le français, puisqu'un tel outil de travail n'existe pas actuellement au Québec. Il analyse son travail de traduction à l'aide des théories de Christiane Nord, qui ont été conçues pour servir aux traductions pragmatiques. Ce faisant, l'auteur fait part de ses réflexions sur la théorie et la pratique en traduction, en se servant d'une comparaison entre la théorie et la pratique en traduction et de la relation qui liait Sigmund Freud à la théorie et à la pratique de la médecine, tout en s'appuyant sur des auteurs reconnus dans le domaine de la traductologie.

**Termes importants :** traduction, traductologie, théorie, lexique et cinéma.

# TRANSLATION ESSAY IN CINEMATOGRAPHY

Pierre Drolet

## ABSTRACT

In this master's thesis, the author translates from English to French a part of an introductory book on the cinema entitled *Film Studies*, by Andrew M. Butler, published in Great Britain in 2002. To facilitate the translation, he creates an English–French cinema lexicon, since no tool of this kind currently exists in Quebec. He examines his translation work in the light of Christiane Nord's theories, which were specifically designed for pragmatic translations. Through this examination, he shares with the reader his reflexions on theory and practice in translation, using a comparison between theory and practice in translation and the relationship of Sigmund Freud to theory and practice in medicine. He supports his statements with those of renowned authors in the field of translation studies.

**Important terms:** translation, translation studies, theory, lexicon and cinema.



## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à M. Philippe Caignon qui, non seulement a su me diriger avec dévouement et patience au cours de la création du présent mémoire, mais a toujours été, autant durant mon D. E. S. S. en traduction que ma maîtrise en traductologie, une source d'inspiration. Merci pour votre grande sincérité, votre enthousiasme et votre ardent désir de comprendre toutes choses.

Je veux également remercier M. Gouanvic, M. Bandia et M<sup>me</sup> Sherry Simon. La qualité de leurs cours ainsi que leur compétence m'ont beaucoup aidé.

Je ne saurais passer sous silence ma compagne, M<sup>me</sup> Christine Langevin, qui m'a toujours soutenu dans les moments difficiles.

## Table des matières

1. PROLOGUE	ix
2. AVANT-PROPOS	xii
Le cinéma, ce n'est pas que le sous-titrage !	xiii
3. INTRODUCTION	1
Le choix d'un texte pragmatique	3
Christiane Nord et la théorie du skopos	4
4. Chapitre I : NOTRE CONCEPTION DE LA THÉORIE ET DE LA PRATIQUE EN TRADUCTION : LE TRADUCTEUR ÉCLAIRÉ	7
A. Praticiens et théoriciens	7
B. La traduction en tant que phénomène	10
C. Freud et la <i>pratique</i> de la psychanalyse	11
D. Freud et la <i>théorie</i> de la psychanalyse	13
E. Les infirmités de la traduction	16
F. La terminologie comme remède	16
G. Traductologie et traduction	18
H. La vraie nature de la théorie	19
I. Le couple théorie-pratique	21
J. Le traducteur éclairé	24
K. L'entreprise trans-lative	25
L. Pour parler encore de Freud	28
M. Le traducteur et son malade	30

N. De l'usage de la théorie	32
O. Le traducteur artiste	34
P. Synthèse	36
5. Chapitre II : KATHARINA REISS, CHRISTIANE NORD ET LA THÉORIE DU SKOPOS	38
<i>Katharina Reiss</i>	38
<i>Christiane Nord</i>	43
La théorie de Christiane Nord	47
Une simple curiosité	53
6. CHAPITRE III : LE LIEN ENTRE LA THÉORIE DU SKOPOS ET NOTRE CONCEPTION DE LA TRADUCTOLOGIE	58
7. Chapitre IV : LA TRADUCTION DE <i>FILM STUDIES</i>	63
Problèmes de traduction	64
8. Chapitre V : LA TERMINOLOGIE DU CINÉMA	72
La terminologie des origines du cinéma	72
Où en sommes-nous avec la terminologie du cinéma ?	73
L'avenir	77
9. Chapitre VI : CRÉATION DU LEXIQUE DES TERMES DU CINÉMA	80
10. Chapitre VII : TRADUCTION COMMENTÉE DE <i>FILM STUDIES</i>	88
11. CONCLUSION	158
12. BIBLIOGRAPHIE	163
13. Annexe I Titres des films mentionnés	169
Annexe II Lexique des termes du cinéma	173
Annexe III Texte original de <i>Film Studies</i> en anglais	256

Léo-Ernest Ouimet, qui en janvier 1906 a ouvert la première salle de cinéma permanent au Québec (le Ouimetoscope, rue Sainte-Catherine, à Montréal), innove une fois de plus en passant à la production dès l'automne de la même année. Ses bandes d'actualités font de lui le premier cinéaste québécois. Parmi ses films les plus connus, signalons *L'incendie de Trois-Rivières* et *Wilfrid Laurier à l'assemblée de Laprairie*, deux bandes tournées en 1908 (MARCEL, 2005, p. 16).

Puissance du lyrisme où chaque drame est une  
supercherie,  
Où avec un peu de maquillage et quelques mimes tu  
peux devenir un autre.

Paroles de la chanson *Caruso* de Lucio Dalla (1986)  
traduites par Twin Lorz.

## PROLOGUE

Cela se passait autrefois  
Sur un écran noir et blanc sale  
Quand je croyais au cinéma  
Les samedis de salles paroissiales<sup>1</sup>

Ceux qui n'ont pas connu « Les samedis de salles paroissiales », où des jeunes de six à seize ans, le samedi après-midi, s'entassaient dans les sous-sols d'église pour visionner trois longs métrages et où réellement « Y avait les bons et les méchants<sup>2</sup> », ont pu connaître l'émerveillement d'un programme de deux ou trois films dans les vieilles salles de théâtre du début du siècle passé. Le Rivoli, le Château, le Crémazie... Avec leur scène usée, leurs arabesques, leurs couleurs délavées.

L'attente du film... Les spectateurs prenant place un à un, certains poussant l'audace jusqu'à se faire spectacle eux-mêmes. Le bruissement des vêtements. Les babillages des uns comme des autres. La fébrilité. L'impatience. L'excitement qui flotte dans l'air, qui nous effleure, qu'on peut presque toucher. La longue attente. Les toussotements. Le frétillement.

---

<sup>1</sup> Chanson *Fu Man Chu*, paroles de Claude Gagnon et Marcel Sabourin, musique de Robert Charlebois.

<sup>2</sup> *Ibid.*

L'interminable expectative de l'inconnu, de ce qu'on imagine et de ce qu'on ne peut imaginer du film qu'on est venu voir, pour lequel on s'est déplacé.

Comme à l'église. Comme pour une messe. Celle où les cinéphiles communieront dans l'extase d'une image à vous couper le souffle, d'une scène plus vraie que nature, plus réelle que dans la « vraie vie ». La griserie de la beauté de l'image. L'ivresse d'une musique enlevante.

« Une histoire inventée<sup>3</sup> » à faire frémir de réalisme et d'authenticité. Ses acteurs favoris plus grands que nature et que pourtant on croirait connaître comme ses propres frères. La magie, la magie de l'image cinématique en couleurs. Le suspense, les frissons... Les trucages, les décors aussi indécélables que les dessins sur des cartons et, aujourd'hui, l'animation par ordinateur.

- Oyez, Oyez, avancez-vous, nous crient les bonimenteurs<sup>4</sup>. Venez constater par vous-mêmes. Pénétrez dans cet univers de rêve où la vie est soupesée, décortiquée, découpée en gros plans et en prises de vue accélérées. Plongez-vous corps et âme dans ce monde illimité, dans cet infini qui vous ramènera subitement, par un détour inattendu, à vos préoccupations les plus intimes. Venez oublier, pendant quelques instants, vos soucis, vos tracas, vos petites et grandes misères. Le cinéma vous transportera dans un ailleurs qui est le vôtre, tout en ne l'étant aucunement. Il pansera vos blessures, vous en fera découvrir insidieusement de plus profondes. Et toujours, il vous emportera dans le royaume de l'imaginaire. Laissez-vous

---

<sup>3</sup> Titre d'un film réalisé, en 1990, par André Forcier. Il s'agit d'un drame.

<sup>4</sup> Personne qui commentait les films muets à mesure qu'ils étaient projetés sur l'écran.

aller, détendez-vous et, avec nous, pénétrez dans l'univers fantastique du cinéma, car le film commence.

## AVANT-PROPOS

Notre mémoire porte sur la traduction dans le domaine du cinéma. Plus précisément, il s'agit d'un mémoire comportant une traduction commentée d'un texte sur le cinéma, à laquelle nous avons ajouté un lexique bilingue des termes du cinéma que nous avons élaboré pour nous aider à traduire. Nous y exposons nos idées personnelles sur la relation entre la théorie et la pratique dans le domaine de la traductologie, idées qui se veulent une réflexion d'ensemble tirée de ce que nous avons appris au cours de la maîtrise en traductologie ainsi que de notre pratique de la traduction et des travaux terminologiques effectués dans le cadre du présent mémoire. Nous démontrons ensuite comment ces idées s'accordent avec les théories du skopos sur l'art du traduire telles qu'elles sont exprimées par Christiane Nord, qui s'est inspirée des travaux de Katharina Reiss. Enfin, puisque l'acte de traduire engendre nécessairement une réflexion terminologique constante ainsi qu'une pratique rigoureuse, aboutissant notamment ici sur la présentation d'un lexique des termes utilisés dans le domaine du cinéma au Québec, après avoir établi les liens existant entre les théories de Nord et la création de ce lexique, nous faisons un court exposé sur la terminologie dans le domaine du cinéma et sur les difficultés qu'elle représente dans le cadre de la traduction dans ce champ d'études.



## **Le cinéma, ce n'est pas que le sous-titrage !**

Autant le cinéma ne peut être défini par le sous-titrage, autant nous ne pouvons réduire la traduction cinématographique à la traduction des sous-titres non plus qu'au doublage. C'est pourtant une croyance fort répandue, et ce, dans le milieu même des traducteurs ! Aussitôt, en effet, qu'on mentionne le terme « cinéma » devant un traducteur (un simple essai vous convaincra), comme par un vieux réflexe, il orientera invariablement la conversation vers le sous-titrage. Il faut dire que les rares articles sur la traduction dans le domaine du cinéma sont uniquement consacrés à ces deux techniques ou au vocabulaire du cinéma<sup>5</sup>.

Or, il existe quantité de domaines du cinéma où le traducteur peut exercer son art, qu'il s'agisse de scénarios, d'ouvrages techniques, d'articles de critiques cinématographiques, de programmes élaborés de festivals du films où l'on présente des comptes rendus de longs métrages, des biographies de réalisateurs, d'acteurs, voire de producteurs. Il y a également un foisonnement de livres sur la vie des acteurs ainsi que les manuels de réalisation de vidéos amateurs, les textes sur la langue du cinéma, pour n'en nommer que quelques-uns, sans oublier les conventions collectives des techniciens, les directives des cinémas à leurs employés, les articles de journaux et de revues sur le septième art, la publicité, etc. Bref, une masse considérable de textes auxquels on ne pense pas toujours lorsqu'on évoque

---

<sup>5</sup> Par exemple : DUBUC, 1968 et PETIOT, 1987.

la traduction cinématographique, qui semble, à première vue, ne concerner que le sous-titrage et le doublage.

C'est notamment dans le but de faire connaître l'étendue du domaine que nous avons entrepris de traduire le livre *Film Studies*<sup>6</sup> d'Andrew M. Butler, un ouvrage d'initiation au cinéma, et d'en présenter une partie dans notre mémoire. Il est important que les traducteurs qui travaillent dans le domaine du cinéma soient mis en présence d'autres textes que ceux qui ont rapport au sous-titrage ou au doublage. En effet, la mise au point récente de logiciels destinés à la création des sous-titres illustre très bien le fait que le sous-titrage est un domaine spécialisé à l'intérieur même du champ cinématographique, dont il occupe d'ailleurs de moins en moins l'avant-scène, en partie à cause du doublage.

---

<sup>6</sup> M. BUTLER, Andrew (2002), *Film Studies*, Great Britain, Pocket Essentials.

## INTRODUCTION

Il nous est apparu intéressant, à ce stade-ci de nos études, de nous livrer à une certaine réflexion sur les rapports existant entre la théorie et la pratique en traduction, et de les mettre en relation avec les théories de Christiane Nord, qui, selon les dires mêmes de Louise Brunette (2002, p. 4), sert la plupart du temps d'inspiration aux traducteurs dans les domaines pragmatiques.

Nous tentons donc, dans le premier chapitre, d'exposer sans la moindre prétention les produits de notre réflexion sur les rapports entre la théorie et la pratique dans le domaine de la traduction, en nous appuyant à l'occasion sur celles d'auteurs reconnus en traductologie. Tout en attribuant une fonction importante à la « recherche pure » en traductologie, nous exposons les liens qui, à notre avis, unissent la théorie et la pratique en traduction. Les questions auxquelles nous tentons de répondre peuvent s'énoncer ainsi : comment un traducteur peut-il concrètement mettre à profit les recherches effectuées en traductologie et comment peut-il se servir de ses propres recherches théoriques dans la réalité de sa pratique traductive au jour le jour ?

En nous servant d'une comparaison entre le théoricien et le praticien de la médecine qu'était Freud et le traducteur, nous expliquons comment ce dernier est amené, par ses traductions, à un questionnement, à une certaine réflexion sur ses textes, comme le faisait Freud sur ses malades, théorisation

qui modifiera inévitablement sa pratique ultérieure. Nous avons choisi Freud parce que lui-même a été traducteur, et surtout parce qu'on s'y réfère souvent dans les théories cinématographiques, ce qui est en particulier le cas de *Film Studies*.

Nous montrons aussi comment le traducteur, engagé dans une relation dialectique entre la théorie et l'acte du traduire, passe alternativement de l'un à l'autre pour enrichir ses connaissances et grandir progressivement par ce processus. C'est dans ce va-et-vient constant entre théorie et pratique que nous essayons de situer les problèmes liés à la terminologie dans la pratique de la traduction. Nous nous servons notamment des théories de Ladmiral (1986), de Berman (1995), de Mahony (1983) et occasionnellement de Maria Teresa Cabré (1998) pour appuyer nos dires.

Nous démontrons, et on insiste rarement sur ce fait, comment le traduire constitue non seulement une technique artisanale, mais un art véritable. Cette conception s'appuie sur une vue d'ensemble de la traduction découlant de notre conception de la théorie et de la pratique ainsi que de l'utilité de la terminologie dans le champ de la traduction. Nous consacrons une partie du premier chapitre de notre mémoire à ce sujet.

## Le choix d'un texte pragmatique

Étant donné que nous croyons que la traduction d'un texte représente non seulement l'*objet* de la traductologie, mais bien son *but* ultime (la traduction sert à transposer un texte dans une autre langue), et considérant notre conception de la théorie (orientée vers la pratique), il était logique que nous choissions, pour le présent mémoire, de traduire un texte.

Si nous avons choisi un texte pragmatique, et non une œuvre littéraire (ou un scénario) dans le sens où Berman entend le mot « œuvre » (chef-d'œuvre), c'est parce que les textes pragmatiques constituent la majorité des traductions actuelles<sup>7</sup> – il en est également de même en traduction cinématographique, où la masse des documents est représentée par des textes utilitaires, et non par des scénarios – en dépit du fait que bon nombre d'auteurs aient formulé des théories en étudiant des traductions littéraires. En effet, comme le souligne Louise Brunette (2002, p. 4) : « Il est inutile de rappeler, pour le Canada, cette donnée essentielle, tirée du rapport (1999) du Comité sectoriel sur l'industrie de la traduction : la proportion des textes utilitaires constituent 90 % et plus des écrits traduits. »

Quant au cinéma comme sujet, il correspond très bien tant à nos goûts esthétiques qu'à notre croyance au fait que celui-ci grandira encore dans l'espace phénoménal qu'il occupe déjà dans nos vies. Au Québec particulièrement, le cinéma gagne en importance au point de vue économique, notamment parce que les Américains tournent de plus en plus

---

<sup>7</sup> « Depuis la Conquête, la traduction s'étend à tous les secteurs d'activité au pays (DELISLE, 1977, p. 68). [...] »

de films à Montréal, mais aussi au point de vue culturel, car il correspond parfaitement à la vocation artistique de la métropole. Cette tendance semble d'ailleurs avivée par l'avènement du DVD et du cinéma maison. Nous vivons véritablement au siècle de l'image.

### **Christiane Nord et la théorie du skopos**

Peu de théories pouvant servir à la traduction pragmatique ont été mises au point jusqu'à aujourd'hui. Nous connaissons Jean Delisle, avec son livre à portée pédagogique *La traduction raisonnée*, dont les principes s'inspirent de l'École interprétative de Paris. Et il y a surtout Christiane Nord avec sa théorie du skopos, issue des études de Katharina Reiss, ainsi que quelques auteurs dont les œuvres sont moins connues quoique aussi intéressantes<sup>8</sup>.

C'est la théorie de Christiane Nord que nous avons retenue pour analyser le présent texte sur le cinéma, puisqu'elle s'est acquis la réputation de représenter la véritable autorité dans le domaine de la traduction des textes pragmatiques. Avec cette différence que, contrairement à ce qui se fait habituellement dans un mémoire de maîtrise, nous nous plaçons en « situation réelle »<sup>9</sup>.

Nous adoptons en effet le rôle d'un étudiant en traductologie traduisant un texte sur le cinéma dans le but de faire accepter cette traduction comme mémoire de maîtrise et ultérieurement de la présenter à l'éditeur du texte anglais, afin qu'il permette la publication de la traduction française moyennant

---

<sup>8</sup> C'est le cas de (ROULEAU, 2001).

<sup>9</sup> Cette idée nous a été suggérée par M. Jean-Marc Gouanvic du Département d'Études françaises de l'Université Concordia.

des modifications. Ce sont d'ailleurs les véritables objectifs que nous nous assignons, étant donné que nous avons dû traduire presque l'intégralité du livre pour le mémoire et qu'il sera des plus faciles d'en compléter la traduction. Le texte est récent, il est donc susceptible de trouver un éditeur désireux de le publier.

De plus, comme nous croyons à des « allées et venues » constantes entre la théorie et la pratique, nous avons tenté, à mesure que nous traduisions le texte, de créer un lexique du cinéma, ouvrage qui manque cruellement au Québec et que nous voulons également publier après la remise du mémoire. Le lexique, produit d'une réflexion terminologique sur la traduction, illustre bien le travail d'approfondissement quotidien sur ses traductions que doit effectuer le traducteur.

La position que nous adoptons pour le mémoire est donc réelle et elle correspond en tous points à la nôtre.

Selon la théorie du skopos, le directeur de notre mémoire devient l'« initiateur » dont parle Christiane Nord, et il agit au nom de son « employeur », représenté par les membres du jury du mémoire ou par la maison éventuelle qui publiera le texte en français (et le lexique), ou, plus précisément, par les deux à la fois, le lecteur de ce type de livre représentant lui aussi un être véritable et presque palpable dans les circonstances<sup>10</sup>. La

---

<sup>10</sup> Il faut remarquer ici que notre traduction vise avant tout à être comprise par le lecteur du livre *Film Studies* en français, que nous définirons plus loin comme un néophyte en la matière (chapitre VI). Le fait que notre directeur de mémoire, les membres du jury et même un éventuel éditeur « vérifieront » chacun à leur tour notre traduction ne change rien au fait que nous traduisons pour le lecteur de *Film Studies*. L'éditeur, par exemple, vérifie quelquefois la traduction d'un livre avant de le publier, mais celui-ci ne s'adresse pas à lui ; il devra s'assurer ici que nous avons atteint notre but, qui est de nous faire bien saisir

situation nous place forcément dans *l'obligation* d'avoir à interroger véritablement Nord sur les tenants et aboutissants qui guident la méthode qu'elle préconise pour réaliser notre travail et produit des résultats qui seront utilisables concrètement.

Le lecteur constatera donc facilement que notre mémoire constitue un tout formé d'une traduction pragmatique menant à la création d'un lexique, traduction analysée à l'aide des théories de Christiane Nord et alimentée de nos propres réflexions sur le sujet.

Nous serons alors en mesure de déterminer comment un traducteur peut mettre à profit les recherches en traductologie comme ses propres recherches théoriques dans sa pratique de la traduction, les deux questions que nous voulons discuter.

---

par le lecteur pour qui le livre a été traduit. Il n'y a donc qu'un seul véritable lectorat, le lecteur du manuel du cinéma *Film Studies* en français.



## CHAPITRE I : NOTRE CONCEPTION DU RAPPORT ENTRE LA THÉORIE ET LA PRATIQUE EN TRADUCTION : LE TRADUCTEUR ÉCLAIRÉ

Nous exposerons, dans le présent chapitre, nos conceptions sur la traduction et sur la traductologie.

### A. Praticiens et théoriciens

Pour comprendre la démarche que nous suivons dans ce mémoire consacré à la traduction des textes cinématographiques, il faut se pencher d'abord sur la définition de la théorie. Qu'est-ce que la théorie ? Qu'est-ce que la *théorie* par rapport à la *pratique* dans un domaine du savoir ? Plus précisément, dans le domaine de la traduction, comment définir la traductologie, qui est la théorisation de la traduction, par rapport à ce qu'est la traduction à proprement parler ?

Voilà des questions qui, de prime abord, sembleraient probablement assez peu importantes à des personnes qui auraient pris le parti de se consacrer à des recherches entièrement et uniquement spéculatives, à des recherches « pures » ou exclusivement théoriques (nous imaginons, pour les fins de la discussion, un théoricien « absolu » en quelque sorte). De tels traductologues, s'ils existaient vraiment, aussi rationalistes puissent-ils être, finiraient nécessairement par fournir un certain nombre d'exemples tirés de traductions pragmatiques ou littéraires, exemples pratiques donc, afin d'illustrer leur propos ou à titre de démonstration. Là se situent peut-être les limites de la « théorie pure » : la relation des chercheurs avec la pratique de

la traduction ne saurait d'ailleurs se limiter à quelques citations à titre d'illustrations. La théorie touche forcément à la pratique.

Néanmoins, convenons-en, les théoriciens de la traduction se meuvent le plus souvent dans les sphères résolument théoriques du savoir traductologique, et c'est normal en soi. Traduire est une chose, et théoriser sur les procédés de la traduction en est justement une autre. La perspective du théoricien en est une d'ensemble, tandis que le traducteur se penche toujours sur des cas d'espèce. L'un se définit comme praticien, l'autre, théoricien. Pour notre part, ces questions nous intéressent de manière concrète, afin d'améliorer notre pratique, étant donné que nous sommes avant tout praticien<sup>11</sup>.

De plus, tous les théoriciens, tous les chercheurs dans tous les domaines vous le diront sans doute, il existerait une véritable esthétique de la recherche qui fait qu'on peut s'y consacrer comme on s'adonne à la poésie. La recherche, tout comme la littérature, invente son propre absolu et, de toute évidence, tire sa valeur d'elle-même. Mais chacun son métier, et les traducteurs, pour leur part, nous le savons d'expérience, ont assez peu de temps à consacrer à autre chose qu'à leur travail, qui, il faut bien l'admettre, est plus qu'accaparant ; il leur reste peu de temps pour la théorie.

---

<sup>11</sup> La distinction entre science pure ou fondamentale et science appliquée est très bien expliquée dans le « Discours prononcé le 30 mars 2006, lors de la séance solennelle de remise des insignes de docteur *honoris causa* à l'Université de Liège », par le P<sup>r</sup> Bernard Rentier, recteur, en ligne au [http://recteur.blogs.ulg.ac.be/?page\\_id=43](http://recteur.blogs.ulg.ac.be/?page_id=43). Il y déclare, notamment : « **La recherche est un continuum** et chacun de ses aspects est aussi honorable, aussi utile, aussi nécessaire. » C'est ce que nous pensons. Le caractère gras se trouve dans le texte. (Consulté le 13-09-06.)

Ne nous étendons pas ici sur les différences conceptuelles qui éloignent les praticiens des théoriciens. Elles sont de tout temps et de tous lieux. Et, comme dans tous les champs du savoir, évidemment, il peut arriver que chacun ait tendance à minimiser l'importance de la fonction de l'autre. Rien d'anormal ici non plus. Le théoricien tente de convaincre son lecteur du bien-fondé de ses assertions, alors que le traducteur essaie de lui transmettre dans sa culture un texte conçu dans une autre. Le chercheur s'efforce de trouver de nouveaux concepts, tandis que le praticien tâche d'appliquer ceux qu'on lui a enseignés. On parle de finalités fort différentes, mais de complémentarité aussi.

En effet, il existe forcément plusieurs points de rencontre entre les deux « branches » de la profession et leurs représentants. Autrement, les uns comme les autres en viendraient à perdre progressivement de leur importance, les progrès s'amenuiseraient graduellement, et ceux qui sont déjà enregistrés perdraient petit à petit de leur poids. Or, c'est tout à fait le contraire qui se produit : et la traduction et la traductologie sont en plein essor, et se portent mieux que jamais.

Entre le traducteur uniquement praticien et le chercheur en théorie « pure » de la traduction, il existe sans aucun doute diverses conceptions, divers points de vue et diverses idéologies particulières ; on n'a qu'à penser aux sourciers et aux ciblistes qui conçoivent la traduction de manière fort différente, presque irréconciliable, les premiers privilégiant la fidélité au texte,

et les seconds, orientés sur le récepteur du texte et ses attentes (LADMIRAL, 1986).

Il n'est même pas téméraire d'avancer que dans les différentes entreprises traductives et dans le domaine général de la traduction, chacun a ses petites idées personnelles, et, d'une façon plutôt surprenante, celles-ci sont souvent très précises. C'est qu'il est permis, dans ce brouhaha d'idées, de tendances et d'orientations, d'opérer certains choix personnels. Ici comme ailleurs, chacun conçoit nécessairement les choses à sa manière.

## **B. La traduction en tant que phénomène**

Qu'on soit théoricien, praticien, ou, parfois, les deux à la fois – ce qui arrive à l'occasion –, il faut bien admettre que le phénomène qu'on nomme « traduction », et c'est ici précisément le point de rencontre fondamental, a toujours eu et aura toujours pour but ultime de permettre à un lecteur de pouvoir lire dans sa propre langue ce qu'un autre a écrit dans la sienne<sup>12</sup>. Voilà la seule certitude, l'idée fondamentale qui unit tous les professionnels du traduire. Ce n'est qu'ensuite qu'on pourra parler de distinction entre la théorie et la pratique.

Afin d'illustrer notre propos, nous comparerons maintenant la traduction à un domaine qui lui est très éloigné, celui de la pratique médicale, mais le lecteur n'en comprendra que davantage et beaucoup plus facilement ainsi notre propre conception du couple théorie-pratique en traduction et les

---

<sup>12</sup> « La première fonction de la traduction est donc d'ordre pratique : sans elle, la communication est compromise ou impossible (OUSTINOFF, 2003, p. 10). »

rapports qu'ils doivent, à notre avis, entretenir. La comparaison nous aidera aussi à comprendre comment un traducteur peut mettre à profit les recherches en traductologie, de même que ses propres recherches.

Penchons-nous en premier lieu sur la relation qui liait Sigmund Freud avec à la fois la théorie et la pratique de la médecine, puis, ultérieurement, avec la psychanalyse. Nous pensons, en effet, que sa façon d'envisager la théorie et la pratique peut nous être utile en traductologie.

En outre, Andrew Butler consacre un chapitre entier du livre que nous avons traduit à la psychanalyse. Il y explique les principales théories de Freud, mentionne ses disciples importants, dont Carl Yung, Mélanie Klein et Jacques Lacan. Il lie la psychanalyse au cinéma, ce qui nous encourage d'autant plus à comparer la conception de Freud de la théorie et de la pratique en psychanalyse à la théorie et à la pratique en traduction.

### C. Freud et la *pratique* de la psychanalyse

D'abord, s'il est une erreur très répandue sur Freud – et Dieu sait qu'il en existe plusieurs à son sujet ! –, c'est bien celle de croire que l'inventeur de la psychanalyse était un « pur » théoricien. Lui-même s'en est vivement défendu tout au long de sa vie. En fait, la réalité est complètement autre.

Certes, Freud a beaucoup travaillé dans des laboratoires au tout début de sa carrière, alors qu'il n'était encore qu'étudiant en médecine, comme le font encore aujourd'hui les assistants de recherche à l'université. C'est même au cours de ces années d'apprentissage qu'il a, le premier, localisé les

testicules des anguilles, importante découverte scientifique à l'époque. De plus, par ses recherches, il a re-découvert la cocaïne – puisque certaines populations indiennes de l'Amérique du Sud l'utilisaient déjà il y a très longtemps –, et, à cause de l'heureuse trouvaille, on a employé cet alcaloïde durant de nombreuses années comme anesthésiant en ophtalmologie, pour certaines opérations délicates. Ce ne sont pas là choses négligeables. Freud connaissait donc très bien l'aspect « recherche » de la science.

Freud est ensuite devenu médecin ; il s'est rendu à Paris pour étudier la psychiatrie et a finalement pratiqué à Vienne la neurologie pour enfant, ce qu'on appellerait aujourd'hui la pédoneurologie. Comme on le sait, c'est au cours de sa pratique en médecine qu'il s'est intéressé à certains malades que nous nommerions aujourd'hui, selon ses propres termes, « névrosés » – qu'on désignait alors sous le terme d'« hystériques » –, et qui, ne présentant aucune cause de nature physique à leurs symptômes somatiques, constituaient un véritable cauchemar pour les médecins. On les entendait se plaindre sans arrêt de maux qu'on croyait « imaginaires », puisque aucune malformation anatomique ni aucun dérèglement physiologique ne semblaient à l'origine de leur souffrance.

De fil en aiguille, de traumatismes en délires, Freud a découvert l'inconscient, puis mis au point une méthode pour libérer ses malades de leurs souffrances psychologiques, technique qu'il appellera par la suite « psychanalyse ». Le reste de sa vie a été consacré à la *pratique* de cette science naissante, qui avait et qui a encore pour but de soulager la douleur

humaine. *Freud n'a toujours été qu'un praticien de la psychanalyse. Et c'est ainsi qu'il se concevait.* Son seul et unique but était de *soigner des malades*, de trouver *des solutions à leurs souffrances*. Freud était avant tout un homme de compassion ayant mis au point une *thérapie*, et non une théorie.

#### D. Freud et la *théorie* de la psychanalyse

Les découvertes que Freud a faites, souvent plus ou moins *accidentellement* – par exemple, il a cessé d'hypnotiser ses patients pour leur demander d'épiloguer sur leurs traumatismes (cure de la parole ou « ramonage de cheminée ») et a ainsi mis au jour le sens des symptômes –, allaient avoir, il en était parfaitement conscient, des répercussions extrêmes sur l'avancement de l'humanité, puisqu'elles allaient changer jusqu'au sens même de la maladie psychique. Dans sa générosité, dans son immense soif de savoir et dans son désir de faire avancer l'humanité, il ne pouvait s'imaginer garder pour lui ces révélations (par exemple, la sexualité infantile) aux conséquences démesurées. C'est ainsi que Freud a été amené à *rendre compte* aux humains par écrit de ses découvertes fracassantes. *Fortuitement. Par nécessité morale. Par obligation humanitaire et humaniste.* On sait qu'il a eu le courage intellectuel et la force morale de le faire, bien qu'il ait été dénigré, notamment dans le milieu médical qui était le sien, à cause des convictions qu'allaient entraîner chez lui ses impressionnantes découvertes.

Voilà pourquoi Sigmund Freud s'est continuellement défendu d'être un théoricien et voilà aussi pourquoi il n'a cessé, toute sa vie durant et jusqu'à la

fin, de prendre des gens en analyse. *Freud est un praticien*. Il soigne des personnes qui souffrent. Et, il est constamment à la recherche de solutions à leurs maux. Il utilise la parole pour provoquer une catharsis libératoire.

Freud est donc essentiellement un médecin<sup>13</sup>, un médecin de l'âme, un médecin qui soigne, qui réfléchit sur sa pratique et *en tire des conclusions pour continuer à soigner*. C'est ainsi qu'il était et qu'il faut le voir.

Certes, il s'agit bien ici de théorisation et de théories. Freud a même constitué une œuvre théorique qu'on pourrait qualifier d'impressionnante. Cependant, malgré l'ampleur qu'ont prises ses théories et malgré toute la publicité qu'on a faite autour d'elles (ce qui tend à prouver leur véracité), Freud ne se concevait pas en théoricien, mais bien plutôt en médecin, s'étant trouvé dans l'obligation de rendre publiques d'importantes découvertes scientifiques. Les conséquences fracassantes de ses découvertes étaient beaucoup plus grandes que son humilité de simple praticien.

Par la suite, Freud a dû défendre ses propres théories face aux critiques auxquelles elles faisaient face et rectifier les erreurs qui se répandaient à leur sujet. Il pouvait difficilement laisser ses opposants faire des *contresens* ou des *faux sens* sur ses théories, pour employer des termes de traductologie. Il a également continué à publier ses nouvelles découvertes importantes. C'est ainsi que, de polémiques en critiques, ses écrits se sont accumulés. Néanmoins, le fait que les théories freudiennes sont devenues aussi

---

<sup>13</sup> On oublie souvent que Freud a été le *traducteur*, entre autres, vers 1885, du français vers l'allemand, de plusieurs livres de Charcot, le plus grand psychiatre français de l'époque, et qu'il a également traduit en allemand, à partir de l'anglais, en 1789, le douzième volume des œuvres complètes de John Stuart Mill, un des plus grands économistes. Le livre de Mill traitait de la question ouvrière, de l'affranchissement des femmes et du socialisme.



importantes et le fait que Freud est considéré par la plupart comme un grand théoricien n'en font ni un épistémologue, ni un philosophe, ni même un véritable théoricien.

Ses plus que nombreux écrits ont créé un paravent qui cache cette vérité, que Freud était à la base, dans un domaine légèrement autre, le médecin praticien qui, après une journée de travail bien remplie à ausculter ses malades et à leur prescrire des médicaments, consacre ses soirées (et souvent une bonne partie de ses après-midi) à étudier leurs cas, à parfaire ses connaissances sur certains sujets qui feront de lui un excellent praticien, un médecin très efficace. Freud était fondamentalement ce type d'homme et de praticien.

Voilà qui fait appel à une conception de la théorie fort éloignée de celle qui est préconisée par certains « puristes » de la recherche qui, jonglant avec des modèles théoriques abstraits très éloignés de la réalité, ne consentent à s'y référer que très rarement et comme à contrecœur. Au contraire, la recherche est perçue ici comme constituant un moyen d'action effectué dans un but très précis : celui d'agir immédiatement sur le réel, de le transformer, de l'améliorer. Il s'agit donc d'une opération très active. Avec la possibilité, si, pour une raison ou pour une autre il se révèle important de le faire, de théoriser sur le savoir acquis.

## E. Les infirmités de la traduction

La comparaison que nous désirions établir entre la traduction et la pratique médicale n'est pas aussi fortuite qu'elle le paraît à première vue. Une traduction ne sera-t-elle pas toujours, à cause de ses caractères même d'*imitation* (*l'imitatio* de l'Antiquité : la rétention de la forme et du contenu de l'original), de *retranscription* (*l'interpretatio* des Anciens : transfert proche de l'original) et de *transposition*<sup>14</sup> dans une langue à la syntaxe, aux usages et à la manière de penser autres<sup>15</sup>, un être boiteux, infirme, malade ? Le traducteur (encore plus le re-traducteur, celui qui traduit une traduction) n'est-il pas un médecin qui essaie de *rétablir* (dans les deux sens du terme) un texte, de le réhabiliter, de lui procurer une vie intéressante, malgré un nécessaire *handicap* qui sera toujours le sien dans l'univers de la langue d'arrivée ? N'est-ce pas là également un des intérêts importants suscités par la traduction d'un texte que celui de pouvoir toujours améliorer sa condition, son bien-être, dans un univers étranger et difficile à habiter pour un être irrémédiablement mutilé ?

## F. La terminologie comme remède

Le traducteur, dans sa trousse, a deux principaux instruments, deux remèdes primordiaux pour améliorer la condition de son « patient » : la

---

<sup>14</sup> « En effet, la traduction n'est pas une reproduction, dans une autre langue, du texte original ; nul n'est obligé de suivre la structure de la phrase anglaise pas à pas, ni d'emprunter des termes à la langue source (LAVOIE, 2003, p. 129). »

<sup>15</sup> « Une langue, en effet, à l'instar de la tour de Babel, n'est pas faite uniquement de mots : chacune renferme une "vision" du monde propre ("Weltansicht"), conception élaborée par Wilhelm von Humboldt au XX<sup>e</sup> siècle et reprise par Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf au siècle suivant (WHORF, 1956, cité in OUSTINOFF, 2003, p. 16). [...] »

terminologie et les structures de phrases (il a également le savoir encyclopédique et culturel lié au texte ainsi que sa maîtrise de la langue, entre autres, qui sont des outils complémentaires, cependant). La terminologie lui permettra de trouver *l'appellation* la plus appropriée pour rendre la *notion* (signifié-signifiant) qu'il tentera de traduire. Il essaiera de découvrir parmi les diverses significations les plus rapprochées du mot de la langue cible celle qui est la plus apparentée au mot de la langue source. La tâche peut exiger beaucoup de recherche terminologique (dans les dictionnaires, les banques de données, Internet, etc.), beaucoup de patience, et elle constitue sans doute l'un des moments les plus importants de son travail.

Ensuite, au moyen de la rhétorique et de la syntaxe (à l'aide de ses connaissances générales aussi, qui pourront le sortir de faussetés, d'imprécisions ou d'ambiguïtés dans le texte de départ), le traducteur *organisera* ce qu'il croira être la meilleure structure pour que sa créature fonctionne le mieux possible, tout en ayant constamment à l'esprit qu'il n'existe pas de solution idéale, que, par conséquent, sa création demeurera toujours imparfaite. C'est à ce moment que les possibles sont multiples, les choix difficiles et les solutions souvent plus ou moins boiteuses. En effet, on ne pense pas, on ne parle pas dans une autre langue comme dans la sienne. En outre, on n'a pas la même vision des choses, la même *Weltanschauung*<sup>16</sup>,

---

<sup>16</sup> Voir : « [...] la manière de comprendre et de voir les choses (la *Weltanschauung*) », *Les genres didactiques* : <http://serveur.cafe.umontreal.ca/redaction/fra1013/mod09.html>. (Consulté le 26-2-06.)  
Et : « Sa "Weltanschauung" - sa conception du monde », *Controverse*. (Consulté le 26-6-06.)

ce qui nous oblige forcément à dépasser le simple niveau de la terminologie et de la phraséologie.

La terminologie occupera donc toujours une place d'une importance fondamentale en traduction comme en traductologie. Néanmoins, elle se situera également toujours *en relation avec elles, par rapport* à elles, en ce sens que si elle représente un savoir, un ensemble théorique parfaitement constitué et reconnu, une discipline en elle-même, avec ses méthodes et ses paradigmes particuliers, la terminologie sert de complément à l'entreprise de la traduction<sup>17</sup>.

## G. Traductologie et traduction

Définissons maintenant le terme « traductologie » ; nous serons ensuite en mesure de définir précisément celui de « théorie ».

Mark Shuttleworth et Moira Cowie définissent ainsi la traductologie : « A term used to describe the “discipline which concerns itself with problems raised by the production and description of translations” (LEFEVERE, 1978, p. 234)<sup>18</sup>. » Quand à Mona Baker, pour elle : « “Translation studies” is now understood to refer to the academic discipline concerned with the study of translation at large<sup>19</sup> [...] » Ces deux définitions se ressemblent<sup>20</sup>.

---

<http://www.lcr-rouge.org/archives/012700/contro.html>.

<sup>17</sup> « On peut dire aussi que le métier même de terminologue est issu de celui de traducteur », Henri Van Hoof, chapitre 8, « Les traducteurs, rédacteurs de dictionnaire », (p. 238), cité dans (DELISLE et WOODSWORTH, 1995).

<sup>18</sup> (LEFEVERE, 1978, p. 234, cité in SHUTTLEWORTH & COWIE, 1999, p. 183.)

<sup>19</sup> (*Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2001, p. 277.)

<sup>20</sup> Jean Delisle, dans *La traduction raisonnée*, définit la traductologie ainsi : « Étude méthodique, systématique voire scientifique des phénomènes de la traduction interlinguistique, écrite ou orale. Note : La

Tout ce qui est *théorisation* de la traduction est en soi traductologique. Le domaine s'étend de la traductique jusqu'à la critique, en passant par l'étude des auteurs, des traductions ainsi que de l'éthique de la traduction. La traduction, elle, relève plutôt de la pragmatique, c'est-à-dire, en fait, de *l'acte du traduire* et de *son produit*. Si la traductologie est la théorie de la traduction, il est d'autant plus important de savoir ce qu'est la théorie.

#### H. La vraie nature de la théorie

Dans le site Web *Cyberphilo*<sup>21</sup>, dictionnaire de philosophie rassemblant auteurs, doctrines et concepts, créé par Serge Le Strat, professeur de philosophie à Paris, on donne la définition suivante de la théorie :

Du grec *theôria*, « vue intellectuelle », « contemplation », « étude ».

1. Ensemble d'idées ou de concepts formant système dans un domaine donné [...]
2. Par opposition à *pratique*: connaissance désintéressée, indépendante des applications.

*Le Petit Larousse*, lui, donne : Connaissance spéculative, idéale, indépendante des applications.

---

traductologie déborde l'analyse de cas d'espèces et cherche à définir les principes et les règles régissant la reformulation d'un message d'une langue en une autre. De ce point de vue, les études traductologiques peuvent avoir des applications concrètes en enseignement de la traduction. » C'est donc dire que son livre d'enseignement des principes de la traduction constitue en lui-même un ouvrage de traductologie, malgré qu'il ne le nomme pas ainsi. Jean Delisle n'est cependant pas un traductologue à proprement parler, la plupart de ses écrits sont plutôt en relation avec l'histoire de la traduction (DELISLE, 2000, p. 48). Par exemple, Lee Jahnke (2001, p. 259) parle de « l'historien Delisle ».

<sup>21</sup> <http://www.cyberphilo.com/def/theorie.html>. (Consulté le 12-11-04.)

Et *Le Petit Robert*: Ensemble d'idées, de concepts abstraits, plus ou moins organisés, appliqué à un domaine particulier.

Voilà qui a de quoi nous rassurer sur notre propre définition de la théorie comme de la pratique. Est théorique tout ce qui se situe *au-delà* du texte à traduire (ce qui concerne le métalangage ou la métalangue<sup>22</sup>).

On notera cependant que *Le Petit Robert* utilise le participe passé « appliqué » dans « appliqué à un domaine particulier »: théorie « appliqué(e) à un domaine particulier ». Selon *Le Petit Robert* lui-même, le verbe « appliquer » a deux significations. La première est : *Mettre (une chose) sur (une autre) de manière à faire toucher, recouvrir*. La seconde, celle qui nous concerne, est : *Faire servir (pour telle ou telle chose)*. La théorie sert à (ou pour) quelque chose. Ici, la théorie sert à (ou pour) la traduction.

Voilà lancés les mots clés : la théorie *sert* ou (doit servir) à la traduction. Dans le projet de rendre accessible un texte ou une parole d'une langue étrangère dans une autre langue, qui habituellement est la nôtre, la théorie est *instrumentale*. Elle est un moyen, un instrument, dans le sens de *chose servant à obtenir un résultat*, selon les termes mêmes du *Petit Robert*. La théorie a donc un *but* très précis, une *fonction* déterminée, qui est celle d'assister, de prêter main-forte, de *servir* à l'opération traductive.

Sans doute ici les tenants de la « théorie pure » ou de « la théorie pour la théorie », s'ils existaient vraiment, protesteraient-ils énergiquement de leur

---

<sup>22</sup> « Métalangue : La *métalangue* est une langue artificielle servant à décrire une langue naturelle. Les termes de la métalangue sont ceux de la langue objet d'analyse (DUBOIS et coll., 2001, p. 301) [...] » L'emploi du terme « artificielle » semble mal choisi.

droit inaliénable à ériger la traductologie en système absolu ou encore tenteraient-ils de défendre avec véhémence leur nécessité par rapport à une conception plus « utilitaire » de la traduction. Or, nous n'avons pas dit que ces chercheurs, même les plus spéculatifs, voire utopiques, seraient inutiles, ni ne leur avons-nous nié le droit de s'insérer dans une démarche purement théorique. Nous croyons simplement que, tôt ou tard, la pragmatique de la traduction récupérerait leurs découvertes à son profit et que cela est tout à fait dans l'ordre des choses.

On peut d'ailleurs choisir d'ériger la théorie en système absolu, comme le poète peut élire absolument la beauté ou le mathématicien l'esthétique des nombres, mais la démarche constituerait alors un choix personnel, indépendant de la *fonction* à proprement parler de la théorie, qui est ici de venir en aide, de prêter assistance à la traduction des langues. En traductologie, heureusement, il y a de nombreux chercheurs qui harmonisent théorie et pratique.

### **I. Le couple théorie-pratique**

S'il est donc possible d'être uniquement théoricien de la traduction, il est, au contraire, difficile d'admettre que certains traducteurs ne puissent être que traducteurs. Nous entendons ici le genre de traducteur qui se contente de traduire, sans jamais se questionner sur sa pratique, sans s'intéresser non plus, ni de près ni de loin, aux aspects théoriques de la traduction. Quoique nous ayons parfois rencontré, dans notre pratique, ce genre de traducteur

trop préoccupé à rentabiliser son entreprise, il s'agit sans doute de cas isolés, la plupart étant, au contraire, très minutieux dans leur travail et très curieux intellectuellement.

Comme le théoricien, qui doit nécessairement se référer à des traductions réalisées par lui-même ou par d'autres, un traducteur désirent améliorer sa pratique doit obligatoirement réfléchir sur ses traductions, s'adonner à un minimum de recherches et s'intéresser aux différentes sciences et disciplines *complémentaires* pouvant lui venir en aide (grammaire, linguistique, terminologie, traductologie, etc.) dans sa tâche. La théorie sert justement au traducteur à effectuer un retour sur lui-même, sur ses façons d'aborder ses traductions, sur le langage qu'il utilise, etc., par conséquent à bonifier son produit, de la même façon que Freud approfondissait ses dossiers pour pouvoir traiter ses patients avec une compétence accrue.

Nous avons posé au centre la question du traduire, nous en avons fait le noyau fondamental de tout ce qui se nomme « traduction », « traductologie », « terminologie », « traductique », et même « théorie ». La conversion d'un message d'une langue dans une autre constitue le but ultime de toute entreprise qui se situe dans la mouvance des termes « traduction » et « traduire ». Dans cette entreprise quasi impossible que constitue la traduction interlinguale (Roman Jakobson), la théorie entière sert d'auxiliaire, vient prêter son concours à la traduction. C'est pourquoi nous appellerons *traducteur éclairé le traducteur qui, conscient de l'apport inestimable que*



*les sciences et disciplines qui sont fonctions de l'entreprise de traduction peuvent apporter à son art, à pour principe d'y recourir régulièrement.*

En effet, l'art et la science de la traduction bien faite exigent un recours et un retour constants aux sources théoriques. Se produit alors une relation dialectique, un va-et-vient constant entre traduction et théorie. Cet aller-retour est formé du mouvement de celui qui pose une question à son texte, qui en cherche la solution dans la théorie (quel qu'en soit le champ) et, l'ayant trouvée, l'intègre à sa rédaction, fort désormais d'avoir acquis de nouvelles connaissances ayant transformé pour toujours sa conception, et du texte qu'il est en train de traduire, et de l'entreprise trans-lative entière. C'est à l'intérieur de ce mouvement même que le véritable traducteur prend forme, se constitue, se crée, comme le médecin entre l'étude de cas et la recherche théorique.

C'est le genre de recherche qu'il nous a fallu effectuer, par exemple, lorsque, dans la traduction de *Film Studies*, nous avons dû traduire une section intitulée « Vladimir I. Propp ». Comme nous le verrons, nous nous sommes rendu compte que Propp est le nom d'un folkloriste russe.

Voilà qui répond, en grande partie du moins, aux questions que nous nous posions, c'est-à-dire la façon dont un traducteur peut mettre à profit les recherches en traductologie et ses recherches théoriques propres dans sa pratique au jour le jour.

## J. Le traducteur éclairé

Comme le médecin qui, après avoir fait la tournée de ses patients, rentre chez lui pour revoir ses dossiers, réfléchir aux cas qu'il a soignés durant sa journée et lire des articles sur les dernières découvertes dans son domaine, le traducteur éclairé est cette personne qui réfléchit sur ses traductions, se documente et essaie constamment de s'améliorer dans son art et dans sa pratique, en se tenant continuellement au courant des derniers développements dans les domaines pouvant améliorer ses traductions, y compris, évidemment, la traductologie. Certains prétendront qu'il s'agit d'un idéal pour le moins difficile à atteindre, à quoi nous répondrons qu'il est nécessaire, lorsqu'on s'engage dans une profession, de s'y investir à fond, sinon *le jeu n'en vaut pas la chandelle*.

C'est à l'intérieur de cette *interactivité réfléchissante* nécessaire entre le texte à traduire, le texte traduit, la discussion et les nouveaux apprentissages que se situe la *formation continue* du traducteur (nos deux questions). D'ailleurs, il ne faut pas négliger le retour sur lui-même, la véritable *auto-analyse* que doit effectuer le traducteur dans sa démarche, puisque les langues, autant la langue à traduire que la langue d'arrivée, avec tout ce qu'elles comportent, font partie intégrante de la personnalité du traducteur. Qu'elles *sont* le traduisant.

Une telle position entraîne l'obligation de la réflexion sur *son* art et sur *sa* *pratique* de la traduction de la part du sujet. Le traducteur *grandit et se transforme* à mesure que ses connaissances se développent. Comme Antoine

Berman propose, dans son analytique, de tenter une analyse psychanalytique, afin de lutter contre le système de déviations inconscientes qui nous pousse à employer des tendances déformantes en traduction, le traducteur doit continuellement faire son autocritique, scruter son phrasé, son vocabulaire, sa syntaxe, etc., comme ses connaissances du sujet, dans le but de produire des traductions allant en s'améliorant de l'une à l'autre. Traduire, c'est *analyser* son langage et ses connaissances linguistiques entendues dans un sens large, c'est *s'autocritiquer* d'une façon *suivie*.

#### K. L'entreprise trans-lative

C'est donc la relation dialectique dans laquelle s'insère le traducteur qui constitue *l'acte central de l'entreprise entière du traduire*, et c'est la production qui en découle, *le texte traduit*, qui représente le point culminant de la débabélisation, cette tentative interculturelle de communication. *L'objectif dernier* de tout ce qui concerne la traduction, qu'il s'agisse du traduire, de terminologie de la traduction, comme de traductologie, est *le texte traduit en langue d'arrivée*.

Comme certains traducteurs ne s'adonnent aucunement à la traductologie, et comme, d'autre part, certains traductologues ne sont pas des praticiens, comme ces deux extrêmes opposés du domaine existent, nous appellerons *entreprise trans-lative la réflexion qui englobe ces deux « sciences » à la fois ou qui analyse les textes au moyen de ces deux ensembles de connaissances*.

*L'entreprise trans-lative* se situant *au-delà* de la traductologie, complètement *en dehors* de cette perspective (une métatraductologie en quelque sorte), on pourrait de la sorte raisonner sur certaines théories traductologiques en se posant à l'extérieur du contexte de la traductologie elle-même, de la même manière qu'on peut analyser certaines traductions ou certaines parties de celles-ci en termes non traductologiques. Il s'agirait d'un domaine nouveau du savoir. Les frontières se modifiant, le domaine de la traductologie à proprement parler devrait alors se définir désormais plus précisément qu'en se présentant simplement comme constituant « la théorie de la traduction ».

Il est, en effet, tout à fait possible de réfléchir en termes « métatraductologiques » de rapport ou d'apport au phénomène entier de la traduction, d'importance ou de non-pertinence de la traductologie dans le traduire, comme du traduire en traductologie, etc., en se situant complètement *à l'extérieur* du champ de la traductologie à proprement parler. Il est également imaginable de tenter d'appliquer différents genres de théories à la relation traduction-traductologie.

Il ne s'agit pas ici de se placer nécessairement du point de vue philosophique de préférence à tout autre, mais plutôt de se placer dans une optique générale visant à nous extraire successivement de nos deux domaines, malgré tout assez différents, que constituent la traduction et la traductologie, afin de concevoir une *vue d'ensemble phénoménologique du*

*traduire*, où une nouvelle façon de voir prendra place et débouchera sur de nouvelles connaissances.

Ce nouvel éclairage global nous permettra, notamment, d'envisager l'ensemble des activités de tout ce qui se rapporte à la trans-lation, y compris l'industrie de la traduction, qui, dans un sens, vient se superposer aux deux autres champs. Il y a très certainement là un point de vue, une perspective que tous gagneraient à voir se créer. Il est même étonnant que, jusqu'à ce jour, la traductologie ait été considérée uniquement comme constituant la théorie de la traduction, sans possibilité de se placer au-dessus ou à côté d'elle-même (sans exclure pour autant les méthodes propres à la traductologie : Horguelin, Rouleau, Delisle, etc.), les traductologues croyant probablement que toute réflexion sur le traduire ou sur l'*entreprise trans-lative* nous ramenait indiscutablement à la traductologie.

Or, il n'en est rien. En effet, nous pouvons parfaitement envisager une discussion du texte qui soit soutenue sans utiliser les paradigmes propres à la traductologie et en oubliant aussi complètement les règles de la traduction. Le texte peut même devenir alors une entité complètement indépendante de son contexte de traduction et être traité comme tel : on peut l'embellir sans en changer le sens, le reconstruire différemment, le concevoir dans une perspective plus large que dans le contexte d'où il provient, etc. Une telle ouverture ne peut, si elle est complémentaire au travail du traducteur, qu'être bénéfique et mener à des découvertes inattendues.

## L. Pour parler encore de Freud

Patrick Mahony (1983, p. 31-42) nous rappelle que :

Roman Jakobson, l'une des figures les plus marquantes de l'histoire de la linguistique, considérait qu'il y avait en fait trois sortes de traductions. Tout d'abord, la traduction intralinguale, ou reformulation à l'intérieur de la même langue ; en bref, la paraphrase. Deuxièmement, la traduction interlinguale, ou interprétation par l'intermédiaire d'une autre langue : c'est l'usage le plus courant du mot « traduction ». En troisième lieu, la traduction ou transmutation intersémiotique, c'est-à-dire, l'interprétation des signes verbaux au moyen de systèmes de signes non verbaux ; les signes routiers non verbaux sont des exemples clairs de cette catégorie-là de traduction.

Si Freud était lui-même traducteur et si son œuvre a également été traduite en plusieurs langues, Mahony (1983, p. 31) affirme que : « Le concept de traduction a une importance centrale dans les écrits de Freud [...] », principalement parce que Freud « apporte à ce concept une portée, une extension et une profondeur qui précédemment n'étaient apparues nulle part dans l'histoire (*Ibid.*) ».

Selon Mahony, Freud utiliserait le terme « comme l'équivalent de la verbalisation que ce soit au niveau littéral ou théorique (MAHONY, 1983, p. 33) », de plus « les névroses et les symptômes sont des traductions du matériel inconscient ; et le rêve manifeste, ou pictural, n'est rien d'autre qu'une sorte de traduction ou de transformation intersémiotique intériorisée du rêve latent, verbal, préalable (*Ibid.*) », et « les interprétations de l'analyste sont aussi des traductions, et plus encore, le mouvement même du matériel dans l'appareil psychique, en tant que tel, est conçu comme une traduction, le refoulement étant un défaut de la traduction (*Ibid.*) », etc.

De plus, « la visée plus générale de l'analyste est d'effectuer, au moyen de ses traductions, une traduction et une transposition de ce qui est inconscient en ce qui est conscient (*Ibid.*, p. 34) ». D'ailleurs, l'univers qui nous entoure, les perceptions que nous en avons, ne sont-elles pas la *traduction* pour nos sens d'un monde autre (ce dont Freud se serait plaint, selon Mahony) ?

Il est surprenant qu'aucune science ne se soit distinguée à ce jour de la traductologie, pour proclamer haut et fort que, quelque part, « tout est traduction », et pour se pencher sur ce phénomène d'un point de vue existentialiste<sup>23</sup>. Pourquoi n'a-t-on jamais envisagé de constituer une science ou un domaine (de la traductologie) qui ne ferait que s'occuper de ce champ de *l'entreprise trans-lative* (et qui comprendrait également l'étude des adaptations, puisque celles-ci constituent une forme de traduction reconnue). Il y a là matière à susciter des centaines de recherches qui feraient plus que probablement avancer *l'entreprise trans-lative* entière. Le terme « traduction », entendu dans son sens symbolique, mérite qu'on s'y arrête davantage qu'on ne l'a fait jusqu'à maintenant. Et la traductologie, qu'on l'enrichisse des découvertes que ce champ d'études lui apporterait indiscutablement.

---

<sup>23</sup> « Tout acte de langage est une traduction. La seule exception possible, et dont le mécanisme est mal compris, est celle du soliloque intérieur.

Toute expression d'un matériau sémantique, émis d'une source et reçu, est un processus inévitablement temporel et séquentiel, et demande donc à être déchiffrée par celui qui le reçoit et qui tente de décrypter le message. C'est une tâche qui peut être en soi complexe et jamais entièrement réalisée. [...] N'y aurait-il eu Babel, les êtres humains seraient engagés dans une incessante traduction (STEINER, 2006, p. 41). »

On sait que le cinéma est l'art du symbole. Il est également traduction du réel. Il serait intéressant, par exemple, d'analyser, à la lumière de cette nouvelle science, la traduction d'un texte sur le cinéma.

## M. Le traducteur et son malade

Reprenons notre comparaison médicale. Le traducteur se situe *au centre de l'entreprise trans-lative*, non par son importance, mais simplement par la position de premier acteur qu'il y occupe. Le terminologue est tout aussi important, car, sans un bon usage des termes, le traducteur n'irait nulle part<sup>24</sup>, pas plus qu'il ne réussirait convenablement sans au moins quelques indications sur la façon de traduire venant du traductologue.

Le traducteur traduit son texte. Pourtant, ce projet est voué d'avance à l'échec<sup>25</sup>. En effet, s'il était parfaitement possible de rendre en langue cible le

---

<sup>24</sup> Il ne faut pas négliger par ailleurs le fait que le traducteur effectue souvent lui-même ses propres recherches terminologiques. Ainsi : « L'observation de la démarche d'un traducteur humain confronté à une difficulté terminologique a permis de retracer le chemin suivi, avec ses méandres et ses impasses, jusqu'à la découverte de la solution, avec la certitude de son adéquation au texte à traduire (CADIEUX, 1997, p. 677-684). »

<sup>25</sup> Nous sommes conscient que cette idée est contestée par plusieurs auteurs qui croient que les langues-cultures proches peuvent se traduire parfaitement dans les textes pragmatiques dont les réalités sont générales et partagées. Nous nous situons dans le camp adverse.

Ainsi, dans le site Internet Cultures Anglophones et Technologies de l'Information, parlant de la traduction automatique et de la traduction assistée par ordinateur : « Le modèle transfert est idéal pour la traduction des langues proches comme par exemple les langues indo-européennes, voire romanes car "*les structures des langues sources et leur vocabulaire ont généralement des équivalents en langues cibles*". » Voir : [http://www.cati.paris4.sorbonne.fr/cours/dea/dea\\_man413/tao/systemes.php](http://www.cati.paris4.sorbonne.fr/cours/dea/dea_man413/tao/systemes.php). (Consulté le 21-11-06.)

D'ailleurs, « les proximités linguistiques serviraient la communication entre les groupes humains (ÉLOY, 2004, p. 393-402) ».

De plus, « alors que l'apprenant d'une langue cible proche bénéficie de transparence et d'intercompréhension, l'affrontement d'une langue cible éloignée doit utiliser une stratégie différente et avoir recours aux strates antérieures d'acquisition du langage (comme celles de l'acquisition de la langue maternelle) (ROBERT, 2005, p. 120) ».

À l'appui de notre point de vue, nous pouvons citer le passage suivant : « Armel Guerne, écrivain et poète de son état, avait sa conception à lui de la traduction. [...] Il n'ignorait pas que la traduction est un exercice impossible : le mot est une entité unique, magique si l'on veut, qu'on ne saurait se contenter de transposer



texte source au point de vue de l'équivalence des sens, les deux langues en question auraient nécessairement à la fois les mêmes découpages sémiotiques, la même grammaire, la même syntaxe, les mêmes substantifs, etc., et surtout, leurs utilisateurs partageraient exactement la même vision du monde, ce qui n'est absolument pas le cas<sup>26</sup>. C'est pourquoi traduire, c'est inmanquablement tenter de trouver la version *la plus rapprochée possible* au point de vue du sens (certains ajouteront de la lettre) du texte de départ, *celle qui rend le mieux* l'intention de son auteur. C'est soigner un malade qui, s'il ne pourra jamais recouvrer sa pleine santé, pourra au moins améliorer sa condition.

Le traducteur apporte des remèdes, pose des plâtres, applique des pansements, tente de trouver des solutions à des problèmes circonstanciels, *pense et agence en termes holistiques* et procure finalement des soins à un malade qui, au mieux, n'en demeurera pas moins handicapé, du simple fait qu'il se nomme « traduction ». Le choix minutieux des mots, des tournures de phrases, l'utilisation d'outils plus raffinés les uns que les autres n'apporteront, il le sait d'avance, que des améliorations insuffisantes.

En effet, l'on doit nécessairement accepter qu'il y ait toujours une certaine *perte* dans un texte au point de vue de la signification, une perte ou un *ajout* de sens, aucune langue ne coïncidant avec une autre<sup>27</sup>. C'est une

---

sous la forme d'un autre mot réputé analogue – mais qui n'est pas lui (SICRE, 2005). » Voir : <http://jm.saliege.com/cahiersdumoulin19.htm>. (Consulté le 21-11-06.)

<sup>26</sup> Voir la note 15.

<sup>27</sup> Nous devons cependant concéder que dans certaines sciences très pointues, comme la protéomique, par exemple, le vocabulaire étant presque identique en français et en anglais, les traductions peuvent être très semblables. « La protéomique s'intéresse à l'étude du protéome, c'est-à-dire à l'ensemble des protéines

constatation amère à faire pour le traducteur, dont le but est, évidemment, de tenter de combler le plus possible cette *lacune, ce manque*.

Malgré ce défaut inévitable, traduire, c'est aussi tendre vers une certaine perfection. Et là réside précisément le défi entier de l'opération : un traducteur peut toujours s'améliorer et améliorer ses textes, tendre vers l'excellence, d'où la nécessité de recourir à tous les instruments possibles pour ce faire, et d'où l'importance si grande de toutes les autres sciences dans cette tâche, même si certaines se révéleront plus utiles que d'autres. Ce n'est pas tant la perfection significative du texte qui nous importe, en fin de compte, puisqu'elle est inatteignable, comme le fait de s'améliorer et d'approcher continuellement du sens véritable du texte à traduire, tout en perfectionnant le discours pouvant le rendre. Il est parfaitement possible de le faire, on le constate très bien dans plusieurs re-traductions<sup>28</sup>. C'est ce souci de perfection comme l'éthique personnelle du traducteur, qui sont en jeu dans le traduire.

## N. De l'usage de la théorie

Dans le travail de traduction, la théorie se situe, on l'a vu, dans une relation *instrumentale* par rapport au traduire. Elle doit *servir* le traducteur dans son entreprise. Telle est l'essence même de la théorie, qui se crée au

---

constituant un compartiment cellulaire (ex: les protéines nucléaires), une cellule, un tissu ou un organisme vivant entier.» Centre de Biologie du Développement – Université Paul Sabatier : <http://www-cbd.ups-tlse.fr/services/proteo/index.php?lang=Fr>. (Consulté le 21-11-06.)

<sup>28</sup> Il est vrai qu'une nouvelle traduction peut être supérieure à l'ancienne. Il est également vrai qu'une traduction peut vieillir, alors que le texte de départ reste actuel, ce que l'on constate dans de nombreuses traductions de textes littéraires.

moment même où le traducteur, voulant aller plus loin dans ses démarches, institutionnalise, en quelque sorte, une réflexion élaborée sur son travail, réflexion devant servir à son perfectionnement dans l'art de traduire.

Pour qu'une théorie soit vraiment efficace, il faut que ses idées soient exprimées – nous n'insisterons jamais assez là-dessus – *simplement*, afin qu'elle soit comprise sans équivoque. Beaucoup trop d'auteurs se complaisent à utiliser un style alambiqué ou *volontairement intellectualisant* (Montaigne s'en plaignait déjà<sup>29</sup>) sans aucun profit, ce qui n'aide aucunement à faire avancer la science, mais nuit plutôt à sa compréhension. Nous ne devrions jamais avoir à nous livrer à une exégèse des textes de traductologie, par exemple, les problématiques qu'elle pose étant déjà très complexes en elles-mêmes. Le langage de la théorie devrait être facilement accessible, dans une langue simple et agréable. Les textes sur lesquels nous devons peiner ne sont, la plupart du temps, que l'expression d'une théorie plus ou moins confuse ou d'un style alambiqué. Les grandes idées sont toujours énoncées simplement.

De plus, comme l'exprime si bien Ladmiral (1986, p. 35) dans « Sourciers et ciblistes », concernant l'invention de nouveaux termes :

Mais, alors, pourquoi venir encore ajouter deux termes au lexique des sciences humaines, déjà bien pléthorique et largement redondant, et prendre ainsi le risque de contribuer à accroître la confusion par la multiplication des terminologies qui se

---

<sup>29</sup> « There are, so Montaigne implied, no legitimate reasons why books in the humanities should be difficult or boring; wisdom does not require a specialized vocabulary or syntax, nor does an audience benefit from being wearied (DE BOTTON, 2001, p. 158). » On peut ajouter également : « Ce qui n'est pas clair n'est pas français (*Dictionnaire des citations françaises*, 1977, p. 501). »

chevauchent (de façon d'autant plus trompeuse qu'elles ne se chevauchent pas toujours...).

Nous croyons qu'un foisonnement de termes ayant à peu de choses près ou entièrement la même signification ne peut qu'être préjudiciable à la traductologie, comme à toute science d'ailleurs. C'est pourquoi les auteurs devraient, autant que possible, s'en tenir aux termes déjà utilisés, à moins, évidemment, d'introduire un concept *tout à fait nouveau*, comme nous croyons le faire avec les termes *entreprise-translative* ou *traducteur éclairé*.

Malheureusement, certains auteurs ont oublié qu'écrire est communiquer, et il arrive que certains théoriciens aient tendance à s'empêtrer dans un discours schizophrénique – comme s'ils monologuaient à haute voix –, dans un domaine d'activité, la traductologie, où il est déjà difficile de se faire comprendre, à cause des nuances et des distinctions infimes entre les différents concepts. Il ne faut abuser ni des mots ni des lecteurs.

À ce point de vue, le texte de *Film Studies* est clair et sans ambiguïtés, ni au niveau de l'écriture, ni au niveau linguistique. Il faudra donc que la traduction possède les mêmes qualités.

## **O. Le traducteur artiste**

Il n'est pas inutile de préciser ici que certains textes sont difficiles à traduire. De la même manière que plus un texte littéraire semble naturel, paraît couler de source, plus il a été travaillé, souvent, plus un texte à traduire semble à première vue facile, plus il contient une quantité de pièges difficiles à déceler. En réalité, sauf pour les textes qu'on pourrait traduire mot à mot, et

qu'on ne rencontre pour ainsi dire jamais, à l'exception de courts passages, il n'y a pas de texte vraiment facile à traduire, ceux-ci ne se présentent tout simplement que d'une façon différente. C'est normal qu'il en soit ainsi, les structures linguistiques d'un texte étant toujours étrangères, donc autres que celles de la langue dans laquelle on traduit<sup>30</sup>.

C'est pour cette raison que la traduction est fondamentalement un *art*, le mot *artisan* (Berman a comparé le traducteur à un *artisan*) dérivant lui-même, au XVI<sup>e</sup> siècle, directement du terme *arte* (PICOCHÉ, 1994), qui veut dire *art*.

D'ailleurs, malgré une définition stricte du mot *artisan* par les dictionnaires, on emploie souvent le terme dans un sens assez proche de celui d'*artiste*. C'est qu'il existe toujours dans l'*artisanat* un choix, au moins un certain minimum d'art et de subjectivité, si l'on peut dire.

Bien qu'il s'agisse d'un problème qui a été abondamment discuté par le passé<sup>31</sup>, nous désirons souligner le fait que traduire est un art<sup>32</sup>. Les enseignants passent en général plutôt rapidement sur le terme, mais *choisir*

---

<sup>30</sup> L'exemple le plus banal est : « The girl I am going out with » : « La fille que je fréquente. »

<sup>31</sup> Le problème nous semble encore important à une époque où le statut du traducteur est beaucoup discuté. Que le traducteur soit un « artiste » plutôt qu'un simple « artisan » contribue à rehausser son image. Or Jean Delisle a écrit plusieurs livres dans le but de mettre en valeur le rôle du traducteur, notamment *Portraits de traducteurs* (DELISLE, 1999) et *Portraits de traductrices* (DELISLE, 2000). Dans *Les traducteurs dans l'histoire* (DELISLE, 1995, p. 14), il écrit, dans la préface : « Sortir de l'oubli les traducteurs du passé, lointain ou récent, et mettre en lumière leurs principaux rôles dans l'évolution de la pensée humaine, tel est le double but visé par *Les Traducteurs dans l'histoire*, publication du Comité pour l'histoire de la traduction de la FIT, éditée avec le concours de l'UNESCO. »

<sup>32</sup> Philippe Descamps soutient : « La traduction ne redouble jamais parfaitement l'original. Ce en quoi d'ailleurs on peut parler d'un art de la traduction puisque ses défauts lui donnent aussi l'occasion de ne pas être qu'une pâle imitation de ce qu'elle traduit (DESCAMPS, 2004, p. 160). » Certains cependant sont plus réservés sur le sujet. Ainsi : « Dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, J. P. Vinay et J. Darbelnet affirment en effet : « On lit trop souvent, même sous la plume de traducteurs avertis, que la traduction est un art. Cette formule, pour contenir une part de vérité, tend néanmoins à limiter arbitrairement la nature de notre objet. En fait la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers (VINAY et DALBERNET, 1954, p. 23, cité in OUSTINOFF, 2003, p. 54) [...] » Le souligné est de nous.

parmi une infinité de solutions celle qui convient le mieux au texte ne constitue-t-il pas un art en soi<sup>33</sup> ? Il y a plus que simplement choisir des mots ; *structurer* de façon pertinente un texte et des phrases, *l'agencer*, ne peut se faire qu'avec art, sinon, comme dans tout texte, la rédaction deviendra médiocre et sans importance. Travailler un texte d'une façon ou d'une autre – nous pensons ici *à la révision et à la correction* d'un texte – c'est s'unir à son créateur dans un acte de re-création. C'est encore une fois Antoine Berman (1995, p. 42) qui disait :

Mais une traduction ne vise-t-elle pas, non seulement à « rendre » l'original, à en être le « double » (confirmant ainsi sa secondarité), mais à devenir, à être aussi une œuvre ? Une œuvre de plein droit ? [...] Lorsqu'elle atteint cette double visée, une traduction devient un « nouvel original ».

De plus, une traduction peut toujours être refaite, c'est-à-dire « inventée à nouveau ». N'ayons donc pas peur du terme *artiste* ; le traducteur est bel et bien un artiste dans le vrai sens du terme, un inventeur, un *créateur*<sup>34</sup> de textualité, avec tout ce que cela veut dire de grandeur et de liberté !

## P. Synthèse

Ainsi, *le traducteur éclairé* est ce personnage central qui se lance dans l'entreprise *risquée* de traduire un texte. Il le fait en s'aidant des diverses *sciences et disciplines* qui lui sont nécessaires pour acquérir les *connaissances* utiles à sa tâche, donc en partant de la *théorie*. Mais il le fait

---

<sup>33</sup> Sauf si ce choix est basé sur des critères objectifs, ce qui est plutôt rare.

<sup>34</sup> L'Association des traducteurs littéraires de France considère le traducteur comme un « auteur ». Voir : <http://www.atlf.org/profession/index.html>. (Consulté le 21-11-06.)

surtout avec son cœur, c'est-à-dire avant tout *avec ses émotions et à l'aide de son sens artistique*. Même dans la traduction pragmatique, l'aspect émotionnel étant pleinement sollicité, le traducteur qui pense ne devoir traduire qu'avec son intellect court forcément à sa perte, puisque le texte de départ repose toujours, lui, sur une série d'émotions, aussi cachées puissent-elles être<sup>35</sup>.

Par la suite, le traducteur pourra reprendre son texte, pour y ajouter des subtilités acquises au cours de ses recherches, il ajustera sa terminologie, agencera d'une nouvelle manière l'ordre des propositions, etc. C'est de cette façon que la théorie et la pratique se trouvent étroitement liées en un mouvement alternatif continu. Il n'y a pas de véritable traduction sans apprentissage, au moins *ad hoc*, comme il n'y a pas de réelle traduction sans un fort engagement émotif de toute la personne du traducteur, s'il veut que son texte soit persuasif et qu'il fasse appel au goût artistique.

Maintenant que nous avons exprimé certaines de nos opinions sur la traduction et sur la traductologie, nous nous pencherons sur la théorie du skopos de Christiane Nord, puisque les conceptions de cette auteure sont orientées vers la pratique de la traduction.

---

<sup>35</sup> En effet, rares sont les textes pragmatiques qui ne découlent pas d'opinions ou de partis-pris et qui n'en manifestent aucunement. Un texte est toujours subjectif, ne serait-ce que par le choix de l'auteur d'avoir traité de ce sujet.

## CHAPITRE II : KATHARINA REISS, CHRISTIANE NORD ET LA THÉORIE DU SKOPOS

Nous étudierons, dans le présent chapitre, la théorie du skopos de Christiane Nord et ses origines.

### *Katharina Reiss*

La théoricienne allemande Katharina Reiss est l'une des figures importantes du monde de la traductologie. Au début des années 1970, elle propose le concept de « texte équivalent », en tentant de déterminer jusqu'à quel point une traduction doit être équivalente au texte de départ et comment celle-ci peut assurer une communication convenable entre l'auteur et le lecteur.

En 1970, le théoricien allemand Hans J. Vermeer emploie le terme grec *skopos* (qui signifie « visée ») en traductologie pour désigner le but du texte d'arrivée ou de la traduction elle-même. Sa théorie du *skopos* se concentre sur la fonction de la traduction, laquelle déterminera les méthodes et les stratégies à utiliser pour traduire un texte. C'est « l'initiateur » ou le donneur d'ouvrage qui, au moyen de la négociation avec le traducteur, déterminera l'objectif du texte, ses conditions, son échéance ainsi que ses honoraires. Certains de ces aspects, particulièrement le but du texte, aident à proprement parler à traduire le texte<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Ici, l'objectif du texte est d'expliquer les notions de base de la cinématographie au néophyte.



Katharina Reiss allait endosser la théorie du *skopos*, si bien que l'on parle aujourd'hui de la « théorie du skopos de Reiss et Vermeer », théorie qu'ils exposent ensemble dans un ouvrage intitulé *Fondements d'une théorie de la translation (Grundlegung einer Translationstheorie, 1984)*. Reiss orientera ses recherches surtout vers la « fonction » des textes traduits (approche fonctionnaliste).

Alors qu'elle cherche un processus de critique des textes ou d'évaluation systématique et objective des traductions, Reiss présente, dans *Translation Criticism – The Potentials & Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*<sup>37</sup>, une typologie des textes selon leur fonction. À chaque type de texte correspond une méthode de traduction : « Avec la théorie du *skopos*, le texte de départ cesse d'être l'élément central qui détermine la nature du texte d'arrivée, et ce dernier devient une entité de plein droit dont la fonction peut être différente de celle du texte de départ<sup>38</sup>. »

Reiss s'appuie sur les travaux de Karl Bühler, qui distingue trois fonctions du langage : l'information, l'expression et l'incitation. Elle définit d'abord le texte à dominante informative, qui est centré sur le sujet dont il traite ; l'auteur fait passer le contenu sans vraiment se préoccuper de son aspect esthétique. Nous parlons ici de texte « pragmatique ». Il y a ensuite le

---

<sup>37</sup> REISS, Katharina (2000). *Translation Criticism – The Potentials & Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment* est d'abord sorti en 1971 à Munich. Il s'agit de la traduction de *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Une édition française a récemment été publiée : *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites* (2002), 166 p.

<sup>38</sup> Chapitre 1. 3, Université Laval, Traduction et équivalence : état de la question, <http://www.theses.ulaval.ca/2003/21362/ch03.html>. (Consulté le 23-5-2005.)

texte à dominante expressive, qui est axé sur l'émetteur du message ; on tient compte des préoccupations esthétiques de l'auteur de l'original, dont on tente de transmettre autant l'expression que la forme qu'il emploie. Enfin, le texte à dominante incitative est dirigé vers le récepteur : on essaie de provoquer chez le lecteur du texte cible une réaction semblable à celle que le texte source a créé sur le lecteur de la version originale. Il s'agit ici de rhétorique et de persuasion. Les traductions dans le domaine du cinéma entrent dans les deux premières catégories, et le texte que nous traduisons, dans la première. C'est un texte informatif.

Katharina Reiss préconise de traduire en langue cible le texte source sans rien retrancher ni ajouter. Elle parle de « traduction normale », soit une traduction « équivalente » facile à comprendre pour le lecteur. (Nous examinerons plus loin le cas des textes difficiles.) Une traduction est pour elle l'analogie du texte source, mais traduit pour un autre public cible et dans un but différent. Quant à la critique de la traduction, il faut toujours comparer le texte traduit au texte original pour la formuler ; c'est une « critique fondée sur le texte original ». Katharina Reiss cherche *grosso modo* à obtenir une traduction limpide et transparente. Elle est cibliste.

Comme elle l'explique (2000a, p. 53-87), le traducteur devra toujours se livrer à une *analyse sémantique* approfondie du texte source, envisageant tous ses sens possibles et les diverses façons dont ils peuvent être rendus dans le texte cible. Il doit trouver les différentes manières de traduire le texte

de départ avec finesse et pénétration intellectuelle, et choisir la meilleure pour le texte d'arrivée.

Il lui faudra également se pencher sur les *caractéristiques linguistiques* du texte, sur le style de langage et sur le niveau de langue utilisés, entre autres. Il devra considérer attentivement tous les éléments et tous les choix linguistiques qui s'offrent à lui, de manière à rendre le texte fonctionnel dans la culture réceptrice, en ayant toujours à l'esprit que la traduction est d'abord un acte de communication. Le traducteur reconnaîtra les équivalents potentiels et il choisira les meilleurs, en tenant compte du contexte du texte d'arrivée comme de celui du texte source ; chaque élément de la traduction devra également aller de pair avec les autres. Il lui faudra déterminer la terminologie adéquate, tout en analysant la morphologie et la syntaxe dans l'environnement de ce qui est traduit (il notera et rendra les passages intertextuels). Le traducteur se penchera donc sur les composantes sémantiques, lexicales, grammaticales et aussi stylistiques du texte original par rapport à celles du texte à traduire. En effet, il est important de rédiger le texte final dans un style approprié, c'est-à-dire qui convient aux particularités de la traduction, un style actuel en rapport avec le temps et le lieu du texte à traduire et du texte traduit.

Enfin, il lui faudra examiner *l'esprit et la forme du texte* original et du texte à traduire, tout en considérant les lecteurs du texte traduit, qui sont les destinataires du contenu du texte. De plus, il se devra d'être idiomatique, intelligible et agréable à lire.

Le traducteur consciencieux devra également se pencher sur la situation extra-linguistique, c'est-à-dire sur *l'aspect contextuel et culturel* du texte original et du texte à traduire. La culture entourant le texte est très importante, si l'on veut en comprendre tous les tenants et aboutissants.

Malgré toutes ces précautions, certains textes peuvent représenter des difficultés particulières. En effet, il peut arriver que le texte original soit complexe, et que la nature du skopos elle-même vienne en augmenter la difficulté.

We stated that normally, for an adequate translation it is critical to consider carefully a text's type, linguistic elements and non-linguistic determinants. But it should not be ignored that in practice variations from this normal procedure occur when taking a source text into a target language. One very important cause of objective differences from the source text is a disregard for its text type. This always occurs when the translation is intended for a special function. If the special function has to do with the subject matter, the purpose of the translation may be something other than that of the original; if it has to do with persons, the translation may be addressed to a different readership than the original (REISS, 2000a, p. 89)

Dans de tel cas, Katharina Reiss donne beaucoup de latitude au traducteur, comme le laisse voir ce passage :

In such instances the translator may be as independent of the principles of the text type, the observance of linguistic elements and the consideration of non-linguistic determinants as the purpose or the intended readership of the translation may require. The critic must then accommodate the intended function of the translation among the criteria for its evaluation. The literary, linguistic and pragmatic categories of translation criticism will be replaced by a *functional* category (*Ibid.*).

Il s'agit donc ici de « transformer » le texte de départ de manière à ce qu'il s'adapte à sa nouvelle fonction ou à ses nouveaux destinataires. Libre alors au traducteur d'utiliser les moyens qu'il juge appropriés pour le faire.

D'une façon générale, le traducteur peut s'aider de tous les outils dont il dispose, c'est-à-dire de bases de données, de dictionnaires généraux ou spécialisés, ou encore d'outils destinés aux traducteurs. Le but est d'arriver à traduire un texte qui soit fidèle à l'original et adapté au skopos.

À la rigueur, si après avoir pris toutes ces précautions, il fait toujours face à des difficultés importantes, un traducteur avisé pourra toujours faire appel à une ou à plusieurs personnes ressources pour l'aider. Les spécialistes peuvent être très utiles au cours de la traduction de certains textes ou de certains passages. C'est cette solution que nous retiendrons pour comprendre parfaitement un passage de *Film Studies*.

### *Christiane Nord*

C'est de Reiss que s'inspirera Christiane Nord, théoricienne elle aussi. Nord a écrit *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained* (1997), mais surtout *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis* (1991). Dans ce livre, publié en 1988, Nord, tout comme Reiss, cherche des critères de classification des textes à traduire et un guide pour évaluer la qualité des traductions. Elle donne une série de principes théoriques relatifs au texte source et à la théorie du skopos et décrit le rôle de

l'analyse du texte source. Elle passe en revue les facteurs intratextuels et extratextuels engagés dans l'analyse, présente une application de son modèle didactique et explique celui-ci à l'aide de l'analyse de trois textes et de multiples exemples. Son modèle s'applique à tous les types de textes ainsi qu'à toutes les paires de langues.

Comme chez Reiss, il s'agit d'une approche systématique. Nord endosse les principes de la théorie du skopos, c'est-à-dire que le texte cible est le but de toute traduction et que celle-ci doit se conformer aux volontés de l'« initiateur » – celui qui donne la traduction à effectuer ainsi que ses instructions. Notons qu'il ne s'agit pas, comme chez Vermeer, du traducteur aidé de l'instructeur, mais bien de l'instructeur seul qui fixe le but de la traduction.

Nord croit qu'il faut préserver et adapter les éléments du texte source qui sont nécessaires à la création du texte cible, qui, lui, est déterminé par la nouvelle fonction que lui attribue l'initiateur. Elle présente 76 questions que le traducteur doit se poser sur le texte source afin d'en changer finalement la fonction<sup>39</sup>. Comme chez Reiss, son analyse est très pédagogique et normative. Sylvie Lambert (1992, p. 360) en fait d'ailleurs le but véritable de sa théorie : « It is intended to act as a guideline for the basic steps in the process of translation and learning [...] »

---

<sup>39</sup> Dans le texte que nous avons traduit (*Film Studies*), il n'y avait pas à proprement parler de changement de fonction ; en anglais comme en français, le texte tentait d'initier le néophyte au cinéma. Il s'agissait du même but et du même public. Néanmoins, les traducteurs font souvent face à un changement de fonction du texte à traduire ; par exemple, lorsqu'ils traduisent pour un public moins instruit du sujet que les personnes auxquelles le texte était destiné originellement.

D'après Nord, plusieurs compétences sont nécessaires au traducteur. Elle parle d'abord de métacompétences, c'est-à-dire que le traducteur doit posséder de bonnes connaissances culturelles et générales. Elle parle ensuite d'aptitudes pour la communication, d'une méthode d'analyse des textes ainsi que de fortes connaissances linguistiques. C'est une approche culturaliste de la traduction. Le traducteur doit aussi avoir une bonne connaissance de la langue de départ, afin de pouvoir décider des bonnes stratégies de traduction. Il doit être à même de comparer les deux textes, par conséquent de se mettre dans une position où il peut critiquer la traduction du texte de départ. Il lui faut manifester une grande capacité à adapter ses traductions à l'univers de la langue d'arrivée ; on parle alors de transparence. Il a enfin avantage à cultiver son intuition, tout en s'aidant de ses connaissances et de son expérience. Nous constaterons, dans la traduction du texte sur le cinéma, que posséder une « grande culture » est non seulement nécessaire au traducteur, comme l'affirme Nord, mais qu'il lui faut même un « savoir spécialisé ».

La théorie de Nord n'est pas exempte d'imperfections. Ainsi, Nord a de la difficulté à reconnaître qu'une traduction puisse comporter un aspect subjectif, ce qu'elle tente d'éliminer en essayant de définir des « normes » pouvant servir à la traduction des textes. Elle essaie d'éviter ainsi l'indétermination, ce qui est presque impossible et va à l'encontre, par exemple, des théories subjectivistes du courant de pensée freudien. Comme

le note l'auteur de *The Translation Workplace, Translation Services, USA*<sup>40</sup> :  
« All this “control” should enable the translation class to produce anonymous technicians able to apply the same method to come up with the same or similar answers. » Ce souci de précision peut constituer une qualité autant qu'un défaut. En effet, la théorie de Nord est par ailleurs très pratique, particulièrement pour les traductions pragmatiques, en partie parce que justement, elle tente de supprimer les imprévus, principalement en essayant d'envisager tous les problèmes et toutes les difficultés qui peuvent survenir dans la traduction d'un texte. Elle ne résout cependant pas tous les problèmes de tous les textes. C'est pourquoi nous ne prenons souvent ses préceptes qu'à titre de suggestions pouvant aider à améliorer la qualité des traductions.

Comme nous l'avons mentionné, c'est sur la théorie de Christiane Nord que nous nous penchons au cours de notre mémoire, dans le but d'en tirer des enseignements pour la traduction de notre manuel du cinéma et sur les textes pragmatiques en général. Nous essayons de montrer comment elle nous a servi à traduire notre texte.

Après ce rapide survol de ses théories, voyons maintenant point par point les idées les plus importantes de Nord.

---

<sup>40</sup> *The Translation Workplace, Translation Services, USA* : <http://www.leosam.my.proz.com/pb4.html>. (Consulté le 15-5-2005.)



## La théorie de Christiane Nord

Selon Christiane Nord, le traducteur doit d'abord être considéré comme le destinataire du texte qu'il devra traduire, même s'il ne l'est pas véritablement. De son point de vue, le traducteur devra ensuite tenir compte, linguistiquement, stylistiquement et culturellement de la personne à qui le texte est destiné. Son rôle sera d'autant plus exigeant que, contrairement à ce qui se produit dans l'interprétation, ce destinataire n'est pas physiquement présent durant la communication, ce qui nécessitera certaines astuces sémantiques de la part du traducteur pour compenser son absence de rétroaction.

Comme le texte original peut exister hors de son contexte original et qu'il peut également avoir une nouvelle destination (nouveaux buts, nouveau lectorat, etc.), c'est le second contexte de communication qui servira à transmettre le message. C'est l'initiateur, ou le « donneur d'ouvrage », qui inaugure donc la communication interculturelle, en demandant au traducteur d'adapter le message à traduire à un nouveau public cible.

L'initiateur désire que le texte soit traduit et qu'il le soit dans un but précis. C'est ce but qui déterminera les exigences de la nouvelle traduction, qui seront formulées dans ce que Nord (1991, p. 8) appelle les « translating instructions ». Quant au skopos, il s'agit de la « more or less explicit description of the prospective target situation (*Ibid.*) ». Le traducteur devra satisfaire aux exigences de l'initiateur en traduisant selon ses recommandations.

Nord (1991, p. 9) conseille que les instructions de l'initiateur soient claires et détaillées : « the translating instructions should contain as much information as possible about the situational factors of the prospective TT reception ». Elles devraient donc comprendre le temps, le lieu, une description des lecteurs, etc., puisque : « The more unequivocal and definite the description of the TT recipient, the easier it is for the translator to make his decisions in the course of the translation process (*Ibid.*). »

L'interprétation que fera le traducteur du texte de départ sera nécessairement déterminée par les besoins de communication formulés par l'initiateur envers les destinataires. Elle pourra également être conditionnée par la situation de la traduction, et elle sera tributaire des compétences particulières du traducteur. D'ailleurs, « his command of the target culture (TC) allows him to anticipate the possible reactions of a TT recipient and thereby verify the functional adequacy of the translation he produces (*Ibid.*, p. 11) ». En d'autres termes : « The text can only be understood and analysed within and in relation to the framework of the communicative act – in – situation (*Ibid.*, p. 12). »

Pour Christiane Nord, tout texte, fut-il traduit, doit présenter une grande cohésion et conserver une rigoureuse harmonie. De plus, il doit s'accorder avec l'intentionnalité de son auteur, être intertextuel lorsqu'il le faut et manifester de réelles capacités de communication. Idéalement, tout texte traduit devrait pouvoir obtenir l'accord de son auteur. Les illustrations qu'on peut retrouver dans un texte, de même que sa disposition, font également

partie de l'acte même de communication : « A text is a communicative action which can be realized by a combination of verbal and non-verbal means (*Ibid.*, p. 15). »

Comme Nord l'explique très bien cependant : « Where text production is concerned, we are mainly interested in the intention which the author is trying to realize by means of the text (*Ibid.*). » Traduire et bien traduire l'idée de l'auteur, voilà ce qui est le plus important.

Quant à la véritable fonction du texte, Christiane Nord (1991, p. 16) la définit ainsi :

As a product of the author's intention, the text remains provisional until it is received by its recipient. It is the reception that completes the communicative situation and defines the function of the text: the text as a communicative act is "completed" by the recipient.

C'est pourquoi : « a text can have as many functions as it has recipients (*Ibid.*, p. 17) ».

Évidemment, même si, à la limite, il peut y avoir autant d'interprétations à un texte que celui-ci a de lecteurs, le traducteur essaiera de donner à sa traduction une fonction d'après les instructions qu'il a reçues ou à partir des données tirées du texte ; il doit en arriver, en quelque sorte, à une traduction qui puisse correspondre aux différentes lectures du TA. Aussi sa manière de traduire doit-elle tenir compte de tous les aspects du texte ; il lui faut définir une fonction prospective à son texte d'arrivée. Or, un texte ayant une fonction précise a, d'habitude, plusieurs caractéristiques extratextuelles et

intratextuelles ; on peut alors en faire des types (textes descriptifs, de persuasion, textes narratifs, etc.).

This means that as certain kinds of text seem to be used repeatedly in certain situations with more or less the same function or functions, these texts have acquired conventional forms that have sometimes even been raised to the status of social norms, the observance of which is expected by the participants in the communication process, whereas non-observance may lie penalized (NORD, 1991, p. 18).

Christiane Nord donne comme exemple le livre de cuisine, qui obéit à un genre strict et où l'emploi de l'impératif est de rigueur. Elle observe néanmoins que si le traducteur doit respecter les conventions relatives au type de texte à traduire, celles-ci ne sont pas universelles, qu'elles dépendent plutôt de la culture dans laquelle celui-ci est publié ; elles pourront donc varier au cours de l'histoire.

Une fois que le traducteur aura établi la fonction du texte à traduire dans la culture de départ, il pourra identifier et isoler les éléments qui devront être préservés ou adaptés à la culture d'arrivée. Non seulement il est impossible de ne pas tenir compte des exigences particulières qu'exige le contexte culturel d'arrivée, mais « [f]unctional equivalence between source and target text is not the "normal" skopos of a translation, but an exceptional case in which the factor "change of functions" is assigned zero (*Ibid.*, p. 23) ». C'est pourquoi la fidélité au texte ne sera plus nécessairement son équivalence par rapport au texte source, comme l'adéquation et la pertinence relativement à sa signification. Il ne saurait en être autrement, puisque

[...] having grown up in another culture, the TT recipient has a different knowledge of the world, a different way of life, a different perspective on things, and a different “text experience” in the light of which the target text is read (*Ibid.*, p. 24).

À cause de ces différences, le traducteur devra souvent « adapter » certains éléments du TD pour le lecteur du TA. Comme l’explique Nord, c’est le skopos qui déterminera ce qui devra être transformé. En effet, le skopos « provide(s) the criteria for the decision as to which elements of the ST-in-situation can be “preserved” and which may, or must, be “adapted” to the target situation [facultative vs compulsory adaptation] (*Ibid.*, p. 28) ». Il va de soi que le traducteur devra, à cet égard, être loyal envers son lecteur éventuel. Il lui arrivera même, à l’occasion, de devoir donner à ce lecteur des explications, dans le cas, par exemple, où il traduira des notions qu’il saura lui être totalement inconnues.

Christiane Nord envisage le cas assez fréquent où le texte à traduire comporte des erreurs. À ce sujet, elle déclare :

In professional translation, source texts are very often defective. [...] the translator will recognize the defects and compensate for them, both in the comprehension and in the transfer phrase, by his competence of text reception and his general background knowledge (*Ibid.*, p. 35).

C’est ce que nous avons fait dans le texte que nous avons à traduire, lorsque l’auteur faisait certaines erreurs de sens, notamment en ce qui concerne la théorie freudienne<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Voir à ce sujet la section intitulée « Problèmes de traduction » de notre chapitre IV ainsi que les notes de bas de pages de notre traduction de *Film Studies* au chapitre VII. Nous n’avons pas été cependant jusqu’à

Christiane Nord tient compte, dans sa théorie sur la traduction, de l'élément de créativité du traducteur. Ainsi, elle déclare, dans *Text Analysis in Translation* :

Although he has to follow the instructions of the sender or initiator and has to comply with the norms and rules of the target language and culture, he is usually allowed a certain scope in which to give free rein to his own stylistic creativity and preferences, if he so wishes (*Ibid.*, p. 44).

L'emploi des termes « créativité » et « préférences » ne peuvent que nous réjouir. En effet, Nord ne parle ni de « technique », ni de « savoir-faire », qui renverraient à la notion de traducteur-artisan, mais bien de « préférences » et de « création », qui font davantage écho au talent et à l'inspiration. On voit donc que, malgré le fait que sa théorie est très pragmatique, Nord laisse néanmoins place au traducteur-artiste, rejoignant parfaitement nos idées sur le sujet.

Dans la théorie de Christiane Nord, l'initiateur et le traducteur ne sont pas toujours la même personne. De la même manière, le lecteur du texte d'arrivée n'est pas nécessairement celui qui était prévu par le créateur du texte. Ce sont les deux principales contingences qui orientent sa théorie, qui est déterminée par la nouvelle situation de communication. Comme chez Jakobson, par exemple, il s'agit d'une opération d'intercommunication dont il faut découvrir les fonctions. Cependant, en principe, l'initiateur n'est pas capable d'exprimer la manière dont le skopos sera réalisé, ce qui est le rôle

---

transformer le texte de l'auteur, nous contentant de signaler en note de bas de page les incohérences du texte, puisqu'il s'agissait davantage d'incohérences idéologiques que de phrases mal construites ou d'erreurs de sens, par exemple.

du traducteur (qui est un récepteur particulier, qui lit dans un but déterminé), il se contentera de déterminer le skopos. Comme nous l'avons vu, Nord est plus préoccupée par la conformité au skopos que par l'équivalence. Si elle ne parle pas, comme le fait Annie Brisset (1988, p. 26-27), de « facteurs sociologiques<sup>42</sup> », la société se trouve toujours en arrière-plan de sa théorie ; Nord situe toujours ses explications dans le contexte général de la société. C'est dans ce sens qu'elle est culturaliste. La société est comprise dans l'acte même du traduire.

### Une simple curiosité

En 1948, un chercheur américain, Norbert Wiener (1894-1964), qui a étudié auprès de Bertrand Arthur William Russell, un des logiciens les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle, publie *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animals and the Machines* (1948), qui contient les notions qui formeront la science de la communication, la cybernétique. Plus précisément : « La cybernétique est vouée à la recherche des lois générales de la communication, qu'elles concernent les phénomènes naturels ou artificiels<sup>43</sup>. » Puis, en 1954, il publie *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. Wiener, professeur de mathématiques au Massachusetts Institute of Technology (MIT), tente d'intégrer son savoir sur la

---

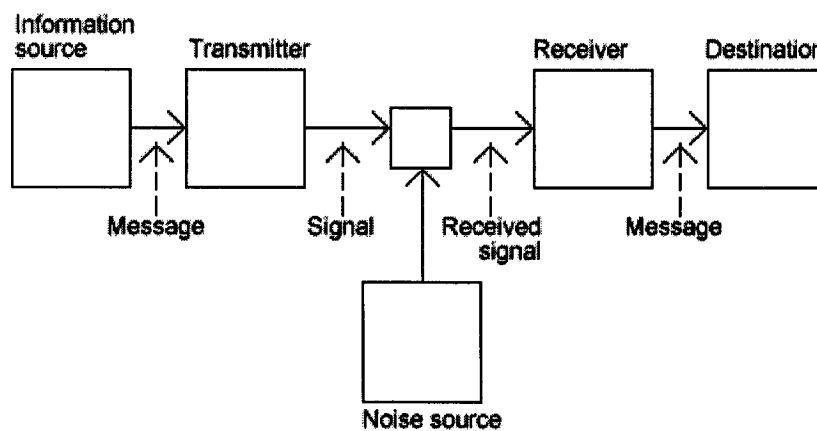
<sup>42</sup> « Chaque type de discours tire sa spécificité de l'ensemble des codes qui le régissent en même temps, codes linguistique, social, culturel et idéologique auxquels se superposent, pour la dramaturgie par exemple, et en fonction du genre dramatique, les codes actantiel, narratif, dialogique, didascalique, scénographique... La traduction réussie, autrement dit celle qui a pu franchir les portes de l'institution réceptrice, ne peut pas échapper à l'emploi de ces codes. » Le souligné est de nous.

<sup>43</sup> [http://www.cutkiwi.com/SPIP/db\\_dev02/article.php3?id\\_article=21](http://www.cutkiwi.com/SPIP/db_dev02/article.php3?id_article=21). (Consulté en mars 2004.)

communication à des machines intelligentes. Dans ce but, il essaie d'identifier la nature des modèles de communication qui ont cours dans une société donnée. « [Cybernetics] has contributed to popularizing a way of thinking in communication theory terms, such as feedback, information, control, input, output, stability, homeostasis, prediction, and filtering<sup>44</sup>. »

En 1949, afin d'illustrer ces théories, Warren Weaver avait déjà publié, avec Claude Shannon, le « modèle de communication » illustré ci-dessous<sup>45</sup>.

### Theoretical Foundations of Multimedia



### Shannon & Weaver (1949)

C'est un modèle qui a eu une très grande influence dans les différentes théories de la communication, mais également dans les sciences sociales en général. Aussi n'est-il pas rare, à partir de ce moment, de voir un schéma explicatif inclure une source, un émetteur et un transmetteur. Il nous apparaît probable que Christiane Nord, dans un contexte tout à fait autre, ait été

<sup>44</sup> [http://www-gap.dcs.st-and.ac.uk/~history/Mathematicians/Wiener\\_Norbert.html](http://www-gap.dcs.st-and.ac.uk/~history/Mathematicians/Wiener_Norbert.html). (Consulté en mars 2004.)

<sup>45</sup> [http://www.axbom.se/img/models/com\\_sw.png](http://www.axbom.se/img/models/com_sw.png). (Site qui n'existe plus, consulté en mars 2004.)



influencée par ce schéma, qui s'était répandu rapidement dans les sciences humaines.

Comme elle le mentionne dans son livre. *Text Analysis in Translation.*

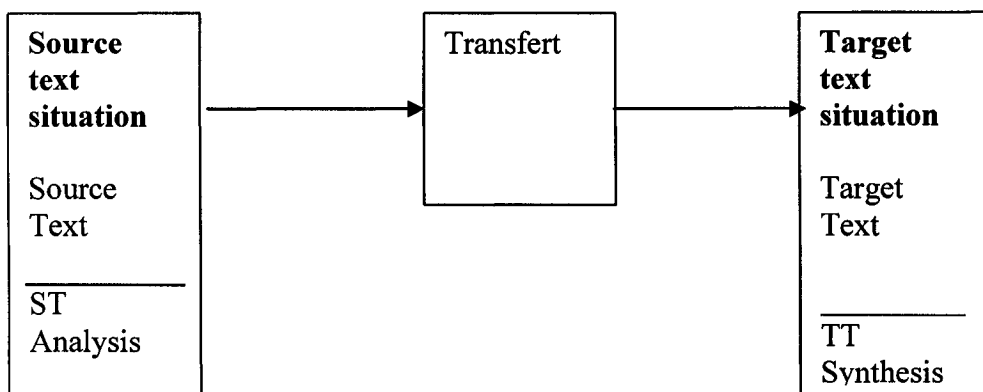
*Theory*, l'influence la plus importante lui est venue de ses étudiants :

I am deeply indebted to the several generations of students who, through their cooperation and constructive criticism in class, have contributed to the development of this model of translation-oriented text analysis, a model which may serve as a starting point for the systematic basis I am striving after (NORD, 1991, p. iii).

Elle n'était cependant pas sans connaître la théorie de la cybernétique, comme le montre cette phrase du même livre : « We refer to "medium" as the means or vehicle which conveys the text to the reader (in communication theory, "channel" stands for sound waves or print on paper (*Ibid.*, p. 56). »

Il est donc possible, sinon probable, qu'en élaborant ses propres théories, elle se soit servie indirectement, et plus ou moins consciemment, d'un schéma qui alors était des plus répandus.

Évidemment, il ne s'agit ici que d'une simple hypothèse, émise d'ailleurs sans aucune prétention.



Cette hypothèse pourrait avoir une certaine importance cependant, dans ce sens qu'elle peut servir les arguments de ceux qui préfèrent classer la traductologie dans les sciences sociales<sup>46</sup> plutôt qu'en faire un sous-produit de la linguistique. Ils y trouveront une filiation naturelle.

De plus, en renforçant l'aspect « culturel » des théories de Nord, elle l'éloigne d'une conception de la traduction basée essentiellement sur le transfert linguistique (transfert de mots, accent placé sur l'importance de la terminologie, etc.), pour en faire un transfert culturel, ce qui est loin d'être de peu d'importance pour la traduction de notre texte.

---

<sup>46</sup> « Agreed. The big problem, I think, is that people have different opinions about what kind of a discipline translation theory actually is. Does it belong to the humanities? If so, we are presumably looking for greater understanding of what translations essentially are, the role translators play and have played in society and in intercultural relations, how some translated texts have enriched whole cultures, and how translators have sometimes been exploited for political and ideological ends, etc. (CHESTERMAN et WAGNER, 2002, p. 7). »

On sait également que les études cinématographiques constituent maintenant une jeune science humaine étudiée dans les universités (l'Université Concordia est reconnue pour les études cinématographiques). Il est donc intéressant de constater que nous nous servons de la traductologie pour analyser un texte sur le cinéma et que nous étudions de très jeunes disciplines qui sont promises toutes les deux à un brillant avenir.

Après avoir exposé les principales idées de Christiane Nord, tentons de faire le lien entre la théorie du skopos et notre conception de la traductologie. C'est ce qui retiendra notre attention au chapitre suivant.

### CHAPITRE III : LE LIEN ENTRE LA THÉORIE DU SKOPOS ET NOTRE CONCEPTION DE LA TRADUCTOLOGIE

Nous croyons que la théorie du skopos de Christiane Nord, inspirée de celle de Katharina Reiss, s'applique le mieux à l'heure actuelle à l'enseignement et à la pratique de la traduction des textes pragmatiques comme celle de notre document sur le cinéma.

Les textes sur le cinéma – sauf en de très rares occasions où ils traitent de philosophie – sont habituellement des textes pratiques ; ils décrivent des phénomènes objectifs et concrets, soit ils parlent de problèmes techniques, soit ils traitent d'adaptation de scénarios, de mouvements de caméra, etc. La théorie de Nord est conçue précisément pour ce genre de textes.

Quoique notre expérience de traducteur nous enseigne qu'il n'est pas aussi fréquent dans la pratique de la traduction que l'instructeur change la fonction du texte de départ que Nord semble le croire, les bases de sa théorie du skopos sont des plus utiles pour définir les tâches à spécifier comme les diverses stratégies à utiliser pour la traduction des textes pragmatiques. En décrivant par le détail les diverses solutions possibles aux différents problèmes présentés par une diversité de textes à traduire, Christiane Nord rejoint en fait à peu près tous les publics et tous les genres non littéraires.

De plus, ses théories correspondent tout à fait au genre de réflexions que nous nous faisons lorsque nous traduisons un texte : elle les a systématisées. Ses théories sont simples. Elles sont limpides. Elle évite d'être

trop « abstraite », préférant de loin une pratique efficace à la discussion des concepts, ce qui est en parfait accord avec la philosophie que nous préconisons dans notre mémoire.

Et cette réflexion importante sur un sujet particulier débouche sur une pédagogie. Christiane Nord parle d'équivalence, de transparence, de communication et de lecteurs à joindre. Elle atteint tous les traducteurs qui, comme nous, travaillent au jour le jour à des traductions aussi diverses que disparates et dont souvent le texte de départ n'est pas écrit dans une grammaire et une syntaxe auxquelles nous serions en droit de nous attendre.

Nous faisons valoir, tout au long de notre mémoire, les différents points sur lesquels nous sommes particulièrement en accord avec la théorie de Christiane Nord et nous tentons de démontrer que, la plupart du temps, ses théories correspondent à notre façon de concevoir la théorisation comme la pratique de la traduction. Plus précisément, notre méthodologie s'articule autour des principes de Christiane Nord, qui nous ont aidé à traduire le texte du manuel sur le septième art.

En effet, sans Nord, il nous aurait été beaucoup plus difficile de produire une traduction très précise du texte de *Film Studies*. Christiane Nord analyse à peu près tous les problèmes de traduction qu'un traducteur peut rencontrer, ce qui nous habitue à penser les traductions en termes très détaillés (le destinataire, le choix du vocabulaire, les équivalents possibles, les différentes constructions de phrases, l'aspect idiomatique, les différents niveaux de langue, le contexte culturel, etc.) et procure un modèle de

référence objectif où il existe une solution à chaque problème de traduction.

Ainsi, Christiane Nord (1991, p. 35) nous enseigne que

In professional translation, source texts are very often defective [...] the translator will recognize the defects and compensate for them, both in the comprehension and in the transfer phase, by his competence of text reception and his general background knowledge.

Lorsque nous avons trouvé le terme « though » au lieu de « through » dans notre traduction de *Film Studies*, dans la partie intitulée « Peter Wollen : le structuralisme d'auteur », nous savions quoi faire, nous avons marqué une note de bas de page expliquant le problème au lecteur. Nous n'avons donc pas traduit le texte d'une façon simplement intuitive, mais nous l'avons pensé autant au point de vue linguistique, syntaxique, grammatical, stylistique et culturel, et ce, d'une façon critique et exhaustive, tout en anticipant la réaction du lecteur de notre traduction, tel que le propose Nord. Comme elle le dit,

This means that at each step forward the translator "looks back" on the factors already analysed, and every piece of knowledge gained in the course of the process of analysis and comprehension may be confirmed or corrected by later findings (*Ibid.*).

Dans ce sens, Christiane Nord nous enseigne une façon de travailler, une manière d'effectuer une traduction. Lorsqu'un problème se présentait, il était facile d'en trouver la solution en nous référant aux diverses façons de faire de Nord (analyse exhaustive du texte, diversité des solutions envisagées, etc.) et aux exemples qu'elle donne. Ainsi, comme nous le verrons, nous avons analysé toutes les manières possibles de traduire la première phrase du texte

de *Film Studies* avant de choisir la bonne, ce qui est parfaitement dans l'optique de Nord.

Christiane Nord (1991, p. 16) recommande « [to] view ST through the glasses of a target culture member ». C'est ce que nous avons continuellement fait, par exemple, en composant certaines notes de bas de page destinées au lecteur pour lui faciliter la tâche. C'est aussi ce qui nous a amené à créer un lexique des termes du cinéma utilisable même par le néophyte intéressé par le cinéma (d'autant plus que le texte de *Film Studies* est lui-même destiné au néophyte).

Pour Nord (*Ibid.*, p. 7), « being culture-bound linguistic signs, both the source text and the target text are determined by the communicative situation in which they serve to convey a message ». C'est que, pour Nord, la société se situe toujours en arrière-plan d'une traduction, et que le texte doit être compris, analysé et conçu dans le cadre d'une « intercultural communication (*Ibid.*, p. 9) » dont le texte est la composante structurelle et linguistique. Cette façon de concevoir la traduction ne peut que nous réjouir, puisque nous croyons que la fonction du traducteur consiste en beaucoup plus qu'à simplement réaliser un « transfert linguistique » d'une langue à une autre. Le traducteur, comme le pense aussi Nord, est le véhicule culturel par lequel passe la traduction et, loin de devoir être nié, cette caractéristique du traducteur doit être mise en valeur. Nous n'avons qu'à penser à la distinction entre le français québécois et le français de France pour se convaincre de l'importance de la culture du traducteur dans la traduction d'un texte ; on

utilise, en français québécois, des termes et expressions parfois très différents de ceux qui sont employés en France. C'est également dans un contexte extratextuel, le contexte culturel, que nous avons tenté de rendre l'humour contenu dans le texte de *Film Studies*, même si la tâche n'a pas été facile.

La théorie du skopos nous a également été très utile en ce qu'elle nous a forcé à réfléchir non seulement sur la véritable visée du texte, mais sur son destinataire, qui, comme nous le savons, est le néophyte dans le domaine de la cinématographie. Il aurait été facile, sans une bonne réflexion sur le skopos, de confondre ce lecteur éventuel avec « l'initiateur » ou le donneur d'ouvrage, représenté dans le cadre du présent mémoire par les membres du jury, le département et l'université, et en arrière-plan par la société en général. Le destinataire de notre texte étant néophyte, il nous a obligé à traduire en des termes simples un texte qui ne l'était pas toujours.

Le manque d'équivalents français nous a amené à créer un lexique des termes du cinéma. Bien que les théories de Nord ne soient pas orientées vers la linguistique, elles ne sont pas non plus incompatibles avec des recherches poussées dans ce domaine. Le point de vue culturaliste de Nord est, à notre sens, enrichi par une perspective « linguistique », c'est-à-dire par une réflexion importante sur le vocabulaire dans le domaine du cinéma à laquelle engage la création d'un lexique bilingue des termes du cinéma.

Examinons maintenant la traduction que nous avons faite de *Film Studies*.



## CHAPITRE IV : LA TRADUCTION DE *FILM STUDIES*

Dans ce chapitre, nous émettrons quelques réflexions sur notre traduction d'une partie du livre *Film Studies* d'Andrew M. Butler.

Dans *Film Studies*, Butler nous initie au cinéma et à ses techniques. Il s'agit ni plus ni moins d'un manuel du cinéma à l'usage de toute personne intéressée par le sujet.

L'auteur se sert de différents films connus du grand public pour expliquer en termes simples les principales techniques et les principaux courants du cinéma contemporain. Il parle des débuts du cinéma, des principaux réalisateurs, comme François Truffaut, David Fincher et Alfred Hitchcock, et il explique les différents termes qui sont utilisés par les gens du cinéma. Le livre est écrit sur un ton qui se veut léger, et l'auteur, autant par le langage qu'il utilise que par le registre de langue qu'il emploie, évite de tomber dans l'académisme. Cette écriture enjouée rend cependant la traduction du texte assez difficile pour nous, car nous sommes plus habitué à traduire professionnellement des textes utilisant une langue relevée que des textes écrits sur un ton proche du style familier.

Il existe aujourd'hui quantité de livres beaucoup plus détaillés sur une multitude de sujets concernant le cinéma (sur la manière de tourner ses propres vidéos, sur la façon d'écrire un scénario, etc.). Nous avons cependant choisi celui-ci parce qu'il est récent et parce qu'il fait en quelque sorte l'inventaire des notions importantes que tout cinéophile doit savoir sur le

cinéma d'aujourd'hui. Dans ce sens, il s'agit d'un manuel d'initiation complet et intéressant.

Dans le mémoire, le texte traduit est placé au chapitre VII. Il occupe un peu plus de soixante pages. Le texte original en anglais se trouve à l'Annexe III. Les commentaires sur la traduction se trouvent dans les notes de bas de page du texte français, qu'il s'agisse d'opinions personnelles, d'observations sur certains aspects du texte ou de réflexions traductologiques. Nous croyons qu'ils seront ainsi plus faciles à comprendre pour le lecteur du mémoire, puisqu'ils sont situés immédiatement sous la partie du texte concernée<sup>47</sup>. Quant au lexique que nous avons créé sur les termes du cinéma, nous l'avons mis en annexe (Annexe II).

### **Problèmes de traduction**

Certains problèmes se sont présentés au cours de la traduction du texte *Film Studies*, dont nous discuterons dans cette partie.

La première difficulté était d'ordre stylistique. L'auteur utilisait parfois « Before we can understand film theories » et d'autres fois « In the montage you lose sight of individual characters », ce qui rendait occasionnellement le texte difficile à comprendre et beaucoup moins élégant. Nous inspirant des théories de Christiane Nord sur la transparence et sur les traductions en général, nous avons décidé d'uniformiser le texte en utilisant toujours le terme

---

<sup>47</sup> Dans la traduction de *Film Studies*, les notes de bas de page s'adressent aux membres du jury. Quelques-unes peuvent cependant être destinées à la compréhension générale du texte. Nous veillerons, lors de la publication de la traduction, à ne laisser que celles qui aident le lecteur du texte à le comprendre.

« on » (« Dans le montage, on perd de vue les personnages individuels » ou, remanié exceptionnellement ici : « Avant de pouvoir comprendre les théories cinématographiques »). En plus de rendre le texte parfaitement intelligible, la décision avait comme avantage d'exposer clairement la pensée de l'auteur du texte anglais, qui se veut proche du lecteur, presque familier.

Examinons maintenant quelques passages du texte, qui commence ainsi :

Once upon a time I fell out of love with theatre. I don't really know why this happened, but at some point I got sick of tin baths and bad accents, and stopped going. And around about the same time I discovered something about film: even the worst film has something to redeem it.

Notre première traduction était la suivante :

Un jour, j'ai cessé d'aimer le théâtre. Je ne sais trop pourquoi cela s'est produit, mais jusqu'à un certain point, j'en ai eu assez des baignoires en étain et des mauvais accents ; j'ai cessé d'y aller. Environ à la même époque, j'ai découvert quelque chose à propos du cinéma : Même le pire des films a quelque chose qui le rachète.

Notre deuxième traduction était celle-ci :

Est arrivé ce jour où j'ai perdu mon amour du théâtre. Je ne sais trop pourquoi cela s'est produit, mais à un moment donné, j'en ai eu assez des baignoires en étain et des mauvais accents ; j'ai cessé d'y aller. Environ à la même époque, j'ai découvert quelque chose à propos du cinéma : même le pire des films a quelque chose qui le rachète.

Enfin, notre troisième version était la suivante :

Bientôt s'est pointé le jour où mon amour du théâtre s'est refroidi. Je ne sais trop pourquoi cela s'est produit, mais à un moment donné, j'en ai eu assez des baignoires en étain et des mauvais accents ; j'ai cessé d'y aller. Environ à la même époque, j'ai découvert quelque chose à propos du cinéma : même le pire des films a quelque chose qui le rachète.

Évidemment, c'est ici la première phrase qui présente un certain problème. La première phrase d'une œuvre est toujours importante, car elle

donne le ton à tout le reste du travail. Il faut donc la traduire avec le soin le plus extrême, ce qui n'était pas nécessairement facile dans ce texte.

Plusieurs traductions ont été envisagées pour débiter la phrase : « un jour », « est arrivé ce jour », « il y eut un jour », « un jour s'est amené », etc. Nous nous sommes finalement arrêté sur notre première version, « Un jour, j'ai cessé d'aimer le théâtre », car il nous apparaissait que l'expression correspondait davantage au skopos (entre autres, elle est simple)<sup>48</sup>. D'après Nord, il est important de rendre précisément la pensée de l'auteur. Évidemment, notre choix ici est subjectif et il aurait pu être autre. Il n'est cependant pas définitif et nous continuons notre réflexion sur cette expression, bien que nous devons nous rappeler que toute traduction est perfectible, qu'on doit donc à un moment s'arrêter.

Quelques phrases du texte ont particulièrement été difficiles à traduire.

Voici leur version anglaise :

Of course, this isn't the only book on how to understand or even study film but most of them rather assume that you're willing to suffer for your art and have submitted yourself to the four-hour Polish epics of the middle silent era. This book, on the other hand, assumes you have seen some of the more interesting films of recent years – *Reservoir Dogs* (1991), *Seven* (1995), *Scream* (1997) and *Fight Club* (1999) to name but four – and can understand and apply the concepts to them. Once we've seen the theories in action, then we might well get rather more out of those four-hour Polish epics of the middle silent era.

Après de multiples recherches infructueuses sur le cinéma polonais, nous avons consulté un expert de la traduction dans le domaine du cinéma, M. Scott Horne, et avons traduit ces phrases ainsi :

---

<sup>48</sup> Il faut remarquer que « Once upon a time » ramène au style des contes de fées et à l'histoire ancienne.

Évidemment, il ne s'agit pas du seul livre traitant de la façon de comprendre ou même d'étudier le cinéma, mais la plupart des auteurs préfèrent postuler qu'on consent à souffrir pour son art et qu'on s'est volontairement soumis au visionnement des épopées polonaises de quatre heures filmées au milieu de l'ère du cinéma muet ! Par ailleurs, je prends comme point de départ qu'on a vu quelques-uns des films les plus intéressants des dernières années – *Reservoir Dogs* (1991), *Sept* (1995), *Frissons* (1997) et *Fight Club* (1999), pour n'en nommer que quatre –, et qu'on peut comprendre et leur appliquer les concepts qu'on étudiera. Une fois qu'on aura vu les théories en action, alors on pourra certainement bénéficier davantage de ces épopées polonaises du milieu de l'ère du cinéma muet !

Nous avons ensuite ajouté une note en bas de page ainsi formulée :

D'après M. Scott Horne, notre personne-ressource dans le domaine du cinéma, Butler explique qu'au lieu de faire référence à des films ennuyeux et peu connus, comme les longues épopées polonaises de quatre heures du milieu de l'ère du cinéma muet (ce que font souvent les auteurs), plus conscient des besoins du lecteur, il prendra comme exemples des films connus, intéressants et que celui-ci a déjà vus pour expliquer le cinéma. En fait, l'auteur se moque ici des longues épopées polonaises, qu'il donne comme exemples de mauvais films.

Comme on peut aussi le noter dans ces quelques phrases, le film intitulé en anglais *Seven* a été traduit par *Sept*, sa version française, et *Scream* par *Frissons*. Comme *Reservoir Dogs* et *Fight Club* sont les deux seuls films, avec *Timecode* et *Love and Other Catastrophes*, dont on parle dans le texte et dont les titres n'ont pas été traduits en français, nous avons dû laisser leurs titres anglais.

Plus loin, l'auteur écrit en anglais :

In contrast Truffaut praised films where the director had contributed to the script and where something truly cinematic was taking place.

Nous avons traduit ce passage par :

Par contraste, Truffaut faisait l'éloge des films dont le réalisateur avait collaboré au scénario et où quelque chose de vraiment cinématique se produisait.

Afin qu'on comprenne bien le sens du terme « cinématique », nous avons ajouté la note de bas de page suivante :

Le *Harrap's* donne « cinématique » comme traduction de « cinematic », et *Le Bibliorom Larousse* donne « cinématographique » pour « cinematic ». *Le Trésor de la langue française informatisé* nous en fournit une explication ; d'après ce dictionnaire, les « éléments tirés de cinématographe entrant dans la composition de mots appartenant au domaine du cinéma » viennent de « cinématique », qui viendrait lui-même d'un mot grec qui désigne le « mouvement ». Dans ce sens, le terme « cinématique » est l'équivalent du terme « cinématographique » : les deux sont des termes généraux qui veulent dire « qui a rapport au cinéma », c'est-à-dire au mouvement.

Si l'on examine la documentation dans le domaine du cinéma, on constate en effet que les deux termes sont utilisés comme synonymes. Par exemple, le « Festival cinématique d'automne de Gardanne » se nomme lui-même indifféremment « Festival cinématographique d'automne de Gardanne » :  
Sans titre ni auteur : <http://perso.vizzavi.fr/deliriumlejournal/cinema.htm> (Consulté le 12-2-2005).

La note de bas de page se poursuit par l'énumération de divers exemples. Il est donc arrivé à l'occasion que nous ayons effectué quelques recherches sur certains termes importants et inhabituels que nous avons rencontrés et que nous en rendions compte dans des notes de bas de page. Cela a été le cas, par exemple, pour le terme « bullettime » (ou « bullet time »), que nous avons expliqué ainsi (une partie de la note de bas de page) :

[...] le “bullet time”, cette technique de filmage qui “surdéveloppe” les ralentis jusqu'à sembler figer le mouvement dans le plan. Invention mise au point par un Français, elle consiste à installer en batterie une série d'appareils photographiques, dont les clichés décomposent l'action sur un trajet prédéfini, ensuite animés au rythme voulu, par ordinateur [...]

Sans titre ni auteur : <http://cultureetloisirs.france2.fr/cinema/dossiers/59559-fr.php> (Consulté le 10-2-2005). Il n'existe pas d'équivalent français de ce terme<sup>49</sup>.

Plus loin dans le texte, lorsque l'auteur parle des théories de Freud, nous avons ressenti le besoin d'émettre certains commentaires en notes. En effet, l'auteur interprète plusieurs fois les théories de Freud d'une façon qui

---

<sup>49</sup> Un site Internet appelé « Thematrix FR » et consacré au film *Matrix* traduit ce terme par « super-ralentis ». [http://www.thematrixfr.com/m1\\_bullet-time.shtml](http://www.thematrixfr.com/m1_bullet-time.shtml). (Consulté le 4-12-06.)

nous a semblé erronée ou à tout le moins discutable. Comme nous avons lu la plus grande partie des œuvres de Freud, que nous avons été analysé par un psychanalyste freudien (qui avait été analysé par Pichon-Rivière, lui-même analysé par Freud), et que nous avons pratiqué la psychanalyse, nous avons cru bon d'apporter quelques précisions qui pourront aider le lecteur à comprendre et à interpréter la pensée de l'auteur du texte *Film Studies*<sup>50</sup>.

Nous avons rencontré, dans le texte, certains termes spécialisés, comme « diégétique » ou « cinématique » (qui tous les deux peuvent s'employer comme nom ou adjectif), et parfois certains termes nouveaux qui n'ont pas encore fait leur entrée dans les dictionnaires, comme « cinéplexe » (« cineplex »).

Ce sont là des exemples du genre de difficultés qu'a comporté la traduction d'un texte que nous trouvons par ailleurs des plus intéressants sur le cinéma.

Parfois, nous avons utilisé les principes de Christiane Nord pour traduire le texte, mais sans nous en rendre vraiment compte, tellement ces principes constituent la base même de la traduction des textes pragmatiques et tellement nous, les traducteurs, avons fini par les intégrer à notre façon de penser la traduction. Ce sont des principes comme la concision, la précision, la clarté, la transparence, etc., principes généraux dont il devient difficile de déterminer la provenance chaque fois que nous les employons spontanément. Comme le veut Christiane Nord, nous avons tenté d'adapter notre texte au

---

<sup>50</sup> En expliquant, notamment, quelques concepts en relation avec le complexe d'Œdipe.

public cible, tout en demeurant loyal au texte source et en ayant continuellement à l'esprit qu'il s'agissait d'une action communicative.

Pour Christiane Nord (1991, 29),

[...] the translator is committed bilaterally to the source text as well as to the target text situation, and is responsible to both the ST sender (or the initiator if he is also the sender) and the TT recipient. This responsibility is what I call "loyalty". "Loyalty" is a moral principle indispensable in the relationships between human beings, who are partners in a communication process, whereas "fidelity" is a rather technical relationship between two texts.

La « loyauté » est donc différente chez elle de la « fidélité », qui est, si nous prenons la définition formelle de Jean Delisle (2000, p. 32), la « Qualité d'une traduction qui respecte le plus possible le sens présumé du TD (ce critère juge son exactitude quant au fond) et dont la formulation en LA est conforme aux usages et à la stylistique de cette langue (ce critère juge sa qualité quant à la forme). » La notion de « loyauté » chez Nord ne s'oppose pas à la fidélité ; elle est plus vaste. Cette « loyauté » peut être exprimée différemment :

Let me call « loyalty » this responsibility translators have toward their partners in translational interaction. Loyalty commits the translator bilaterally to the source and the target sides. It must not be mixed up with fidelity or faithfulness, concepts that usually refer to a relationship holding between the source and the target texts. Loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between people<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> OITTINEN, 2000, p. 125, cité in AUDET, 2003, p. 34.



La « loyauté » se démarque donc des notions d'équivalence et de fidélité entre les textes, pour affirmer la primauté du contexte global (situation historique, culturelle, idéologique en vigueur dans une société donnée) dans un contexte de communication.

Penchons-nous maintenant sur la terminologie du cinéma.

## CHAPITRE V : LA TERMINOLOGIE DU CINÉMA

### La terminologie des origines du cinéma

À mesure que la taille de l'industrie cinématographique a pris de l'expansion, la terminologie de la technique du cinéma s'est accrue. On a pu le constater surtout au cours des dernières décennies. De plus, le cinéma québécois est présentement sur une lancée extraordinaire, lancée qui devrait s'accroître avec le récent dégrèvement d'impôt de dix pour cent que le gouvernement du Québec vient d'ajouter à celui des neuf pour cent précédents, afin d'attirer les productions américaines en sol québécois. Pourtant, les textes sur la terminologie du cinéma peuvent encore se compter sur les doigts de la main. Encore datent-ils beaucoup. A-t-on tout simplement adopté le vocabulaire américain du cinéma sans plus ? En fait, les choses sont un peu plus complexes qu'elles ne le semblent à première vue.

Si l'on se fie à Jean Giraud (1967, p. 118), à la fin de 1905, quelque dix ans après les premières séances publiques de cinéma muet, le total des termes français appartenant au cinéma ne dépassait pas 80. En 1930, le cinéma parlant étant désormais bien installé, on en a dénombré environ un millier. Il s'agit de créations originales, de néologismes polysémiques et d'emprunts au vocabulaire du cinéma américain. Entre 1930 et 1967, date de l'article de Giraud, les termes ont, selon lui, plus que doublé, malgré le fait que peu de nouveaux « mots importants » ont été créés.

Le cinéma étant le fruit de plusieurs inventions, il a emprunté plusieurs termes à la photographie (*focus*), aux projections fixes (*cadre*), à

l'illusionnisme (*cache*), aux domaines techniques d'une façon générale (*montage*), à la mécanique (*grue*), à l'optique (*grand angle*), à la chimie (*émulsion*), aux domaines liés à l'enregistrement et à la reproduction phonétique (*bande sonore*), au journalisme (*primeur*) et beaucoup au théâtre (*mise en scène*). Il continue à partager ces termes avec ces différents domaines. De plus, comme l'explique Jean Giraud (1967, p. 120-121) :

Fait beaucoup plus marquant, enfin : de très nombreux écrivains de cinéma puisent maintenant, tantôt avec mesure et tantôt jusqu'à satiété, dans le récent vocabulaire philosophique, psychologique, sociologique, ethnographique, voire mathématique et pédagogique ; à moins qu'ils ne préfèrent créer, à l'image de ces langues spéciales, les termes qui leur font défaut.

C'est ainsi qu'on voit apparaître au cinéma le structuralisme, le constructivisme, le cinéma ethnographique et aujourd'hui, le cinéma post-colonialiste. Les cinéastes trouveront dans ces différents domaines un vocabulaire entier qui viendra enrichir une terminologie désormais de plus en plus prolifique. Geneviève Petiot (1987, p. 299) insiste sur le vocabulaire provenant du théâtre : « De plus, en tant qu'«art du spectacle», il hérite de toute une terminologie propre au théâtre, mais aussi à la littérature, à la musique, à l'image... »

### **Où en sommes-nous avec la terminologie du cinéma ?**

Il est difficile de dénombrer aujourd'hui la quantité de termes spécifiques au cinéma ou qui gravitent dans son orbite. Malgré une prolifération de minilexiques dans Internet, aucun ouvrage québécois

d'importance n'a vu le jour dans le domaine de la terminologie cinématographique.

Laissons aux spécialistes la manière détaillée dont se créent les termes du cinéma. Contentons-nous de souligner ici le goût de l'emprunt aux langues étrangères, une profusion de termes avec affixes (*preview*), surtout avec suffixes (*cameraman*), un certain vocabulaire passager et beaucoup d'emprunts, pour cause de colonialisme cinématographique, au cinéma américain. Ainsi les premiers termes utilisés dans le domaine étaient anglais et ils ont encore rarement d'équivalents français (*zoom, travelling, box office, casting, script*) – ou ceux-ci sont peu utilisés. Ils demeurent les termes de base dont se servent les cinéastes.

À ce sujet, il faut se rappeler ces phrases de Robert Dubuc (1968, p. 68) concernant l'usage, qui sont toujours actuelles :

Les droits de l'usage sont fonction de son ancienneté et de l'autorité de ceux qui le propagent. Quand un usage compte quelques lustres d'existence, c'est peine perdue que de vouloir le déraciner. De même quand les théoriciens, les critiques et les techniciens sont unanimes à employer une expression qu'on pourrait juger répréhensible, il y a fort à parier que cette « faute » deviendra « règle ».

Il est très difficile, par exemple, de déloger de la langue du cinéma et de la télévision le terme *travelling* qui a cours dans la technique cinématographique depuis au moins quarante ans.

Dubuc a eu beau protester, à l'époque, contre l'emploi abusif de tels emprunts, et ce malgré ses propres propos sur l'usage, vingt-cinq ans plus tard, force nous est de constater que plusieurs termes anglo-américains sont entrés dans la langue du cinéma, et que la tendance à employer tout

simplement certains termes anglais – plusieurs termes anglais – dans ce domaine se poursuit.

C'est pourquoi les efforts de l'Office québécois de la langue française pour faire passer le terme « bêtisier<sup>52</sup> » (qui n'est jamais utilisé) en lieu et place de « montage de bloopers » nous paraissent-ils aussi vains et illusoires que ses tentatives de remplacer jadis le mot « hamburger » par « hambourgeois ». Qui comprendrait « Je mange un hambourgeois en regardant le bêtisier » ? Ou encore, qui emploierait les « gaffes de tournage », syntagme beaucoup plus lourd que les simples « bloopers », mais que l'Office propose ? Comme l'affirme aussi à juste titre Geneviève Petiot (1987, p. 302) : « Plus les termes sont anciens et "installés", plus les résistances à la normalisation semblent fortes. » D'ailleurs, plusieurs linguistes<sup>53</sup> croient que les gens utilisent plus fréquemment les termes faciles d'emploi, et que ceux-ci sont souvent des calques ou des emprunts.

Le français québécois, manquant encore d'assurance, est un peu trop porté à rejeter des termes que nos cousins de l'Hexagone se font fort d'incorporer à leur langue, mais il s'agit là d'une autre question. Chose certaine, l'usage, particulièrement dans la langue du cinéma, dicté par l'« envahissement américain », comme dans beaucoup d'autres domaines, est difficile à contrer. Sans vouloir défendre une certaine infiltration linguistique

---

<sup>52</sup> Office québécois de la langue française, Capsule du 12 novembre 2004 :

[http://www.olf.gouv.qc.ca/actualites/capsules\\_hebdo/terminologie\\_bloopers\\_20041112.html](http://www.olf.gouv.qc.ca/actualites/capsules_hebdo/terminologie_bloopers_20041112.html).

<sup>53</sup> Dont PETIOT (1987, p. 300), qui cite REY (1979, p. 1-2) au sujet de l'emprunt : « solution la plus évidente, la plus paresseuse ».

américaine, il faut admettre que le cinéma doit également beaucoup aux Américains – ne serait-ce qu’au point de vue technique (de même qu’aux Japonais). C’est pourquoi il faut s’attendre à moins de créations typiquement québécoises dans ce domaine. Ce n’est pas nécessairement une tare (les Français acceptent beaucoup d’anglicismes), ni un défaut définitif ; rien ne nous dit qu’il en sera toujours ainsi.

Quant aux termes français employés dans le domaine du cinéma, à part les nombreux emprunts au vocabulaire anglo-américain, et sauf quelques termes (*salle des défileurs* en France pour « machine room » : salle de la machinerie, au Québec<sup>54</sup>), au risque de nous avancer un peu, nous pouvons affirmer que, dans l’ensemble, ils sont les mêmes que ceux qui sont utilisés au Québec : disons que les mêmes termes rencontrent habituellement les mêmes équivalences. Nous avons en effet constaté que les rares lexiques publiés en France que nous avons pu consulter n’utilisent pas vraiment un vocabulaire local, mais plutôt un vocabulaire en grande partie identique à celui qui est employé au Québec dans le domaine du cinéma.

Le petit écran s’est emparé de bon nombre de termes du domaine du cinéma. Certains termes de la télévision ont par la suite été empruntés à leur tour par le septième art. Aujourd’hui, on peut parler d’une véritable langue des communications ou des médias ; le terme multimédia a fait son

---

<sup>54</sup> Voir VORONTZOFF, 1991, p. 180 et *Termium*.

apparition<sup>55</sup> pour définir l'ensemble des réseaux de communication<sup>56</sup>. Pourtant, il existe bel et bien une terminologie propre au domaine du cinéma en France et au Québec, terminologie qui tarde encore à être explorée, même si son vocabulaire de base est sans doute entièrement défini, puisqu'il est déjà consacré par l'usage autant que par les maigres lexiques québécois du cinéma.

### L'avenir

Avec *La Grande séduction*, de Jean-François Pouliot, et surtout avec *Nouvelle-France*, de Jean Beaudin, le cinéma québécois nous démontre qu'il se porte bien<sup>57</sup>. Déjà loin de sa véritable naissance, dans les années 60, où il se devait d'abord de s'identifier, de se nommer (« Voici, nous sommes Québécois, nous sommes Français, etc. »), s'éloignant de plus en plus aussi de l'époque du recensement de ses œuvres artistiques importantes (*La petite Aurore l'enfant martyr*, 1952, *Tit-Coq*, 1953, *Kamouraska*, 1973, *Les Plouffe*, 1981, *Le Crime d'Ovide Plouffe*, 1984, etc.), sauf *Un homme et son péché*

---

<sup>55</sup> « Le terme multimédia est d'abord apparu dans les milieux scolaires et de formation pour désigner une multitude de médias audiovisuels utilisés simultanément. C'était l'époque des couplages notamment entre le projecteur à diapositives et le magnétophone dont une piste du ruban était réservée au signal de synchronisation qui autorisait l'avance des diapositives. Le diaporama était un multimédia. [...] Plus récemment, avec le développement technologique des CD-Roms, des réseaux, des ordinateurs plus rapides, le terme multimédia est réapparu dans les milieux éducatifs et est apparu dans la publicité présentée au grand public. » *Liminaire*, « Multimédias : Quels multis ? », Jacques Rhéaume, professeur au Département de technologie de l'enseignement, Faculté des sciences de l'éducation, Université Laval. <http://www.sites.fse.ulaval.ca/reveduc/html/vol11/no3/limin3.html>. (Consulté le 21-11-06.)

<sup>56</sup> *Le Grand Dictionnaire Terminologique* : « Le multimédia, c'est la rencontre de l'audiovisuel, de l'informatique et des télécommunications. » (Consulté le 16-7-06.)

<sup>57</sup> « Alors que le cinéma américain continue d'accroître sa domination sur les marchés internationaux, le Québec résiste d'une manière étonnante [...]. La part de marché du cinéma québécois semble donc être en nette progression à l'heure même où les cinématographies nationales s'effondrent sous la pression de la mondialisation [...]. Désormais, à l'intérieur du marché québécois, les films produits localement ont une valeur commerciale égale, sinon supérieure, à celle des *blockbusters* américains (MARCEL, 2005, p. 11-12). »

(nouvelle version du film antérieur de 1949), de Charles Binamé, et *Le Survenant*, d'Éric Canuel, le cinéma québécois prend maintenant le temps de respirer, de créer des films de genre (*Nouvelle-France* est un film d'amour) comme *Liste noire* (thriller, 1995) ainsi que des films « ordinaires » et bien faits. C'est déjà un signe de maturité.

Cette autonomie naissante du cinéma québécois<sup>58</sup> entraînera peut-être, au niveau de la langue, une certaine indépendance favorisant l'éclosion de certains termes propres. C'est à tout le moins ce que nous pouvons souhaiter : que le cinéma québécois devienne assez important pour imposer certains de ses termes dans son domaine. Présentement, on se contente encore trop souvent d'utiliser les termes américains, quelques calques et les termes généralement admis en français (« scoop » est à l'origine anglais, mais il a été « francisé » et est utilisé comme tel en France).

C'est en tenant compte de ces observations sur le vocabulaire du cinéma que nous avons élaboré notre lexique, un lexique que nous voulons québécois, dans le sens que nous le concevons comme le reflet le plus exact du vocabulaire qui est utilisé dans le domaine du cinéma au Québec.

En effet, bien que Christiane Nord ait souvent critiqué les traductions trop orientées vers la terminologie<sup>59</sup>, et que ses conceptions de la traduction

---

<sup>58</sup> « La synergie cinéma-télévision est un moteur économique essentiel, notre savoir-faire attire de précieux tournages étrangers qui injectent de fortes sommes dans l'économie, le succès des productions locales garantit une stabilité de l'emploi, nous tournons des films pour qu'ils soient vus par le plus grand nombre de spectateurs possible, etc. (MARCEL, 2005, p. 116) »

<sup>59</sup> Une solution à ce problème serait la suivante : « The meaning of a given word or set of words is best understood as the contribution that word or phrase can make to the meaning or function of the whole sentence or linguistic utterance where that word or phrase occurs. » *Translation Journal* and the Author,



ne soient pas tournées vers les théories linguistiques, mais qu'elles s'inspirent plutôt de théories « culturelles », il nous fallait vraiment être en possession d'un instrument lexicographique de base pour traduire notre texte, puisque les bases de données et les dictionnaires québécois en traduction sont très souvent muets sur les termes spécialisés du cinéma. Nous nous sommes donc retrouvé dans l'obligation de créer notre propre lexique bilingue des termes du cinéma. Nous examinerons, dans les pages qui suivent, comment nous avons procédé pour le constituer.

---

2000 : <http://accurapid.com/journal/14theory.htm>. (Consulté en mars 2007.) C'est nous qui soulignons.

## CHAPITRE VI : CRÉATION DU LEXIQUE DES TERMES DU CINÉMA

En traduisant *Film Studies*, nous nous sommes rendu compte de la difficulté de rendre en français certains termes du cinéma. Il n'existe, en effet, aucun lexique québécois important des termes du cinéma. De plus, les autres sources que nous utilisons habituellement, comme *Termium* ou *Le grand dictionnaire terminologique*, sont très incomplètes sur le sujet. Nous avons donc dû commencer à faire usage d'outils secondaires ou indirects, comme des lexiques de France<sup>60</sup> ou des dictionnaires américains<sup>61</sup>, car, pour bien traduire un texte, il faut connaître à fond le domaine et comprendre véritablement son vocabulaire. C'est ainsi qu'a pris naissance l'idée de créer notre propre lexique, c'est-à-dire de mettre sur pied un lexique bilingue substantiel des termes du cinéma tels qu'ils sont employés au Québec. Ce travail sur les mots, parachevé par celui que nous faisons déjà sur la théorie pour traduire notre texte, s'accordait bien avec notre façon de concevoir la traduction. Notre travail terminologique venait aussi « compléter » en quelque sorte l'orientation culturaliste que donnait Christiane Nord à nos traductions.

Il existe dans Internet une multitude de petits lexiques qui donnent les définitions ou même les équivalents des principaux termes utilisés dans le domaine du cinéma. C'est en partant des termes rencontrés dans quelques-unes de ces nomenclatures – qui rassemblent d'habitude une vingtaine de termes se répétant d'un répertoire à l'autre –, que nous avons commencé à créer notre lexique.

---

<sup>60</sup> Entre autres, VORONTZOFF, 1991.

<sup>61</sup> Surtout KONIGSBERG, 1997.

Par la suite, à mesure que nous traduisions le texte retenu pour notre mémoire et des textes dans le domaine du cinéma à des fins professionnelles, nous avons enrichi notre lexique en effectuant des recherches sur les nouveaux termes que nous rencontrions, en en vérifiant le sens et l'équivalence dans des bases de données comme celles du *Grand dictionnaire terminologique*, de *Termium* ou dans des dictionnaires usuels en cédérom comme le *Harrap's*, le *Dictionnaire Hachette-Oxford*, le *Bibliorom Larousse* ou des dictionnaires en ligne comme le *Webster*. Nous avons de plus utilisé le *Dictionnaire technique anglais-français du cinéma et de la télévision* d'Alexis N. Vorontzoff (1991), le *Dictionnaire français-anglais/anglais-français, Cinéma, Audiovisuel, Multimédia, Réseaux* de Georges Pessis et Guita Pessis Pasternak (2001), le *Vocabulaire bilingue de la production télévision anglais-français/français-anglais* de Robert Dubuc (1982) et le *Complete Film Dictionary* de Ira Konigsberg (1997). À ce sujet, il n'est pas inutile de souligner que le *Dictionnaire Hachette-Oxford* constitue une très bonne source d'équivalents des termes du cinéma.

En plus de sélectionner des termes pour le lexique au cours de nos traductions ou de nos lectures sur le sujet, en de très rares occasions nous avons glané ici et là dans un dictionnaire ou un autre quelques termes qui nous semblaient pertinents pour en faire l'objet de notre recherche, parce qu'ils étaient indispensables dans un lexique, particulièrement à cause de la fréquence de leur utilisation. Nous n'inscrivions ensuite l'équivalent dans une entrée que lorsque nous étions certain que celui-ci était exact. Nous

n'ajoutions par conséquent pas automatiquement un terme à notre lexique parce qu'il se trouvait dans un dictionnaire bilingue. Il y a une grande part de choix dans une telle démarche. En effet, nous n'avons pas d'autre solution que celle de nous servir de notre jugement éclairé pour déterminer, par exemple, si un terme relève à proprement parler du domaine du cinéma ou s'il n'appartient pas plutôt à la langue générale (critère de fréquence du terme dans les traductions françaises de textes sur le cinéma et les textes spécialisés en français [textes parallèles], critère d'appartenance à la langue française québécoise, etc.). Le lexique constitue donc un ensemble de termes avec leurs équivalents pertinents au domaine du cinéma.

Illustration de notre conception préconisant l'union immédiate de la théorie à la pratique, nous présentons donc, dans notre mémoire, un lexique bilingue des termes utilisés dans le domaine du cinéma. Il s'agit d'un lexique descriptif et non normatif. Ce lexique, que nous envisageons de publier ultérieurement sous forme de livre et que nous nous proposons également d'offrir pour consultation dans un site Web, sera conçu dans une optique de rétroaction avec le lecteur. Nous donnerons en effet l'occasion aux personnes intéressées par le septième art de nous faire part de leurs commentaires et suggestions à son sujet.

En communiquant avec nous par courriel, le lecteur pourra proposer l'addition de certains termes au lexique, de même que signaler les erreurs qui pourraient s'y être glissées. Nous incorporerons immédiatement un nouveau terme au lexique présenté sur le site Web, lequel nous insérerons par la suite

dans le dictionnaire papier. Nous avons par conséquent l'intention de publier régulièrement de nouvelles versions du lexique sous forme de livre, notre but étant d'en augmenter progressivement le nombre d'entrées et d'en parfaire l'exactitude. Comme il n'existe pas de véritable lexique québécois des termes bilingues du cinéma, la réaction du public devrait être favorable.

Nous inspirant quelque peu de la façon de procéder d'Aurel Ramat pour *Le Ramat de la typographie*, notre lexique devrait ainsi être continuellement à jour, ce qui nous paraît indispensable dans un univers où toute terminologie est en continuelle transformation, et le domaine de l'audio-visuel en perpétuelle croissance.

Nous avons voulu créer un lexique bilingue formé uniquement de termes du cinéma. Il est cependant difficile de délimiter avec précision un art qui a justement comme caractéristique première d'être né et d'évoluer au moyen d'autres techniques. Où commence et où finit, par exemple, le domaine de la photographie par rapport à celui du cinéma, ou encore les techniques du son ? Il existe pourtant bel et bien un champ spécifique que l'on peut qualifier de cinématographique, un ensemble, un noyau de termes propres au domaine de l'art du cinéma. C'est lui que nous avons voulu couvrir dans notre lexique, évitant par le fait même d'entrer trop avant dans le vocabulaire des sciences et des techniques qui lui sont connexes.

Il y aura pourtant nécessairement des termes qui feront double emploi. Sans aucun doute, de nombreux termes servent à la fois au cinéma, à la photographie, à la télévision et au théâtre. Nous avons cependant essayé,

dans la mesure du possible, de n'emprunter aux domaines connexes que les termes qui nous semblaient vraiment utiles aux personnes intéressées par le cinéma parce que leurs techniques se sont peu à peu intégrées à l'art du cinéma au point d'en devenir partie intégrante (par exemple, focal point : foyer).

Par choix, nous avons voulu n'inscrire comme entrées que des noms, excluant les verbes, adjectifs et adverbes du corpus lexical. C'est pourquoi les adjectifs ou les verbes ne sont répertoriés que très exceptionnellement, c'est-à-dire lorsqu'ils sont absolument indispensables dans un lexique du cinéma en raison de leur fréquence, par exemple. Afin d'alléger le texte, les équivalents ne seront entrés qu'au masculin, sauf s'il advenait que cela soit absolument nécessaire, du point de vue de la forme ou de la graphie, d'en fournir les contreparties féminines (**stunt man**, **stunt woman**).

Lorsqu'une appellation a plusieurs sens, nous avons choisi de créer une entrée en caractère gras pour chaque sens (**acting** : *interprétation, jeu, jeu de l'acteur, performance* et **acting** : *métier d'acteur*). Il sera ainsi facile pour le débutant de s'y reconnaître. Dans l'entrée même, les différents synonymes seront placés par ordre alphabétique pour en faciliter le repérage.

Chaque graphie différente fera également l'objet d'une entrée séparée en italiques et en caractère gras (par exemple, **set-up** et **setup**). Ainsi, l'utilisateur, qui ne fera pas nécessairement le lien entre les différentes graphies d'un même terme, sera dirigé directement vers celle qui fait l'objet de sa recherche (qui ne sera pas nécessairement la plus utilisée). Il peut

arriver, en effet, que les nombreuses graphies varient suffisamment pour qu'un utilisateur ait de la difficulté à trouver celle qui correspond véritablement au terme sollicité. Notre lexique sera donc d'un usage très facile, ce qui correspond aux besoins réels du lectorat ciblé. Lorsque le lecteur verra un terme en caractère foncé, il saura immédiatement qu'il s'agit, soit d'un terme ayant plusieurs graphies (gras et italiques), soit d'un terme ayant plusieurs sens (caractère gras).

Lorsque le terme consistera en une simple abréviation, son nom en entier suivra l'abréviation qui, elle, sera placée suivant l'ordre alphabétique [EFX (special effects) : effets spéciaux, trucage, truquage]. Il est bon de noter que les termes de notre lexique doivent toujours être entendus dans le contexte du cinéma. Par exemple, « industrie » réfèrera nécessairement à l'« industrie cinématographique ». Très rarement, quelques explications à un terme pourront être ajoutées entre parenthèses. Toutefois, aucun terme faisant l'objet d'une entrée ne signalera qu'il existe un synonyme de ce terme dans une autre entrée, même si, évidemment, plusieurs termes du cinéma ont de nombreux synonymes (**cinema** et **big screen**), cela afin d'éviter de complexifier les entrées et de rendre ainsi la consultation moins efficace.

Il faut également souligner le fait qu'on rencontre dans le cinéma, comme c'est le cas dans la plupart des domaines du savoir, une très grande polysémie des termes utilisés fréquemment. Il existe ainsi plusieurs termes pour désigner chaque type de prise de vue. Par conséquent, nombre de termes se traduisent de plusieurs façons (**high angle** et **high angle shot** :

plongée, plan de plongée, le premier terme étant ici simplement un raccourci linguistique du second).

Notre lexique est conçu pour toute personne qui s'intéresse au cinéma. Nous devons donc tenir compte, dans sa mise au point, du néophyte qui connaît très peu les notions du cinéma, de même que de l'utilisateur dont la langue première n'est ni l'anglais, ni le français, personne que l'on rencontre de plus en plus fréquemment au Québec. En fait, nous prenons comme point de départ que le lecteur qui utilise notre lexique ne connaît pour ainsi dire rien du domaine. C'est pourquoi tout terme du cinéma, aussi simple soit-il, est le bienvenu dans notre lexique. Nous procédons à cet égard comme dans les dictionnaires usuels de la langue.

S'il est possible d'appliquer la théorie du skopos à notre lexique, nous pouvons dire que nous avons comme public cible le néophyte ; la fonction du lexique consiste à renseigner le débutant en cinéma. Nous avons donc, au cours de la création du lexique, eu continuellement à l'esprit ce type de lecteur, même si, évidemment, des personnes au courant du domaine peuvent s'en servir avec profit. Nous avons visé un lectorat au niveau de connaissances moindre, afin de nous assurer de les atteindre tous.

Dans son état actuel, notre lexique comprend plus de 1 400 termes de l'anglais vers le français. Nous nous proposons cependant, dans un premier temps, de répertorier environ 2 000 termes. Nous créerons et utiliserons alors un logiciel qui nous permettra d'inverser les termes, de sorte que notre lexique présentera, dans le livre, la traduction des termes de l'anglais vers le



français, de même que du français vers l'anglais. Dans l'univers actuel du cinéma québécois un tel lexique est substantiel. Inutile de préciser cependant qu'il est très loin d'être exhaustif et que nous voyons là une bonne raison d'en faire un instrument interactif en continuelle progression. La composition d'un lexique d'une telle envergure s'est étendue sur plus de deux années, soit sur la plus grande partie de notre programme de maîtrise en traductologie.

Évidemment, le fait d'avoir dû faire beaucoup de recherche pour notre lexique nous a été très utile lorsqu'il s'est agi de choisir le vocabulaire de notre traduction de *Film Studies*.

Après nous être penché sur la terminologie et son importance pour notre traduction, passons maintenant à celle-ci, sujet de notre prochain chapitre.

## CHAPITRE VII – TRADUCTION COMMENTÉE DE *FILM STUDIES*

### Introduction

Un jour, j'ai cessé d'aimer le théâtre. Je ne sais trop pourquoi cela s'est produit, mais, à un moment donné, j'en ai eu assez des baignoires en étain et des mauvais accents ; j'ai cessé d'y aller. Environ à la même époque, j'ai découvert quelque chose à propos du cinéma : même le pire des films a quelque chose qui le sauve.

Après tout, les deux fois que j'ai vu *La menace fantôme*<sup>62</sup> au grand écran, je ne l'ai pas vraiment aimé, mais le postvisionnement<sup>63</sup> me semblait particulièrement bon la deuxième fois. Il y a le jeu des acteurs, les thèmes, un défaut de l'intrigue qui se voit comme le nez au milieu de la figure et – ce que j'ai toujours ressenti comme le dernier refuge du désespéré –, la photographie agréable. Je suis donc tombé amoureux du cinéma et me suis mis à en parler, à en débattre.

Ce livre est fait pour aider quiconque désire discuter du cinéma et de différentes démarches cinématographiques : en commençant par les rudiments de montage du film, en passant par des points de vue mettant

---

<sup>62</sup> Il s'agit ici de l'épisode I de *La guerre des étoiles* (*Star Wars : The Phantom Menace*).

<sup>63</sup> Terme utilisé par le gouvernement de la Saskatchewan dans un document sur le cinéma intitulé *Sommaire de l'unité sur le cinéma*, qu'on peut consulter au <http://www.sasked.gov.sk.ca/docs/francais/frlang/secontaire/progab20/frint8.html>. (Consulté le 24-11-05.) Le gouvernement canadien emploie également ce terme dans son site Patrimoine canadien au [http://www.pch.gc.ca/pc-ch/pubs/info/mb\\_f.cfm](http://www.pch.gc.ca/pc-ch/pubs/info/mb_f.cfm). (Consulté le 24-11-05.) Le terme est en conformité avec l'usage de « prévisionnement » et de « postsynchronisation ».

l'accent sur les réalisateurs, les vedettes, la nationalité du film ou son genre, jusqu'aux façons de comprendre le cinéma selon différents courants critiques – la psychanalyse, la sémiotique, le féminisme ou les théories *queer*<sup>64</sup>. En règle générale, les chapitres suivent l'ordre chronologique des périodes où ces courants ont dominé les études cinématographiques, mais manifestement, il y a des chevauchements. Parfois, on poursuivra une théorie d'un chapitre à l'autre. D'autres fois, on notera un certain nombre de répétitions.

Évidemment, il ne s'agit pas du seul livre traitant de la façon de comprendre ou même d'étudier le cinéma, mais la plupart des auteurs préfèrent penser qu'on consent à souffrir pour son art et que c'est volontairement qu'on se soumet au visionnement des épopées polonaises de quatre heures filmées au milieu de l'ère du cinéma muet<sup>65</sup> ! Par ailleurs, je pars du principe qu'on a vu quelques-uns des films les plus intéressants des dernières années – *Reservoir Dogs*<sup>66</sup> (1991), *Sept* (1995), *Frissons* (1997) et *Fight Club* (1999), pour n'en nommer que quatre –, et qu'on peut comprendre et leur appliquer les concepts qu'on étudiera. Une fois qu'on aura vu les théories en action, on pourra certainement bénéficier davantage de ces

---

<sup>64</sup> En anglais, comme en français, les mots étrangers figurent en italique. Il nous a semblé que laisser en italique également les mots qui se trouvaient en français dans le texte anglais respecterait davantage le texte original. C'est ce que nous ferons tout au long du texte.

<sup>65</sup> D'après M. Scott Horne, notre personne-ressource dans le domaine du cinéma, Butler explique qu'au lieu de faire référence à des films ennuyeux et peu connus, comme les longues épopées polonaises de quatre heures du milieu de l'ère du cinéma muet (ce que font souvent les auteurs), plus conscient des besoins du lecteur, il prendra comme exemples des films connus, intéressants et que celui-ci a déjà vus pour expliquer le cinéma. En fait, l'auteur se moque ici des longues épopées polonaises, qu'il donne comme exemples de mauvais films. C'est pour cette raison que nous avons placé un point d'exclamation après « [...] on pourra certainement bénéficier davantage de ces épopées polonaises du milieu de l'ère du cinéma muet ! »

<sup>66</sup> Lorsqu'un film n'a pas été traduit, son titre est fourni dans la langue originale.

épopées polonaises du milieu de l'ère du cinéma muet ! Si on ne voit pas au moins quelques films en noir et blanc, quelques films muets et d'autres avec des sous-titres, c'est une grande partie du cinéma qu'on rate.

À cause de l'espace limité, j'ai omis du matériel – même à l'intérieur des domaines que j'ai couverts. Le cinéma muet et le cinéma dans les langues autres que l'anglais sont traités sommairement. Le marxisme, le post-modernisme et la critique post-coloniale ne sont presque pas mentionnés. Une foule de grands noms de la critique de films manquent à l'appel – Arnheim, Münsterberg et Bazin, pour citer trois noms au hasard –, mais j'espère que la lecture qui suit révélera leur manière de voir les choses.

L'objectif de ce livre est de proposer au lecteur plusieurs façons d'analyser les films la prochaine fois qu'il se trouvera dans un multiplexe<sup>67</sup> ou qu'il visionnera<sup>68</sup> une vidéo<sup>69</sup>, et de s'assurer que le postvisionnement sera intéressant, documenté et fertile. Bon visionnement.

### **1. Les rudiments du cinéma : le montage et la mise en scène**

Avant de pouvoir comprendre les théories cinématographiques, on doit comprendre la manière de construire un film. Dans les années 1890, un film durait quelques secondes, au plus une minute : un homme éternuant, un mur

---

<sup>67</sup> *Multiplex* : multiplexe. Selon *Le Petit Robert* : « Grand complexe multisalle. » Le terme « cinéplex », quoique d'usage courant, n'est pas encore adopté par les dictionnaires.

<sup>68</sup> *To stick in* (familier) : fourrer dans, mettre. Nous avons jugé l'expression trop vulgaire en français, même si le texte est familier.

<sup>69</sup> Il faut noter que le terme « vidéo » est féminin, malgré l'usage oral fréquent du mot au masculin.

qui tombe, un homme qui boit et, le plus terrifiant de tout, un train entrant en gare. On saisissait probablement ces plans en braquant la caméra sur le sujet et en exposant le film. On a découvert plus tard qu'on pouvait coller ensemble des morceaux de film, non seulement pour allonger sa durée, mais également pour permettre différentes implantations<sup>70</sup> de la caméra. Pour plusieurs critiques des débuts, le montage était la seule technique propre au cinéma, celle qui le distinguait des autres arts : le sens peut être créé simplement en comparant deux prises et en les mettant en contraste.

### Le plan d'ensemble

Pour faire le malin, commençons par jeter un regard sur les films qui exigent peu de montage et dans lesquels on tente d'enregistrer une longue interprétation dans une seule prise de vue. Le film *Nanouk l'Esquimau* (1922) a été louangé pour son utilisation de plans d'ensemble pour enregistrer fidèlement l'attente d'un pêcheur désirant attraper quelque chose. Ces prises de vue étaient considérées plus authentiques qu'un montage (assemblage). Certaines personnes doivent décidément souffrir pour leur art. Ensuite, il y a *Empire*<sup>71</sup>, d'Andy Warhol, une prise de vue continue de l'Empire State Building.

Mais par ailleurs, on ne peut nier que l'ouverture de quatre minutes de *La soif du mal* (1958) soit bien réalisée, particulièrement dans sa version

---

<sup>70</sup> Terme un peu opaque, mais d'usage courant dans le domaine. Définition du *Grand dictionnaire terminologique* : « Opération par laquelle on indique, à l'aide de ruban gommé, l'emplacement des décors, des caméras, sur le sol d'une salle de répétition ou le plateau d'un studio. »

<sup>71</sup> Long plan fixe de huit heures de l'Empire State Building.

restaurée. On voit une bombe placée dans le coffre d'une auto à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, et on suit différents personnages, y compris Charlton Heston et Janet Leigh, à travers la ville frontalière, jusqu'à la frontière elle-même. Ces séquences permettent à Welles – appuyé par la musique –, de nous présenter la zone frontalière, de nous faire voir la culture, pendant qu'on attend que la bombe explose.

Alfred Hitchcock a joué avec le plan d'ensemble dans *Les amants du Capricorne* (1949) et *La corde* (1948). Dans ce dernier film, deux collégiens tuent un ami et donnent ensuite un repas autour de la boîte dans laquelle le corps est caché<sup>72</sup>. Chaque prise de vue dure environ dix minutes, le maximum de film vierge qu'une caméra puisse contenir. On dissimule le point de montage entre deux bobines en remplissant l'écran par quelque chose de noir. On ressent de la claustrophobie, on sent que ces personnages sont observés, qu'ils sont surveillés, qu'on peut découvrir leur méfait à n'importe quel moment. Tous ces éléments contribuent au suspens.

La prise de vue continue unique atteint peut-être sa limite dans *Timecode* (2000) de Mike Figgis. Dans ce film, quatre caméras enregistrent des événements simultanés pendant environ quatre-vingt dix minutes, dont le point culminant est un tremblement de terre. Les quatre films apparaissent à l'écran en même temps. La forme cache le fait qu'il s'agit d'un film de second ordre, purement sentimental.

---

<sup>72</sup> Dîner où sont présents les amis et les parents de la victime.

## Les mouvements de la caméra et les angles de prise de vue

La caméra ne doit pas nécessairement rester immobile : elle peut bouger vers l'avant ou vers l'arrière (travelling), d'un côté à l'autre (panoramique) ou de haut en bas (panoramique vertical ou, dans des situations extrêmes, un plan grue). La direction vers laquelle la caméra est orientée déforme l'image de ce qui est filmé : dirigée vers le bas, elle peut évoquer la vulnérabilité ou la petitesse, pointée vers le haut, le pouvoir et le privilège. La caméra peut faire un zoom avant dans une direction ou elle peut faire un zoom arrière en s'éloignant. Elle peut être en plongée et offrir une vue à vol d'oiseau. De tels mouvements incitent à regarder dans des directions particulières, révèlent des aspects de la narration ou tentent de susciter une réaction particulière – la surprise, la peur, le suspense – chez les spectateurs. Ils peuvent aider ou empêcher qu'on s'identifie à un personnage. Ces procédés contrastent tous avec le regard, où l'esprit compense en grande partie les angles inhabituels.

La plupart du temps, la caméra sera montée sur quelque support stable, mais la caméra portable peut être utilisée pour attirer l'attention sur les événements – pour une raison indéterminée, elle crée un caractère d'immédiateté ou empêche de remarquer que ces événements sont simulés. Par contraste avec les mouvements saccadés et tremblants de la caméra portable, le Steadicam® rend le mouvement fluide – voir *L'enfant-lumière* (1980), où la caméra peut hanter les longs corridors de l'hôtel Overlook, ou la

longue prise d'ouverture (en réalité deux prises) d'*Halloween : La nuit des masques* (1978).

### **Montage dialectique**

Dans la simple prise de vue continue, on voit comment le monde à l'écran s'ajuste, parce qu'on est forcé d'en faire l'expérience. Cette technique est réaliste, dans la mesure où on y voit une tentative de créer un espace physique cohérent. Toutefois, tous les réalisateurs ne veulent pas faire cela – certains désirent qu'on réfléchisse sur les discontinuités idéologiques du monde. C'est le cas type d'une technique connue sous le nom de « montage dialectique », mise au point par le cinéaste soviétique Sergei Eisenstein (1898-1948).

La technique d'Eisenstein est une application pratique de l'idée de la dialectique telle qu'elle a été énoncée par Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) et Karl Marx (1818-1883). Pour Hegel, la dialectique est la manière par laquelle les concepts ou les idées se créent, façonnant en même temps le monde. Une thèse produit une antithèse, et le conflit entre les deux est résolu dans une nouvelle synthèse. Pour Marx, il n'y a pas de synthèse – le conflit est irréconciliable et il produit une nouvelle antithèse. Selon Marx, l'histoire du monde est l'histoire des luttes irréconciliables entre les classes sociales – maîtres et esclaves dans les sociétés grecque antique, féodale et capitaliste. On peut créer une meilleure société par une révolution continue.



Dans ses réalisations, Eisenstein juxtapose une image – une cellule – à une autre, et le conflit entre les deux produit une émotion, amenant le spectateur vers une conscience révolutionnaire (à vrai dire marxiste). D'une part, l'impact du film allait être celui d'un manège de parc d'attractions, comportant l'excitation des montagnes russes, et d'autre part, c'était une révolution de l'intellect.

Dans une séquence<sup>73</sup> du *Cuirassé Potemkine* (1925), les soldats descendent les escaliers d'Odessa<sup>74</sup>, qui semblent sans fin, massacrant tout ce qui se trouve devant eux. Les prises de vue en plongée sont contrastées avec les prises de vue en contre-plongée, les plans rapprochés avec les plans d'ensemble, les petits objets avec les grands et ainsi de suite ; parfois, le spectateur se concentre sur le destin d'un individu, d'autres fois, c'est la masse des corps qui le préoccupe. Après un moment, on ne sait plus trop où l'on se trouve dans les marches – près du haut, près du bas, à mi-chemin dans les escaliers... Les sentiments d'impuissance, de panique des gens dans les escaliers et de pouvoir de l'armée sont créés par les contrastes entre les angles et les hauteurs provoqués par les prises de vue.

Les techniques de montage ont été adoptées par Hollywood et par les autres types de cinéma. Un exemple en est le tour de la ville de Washington<sup>75</sup> dans *Monsieur Smith au Sénat* (1939), où l'on voit un fondu enchaîné entre les

---

<sup>73</sup> Une séquence est une suite indéterminée de prises, ce qui en fait un terme assez vague.

<sup>74</sup> Escaliers d'Odessa : escaliers de pierre célèbres dans la ville d'Odessa.

<sup>75</sup> En français, on écrit « Washington », et en anglais, « Washington DC ». Voir : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Washington,\\_DC](http://fr.wikipedia.org/wiki/Washington,_DC). (Consulté le 11-05-06.)

emplacements, les monuments et les signatures de la constitution américaine. En l'espace de quelques minutes, le spectateur se voit exposer le récit condensé de l'histoire militaire des États-Unis, de la guerre d'Indépendance jusqu'à l'après Première Guerre mondiale, l'accompagnement musical (qui comprend les hymnes nationaux britannique et américain) ajoutant à l'émotion. Il est clair que Smith ne s'est pas promené autour de Washington selon l'ordre chronologique, de sorte qu'une raison idéologique ou émotionnelle doit être fournie pour justifier le choix de l'ordre de la présentation – un passé glorieux devant être mis en contraste avec un présent corrompu, peut-être bien, mais grâce au petit garçon et à son grand-père au monument de Lincoln, l'avenir est prometteur.

Dans le capraesque<sup>76</sup> *Opération Hudsucker* (1994), l'auteur a recours au montage dans sa description de la descente et de la montée du cerceau – la première démonstration de Norville Barnes de son invention cède le pas à une séquence kafkaïenne<sup>77</sup> des comptables et des dessinateurs travaillant sur des chiffres et estampillant leur approbation. En silhouette, on voit les employés du service création imaginant des noms, tandis qu'une secrétaire lit *Guerre et paix* ; quand ils ont décidé, elle est très avancée dans *Anna Karenine* ; en attendant, le cerceau est testé, manufacturé et finalement, livré à un magasin. Coupure sur une fenêtre d'un magasin de jouets et le prix de 3,99 \$, un plus bas prix est bientôt flanqué dessus, suivi de toute une série de

---

<sup>76</sup> Frank Capra (1897-1991), cinéaste et réalisateur.

<sup>77</sup> Franz Kafka (1883-1928) : romancier tchèque de langue allemande, célèbre, entre autres, pour son œuvre *Le Procès* (1914).

plus bas prix, ensuite un autocollant proclamant qu'il est gratuit avec n'importe quel achat, puis, on se débarrasse du cerceau non désiré. Un cerceau roule dans plusieurs rues aux pieds d'un garçon qui attend et qui sait instinctivement quoi en faire. Ensuite, les gosses veulent tous un cerceau, et le prix s'élève de nouveau.

Plusieurs mois de l'histoire sont condensés en quelques minutes à l'écran, parce que la narration de tout le film se concentre plus sur le succès ou sur l'échec de Norville que sur le produit lui-même. Dans le montage, on perd de vue les personnages individuels – on ne connaît ni la secrétaire, ni les dessinateurs, ni le commis du magasin, ni un seul des enfants par son nom, et Norville est mis à l'écart au moment où il surveille anxieusement le prix des actions de Hudsucker Industries. La prise de vue se fait remarquer ; lorsque le cerceau rencontre le gosse, on passe à un plan de plongée, qui met l'accent sur le mouvement au moment où le garçon met un pied dans le cercle. Celui-ci fait écho au rond laissé par le café de Barne sur un journal, à son dessin à main levée et même à l'horloge au sommet de l'édifice Hudsucker.

### **Réalisation en continuité**

Tandis que dans le montage dialectique, la prise de vue se fait remarquer, plaçant au premier plan la scénographie des événements, la majorité des films d'Hollywood et du courant dominant des cinémas narratifs utilisent ce qui est connu sous le nom de « réalisation en continuité » – quand

elle fonctionne, on remarque à peine le changement d'un plan à un autre. Pris ensemble, tous les plans d'une séquence donnent l'impression d'un espace entier, continu. Une séquence commencera habituellement par un plan établissant l'emplacement des personnages, avant de faire la mise au point sur un ou plusieurs de ceux-ci et sur leurs actions. Un certain nombre de facteurs contribuent à la continuité : le champ-contrechamp, la règle de 180° et la règle de 30°.

### **Champ-contrechamp**

La technique de montage la plus courante est peut-être celle où le caméraman fait la mise au point sur un visage, soit de front, soit de côté, et ensuite coupe ce que le personnage voit ou un plan par-dessus son épaule. Dans les séquences dialoguées, ce que le caméraman regarde, c'est un autre personnage, de sorte qu'un bout de dialogue est suivi par la réaction de l'autre personnage. Les lignes de l'œil et les angles de la caméra sont réglés de manière telle que les deux personnages sont situés l'un face à l'autre dans un espace défini et que les spectateurs savent s'ils se regardent ou non. Cette technique générale est connue sous le nom de « champ-contrechamp ».

D'habitude, la technique aide les spectateurs à s'identifier à un personnage particulier ; des séquences entières de *Sueurs froides* (1958) présentent Scottie (James Stewart) prenant en filature Madeleine (Kim Novak) dans son auto ; les images de Madeleine conduisant ou marchant devant lui

alternent. On remarque à peine que ce que Scottie voit est filmé en extérieur à San Francisco et que les plans de Scottie sur la banquette de l'auto sont pris en studio, une projection de fond remplaçant la ville. Le montage crée une continuité entre les extérieurs filmés à des jours différents et peut-être à des kilomètres les uns des autres. La pièce qui conduit d'une ruelle à un centre commercial pourrait être un décor de studio plutôt qu'un véritable lieu, et celle-ci en retour n'a pas besoin d'entretenir de lien physique avec la boutique du fleuriste qu'il finit par espionner.

### **La règle de 180°**

Un des moyens utilisé pour que le spectateur conserve le sens d'un espace continu à l'intérieur d'un emplacement est d'éviter tout plan qui pourrait en apparence inverser la position des personnages. On réalise cette continuité en imaginant une ligne qui traverse le plateau ou l'emplacement et que la caméra ne peut franchir ; cette technique est connue sous le nom de règle de 180°. Dans n'importe quelle installation, la caméra peut montrer la figure de James Stewart, et le plan suivant se faire n'importe où à sa droite ou même directement derrière lui. Si on construit une ligne imaginaire dans un axe passant directement de l'avant à l'arrière et qu'on aperçoit un plan de son profil droit, on ne peut alors passer à un plan de son profil gauche sans être désorienté par rapport à l'espace.

Un exemple de l'application de cette règle est le point culminant dans *Sept* (1995), où les personnages se déplacent en auto dans le désert, afin de

localiser le prochain cadavre. Une vue aérienne d'un hélicoptère établit l'emplacement retiré où il se trouve avant qu'on se transporte à l'intérieur de l'auto. Le détective Somerset conduit, le meurtrier John Doe enfermé à l'arrière de l'auto ; dans certains plans, on aperçoit Somerset de profil. Faisant peut-être une exception à la règle, on voit parfois ce que Somerset observe dans son rétroviseur, quoique cette prise de vue corresponde aux divers angles du siège arrière. La ligne imaginaire peut être tracée dans le sens de la longueur à travers l'auto, l'action se produisant sur le côté du chauffeur. Après d'autres plans d'hélicoptère, on se déplace vers le côté du passager et on entend la conversation de Mills, le partenaire de Somerset, avec Doe. La ligne imaginaire a bougé, parce que les plans de ce que Doe voit prédominent ; on passe de l'autre côté des barreaux et on dirait que Mills est emprisonné. Avant que l'auto n'arrive à destination, la règle de 180° est rompue, le caméraman peut filmer dans n'importe quelle direction à l'intérieur de l'auto. On a déjà été renseigné sur la nature de l'espace à l'intérieur de l'auto, mais en même temps, il semble qu'on ait été invité dans l'espace de Doe, et on voit ce qu'il voit, et on se sent déconcerté.

### **La règle de 30° et la coupure syncopée**

Autant un trop grand saut entre les positionnements de la caméra peut confondre les spectateurs, autant un trop petit changement d'angle peut empêcher complètement de sentir une coupure. En fait, s'il y a quelque différence dans les angles de moins de 30°, on peut alors avoir l'impression

qu'il s'agit d'une erreur, d'une rupture dans le film plutôt que d'un montage. La pratique visant à s'assurer qu'il y a une différence suffisante est connue sous le nom de règle de 30°. Pour maintenir un espace continu, l'endroit d'où la prochaine prise peut venir est limité.

En même temps, le malaise ressenti par les spectateurs lorsque la règle de 30° est rompue peut être exploité par un réalisateur avisé sous la forme d'une coupure syncopée. Dans *À bout de souffle* (1959) de Jean-Luc Godard, le personnage de Jean Seberg est conduit par les rues de la ville de Paris par Jean-Paul Belmondo, qui disserte sur les femmes. Les spectateurs semblent regarder l'arrière de son cou, alors que l'arrière-plan des rues coupe continuellement. Le film a une nouvelle nervosité, qui est partiellement due à leur connaissance du cinéma.

La coupure syncopée ressort même dans *Les dents de la mer* (1975) de Steven Spielberg, lorsque le personnage de Roy Scheider se trouve sur la plage à la recherche du requin qu'il croit toujours là, dans la baie. Un groupe de personnes en quête de plaisir passe, et l'on se trouve soudainement près de lui. Le truc est répété. Plus récemment, dans le film de route de Bill Bennett *Les amants diaboliques* (1997), dans lequel chacun des deux protagonistes croit son partenaire coupable d'une série de meurtres sauvages, l'atmosphère de paranoïa est intensifiée par l'usage de la coupure syncopée. Puisqu'on sait bien qu'on n'a pas tout vu, on commence à imaginer ce qu'on pourrait avoir manqué.

Après avoir étudié les quelques façons rudimentaires d'assembler différentes prises, il est maintenant nécessaire de jeter un regard sur ce qui se trouve à l'intérieur du plan : l'univers fictif du film ou la diégèse. Pris ensemble, les éléments visuels à l'écran – le décor, l'éclairage, les symboles et les motifs – forment la *mise en scène*, terme qui vient du théâtre. Ce concept est devenu capital pour les analyses des critiques des *Cahiers du cinéma* au cours des années 1950 et après, parce qu'il était l'élément le plus maîtrisé par le réalisateur et parce qu'il se révélait être un moyen de distinguer la critique de film de celle d'autres médias. Je vais me pencher sur ces trois éléments tels qu'ils se présentent dans le film *Suspects de convenance* (1995).

### Le décor

Les premiers films – des travailleurs quittant l'usine, des trains qui arrivent – ont été réalisés à l'intérieur et autour des ateliers des ingénieurs. Avec le temps cependant, il a fallu utiliser des décors pour maîtriser un environnement particulier, si on voulait réaliser un bon film. C'était particulièrement vrai pour les prises intérieures, car un studio procurait plus d'espace que l'extérieur pour installer la caméra, l'équipe et l'éclairage.

Peu importe à quel point le décor est réussi, il y a une différence entre l'impression procurée par les séquences réalisées en studio et celles qui sont produites en extérieurs – le dynamisme des personnages conduisant de vraies autos dans de vraies rues dans *La soif du mal* est très différent de celui



des reprises créées face à une projection sur écran. Je ne dis pas cela pour réclamer le réalisme du décor, mais simplement pour faire remarquer une différence. Le bateau peint au bout de la rue dans *Pas de printemps pour Marnie* (1964) est distinctement une peinture, mais il ne sert qu'à attirer l'attention sur le fait qu'il est là. En studio ou à l'extérieur, le décor contribue à la signification du film.

Considérons les deux premières fois où les cinq criminels sont réunis dans *Suspects de convenance* (1995), la séance d'identification et la cellule de détention provisoire. La séance d'identification nous est familière, quoique nous nous situons plus souvent de l'autre côté de la vitre, essayant d'identifier le coupable. Le mur plat et blanc rayé de lignes noires est utile pour identifier les personnages qui y sont adossés, on est distrait par peu de choses et on peut les comparer. La cellule dans laquelle on entraîne les personnages est encore plus miteuse, vraiment pas faite pour être vue par le public, et présente une ombre vert brun sur le mur. Il y a des fenêtres sur le mur du fond, en fait il s'agit d'une série de petites fenêtres en rangées, et on ne sait pas si celles-ci donnent sur le corridor ou sur le monde extérieur. Ces deux scènes et ces deux décors renferment ensemble les cinq criminels et dévoilent les tensions qui existent entre eux, par contraste avec les scènes précédentes, où chacun d'entre eux était arrêté ou interrogé.

## L'éclairage

Dans l'éclairage, on doit examiner un certain nombre d'éléments : le type, la source, la qualité et la couleur. La lumière d'une chandelle doit être différente de celle d'une ampoule ou de celle du soleil. Par la source, je veux dire le point d'origine et la direction des faisceaux d'une lumière. Elle peut être naturaliste, c'est-à-dire qu'elle peut provenir d'un lieu attendu dans une scène donnée, ou elle peut être expressionniste et avoir une certaine signification symbolique. (Pour des raisons financières et ensuite esthétiques, *Le cabinet du D<sup>r</sup> Caligari* [1919] avait plusieurs de ses ombres peintes directement sur les décors.) La qualité comprend la luminosité de la lumière et la continuité – elle peut être diffuse, elle peut se frayer un chemin à travers le brouillard ou la fumée, et elle peut être vacillante. Enfin, la couleur de la lumière – rouge, verte, bleue et ainsi de suite – influera sur notre manière d'établir un rapport avec une scène.

Les objets apparaissent différemment selon la façon dont ils sont éclairés. Une lumière placée devant eux les soulignera, tandis qu'une lumière placée derrière eux créera une silhouette. Un éclairage de côté, un éclairage par en-dessous ou un éclairage par-dessus projeteront tous différentes formes d'ombres et créeront différentes ambiances. Dans le cinéma hollywoodien classique, on avait mis au point une combinaison d'éclairage en trois points : une lumière pleine placée à côté de la caméra était dirigée vers le personnage, afin qu'il y ait le moins d'ombres possible, un éclairage

principal éclairant diagonalement le personnage constituait l'illumination la plus importante et une lumière à contre-jour faisait ressortir le personnage.

Dans la séance d'identification de *Suspects de convenance*, la lumière est blanche et éclatante, de sorte que Keaton doit se protéger les yeux, tandis que dans la cellule, elle tend vers le terreux et le vert, quoique, à mesure que la scène progresse et que les personnages parlent de se mettre ensemble pour un travail, elle commence à tirer davantage vers le bleu. Dans les diverses scènes d'interrogatoire, les personnages semblent éclairés par-dessus, afin qu'on voie clairement qui est interrogé, et peut-être pour qu'on se soucie moins du point de vue.

### L'interprétation

Les styles d'interprétation ont varié au cours du siècle dernier, passant du jeu forcé stylisé de l'époque du cinéma muet aux acteurs comme Cary Grant, qui semblaient s'incarner eux-mêmes. La façon de rendre le dialogue, le langage corporel et le mouvement peuvent tous renforcer une interprétation ; par exemple, les dialogues qui se chevauchent de la comédie loufoque dans un film comme *L'impossible monsieur Bébé* (1938) est assez différent du dialogue toujours bien distinct dans un film de Hal Hartley. L'école d'interprétation selon le système<sup>78</sup> a produit quelques grandes interprétations au cours des cinquante dernières années, notamment celles de Marlon Brando et de Robert de Niro, mais parfois, comme dans *C'est*

---

<sup>78</sup> *Method actor* : acteur selon le système, *Terminium*. Cette traduction nous semble très formelle, mais il n'en existe pas d'autre à notre connaissance.

*l'apocalypse* (1979), l'acteur semble réduit à marmonner ; l'expression peut devenir maniérée plutôt que réelle. Différents styles d'interprétation à l'intérieur d'un même film peuvent mener à un produit final inégal.

Dans *Suspects de convenance*, Verbal, annoncé par son pied, la main droite suspendue à son bras gauche alors qu'il entre nonchalamment, semble très maître de lui, et il peut être mis en opposition avec un Fenster stressé arpentant la cellule. Parfois, le dialogue de Fenster est virtuellement impossible à décoder, ce que le film signale de nombreuses fois. Hockney, par contraste, est étendu sur un banc, accoudé, attendant que les choses se passent, presque résigné, et McManus est assis. Keaton est plus déprimé et plus défait, lorsqu'il entre et qu'il s'assoit à l'écart. Il est assis, se pelotonnant à l'intérieur de la veste qu'il avait apportée à la séance d'identification.

### **Costume, maquillage et accessoires**

Évidemment, chacun des personnages possède son propre costume, qui sert d'indice de sa personnalité ou de son style. Keaton, l'homme d'affaires en devenir, a un complet brun crème et une chemise bleu pâle ; il a l'air respectable mais décontracté. La chemise de Fenster est rouge vif avec un large col et des boutons défaites sous une veste noire ; c'est extravagant et extraverti, alors qu'il essaie de paraître avoir de la classe. Hockney porte un débardeur et un blouson d'aviateur, et McManus, un polo en tricot sombre et une longue veste de cuir, habituellement considérée comme le signe d'une tendance rebelle ou imprévisible. (Comparez les contrastes des costumes

dans *Sept*, dans lequel le méthodique Somerset porte une cravate, une chemise, un gilet et un complet sobre, alors qu'un Mills inexpérimenté et potentiellement non-conformiste a une cravate qui n'est jamais nouée ; encore une fois un type de personnage qui porte une veste de cuir.) Verbal est le plus débraillé des cinq, cardigan par-dessus une chemise qui n'est pas complètement rentrée dans son pantalon et un t-shirt en dessous de tout cela. Il s'agit nettement de quelqu'un que la mode a oublié.

Le maquillage n'est perceptible chez aucun des cinq, quoique les cheveux de Fenster ont sûrement été coiffés. Le maquillage, comme les prises de vue en continuité, est habituellement invisible – plusieurs des cadavres dans *Sept* « portent » vraisemblablement du maquillage, mais on ne le remarque pas. Dans les films d'horreur, le maquillage est une façon de suggérer qui est mort et qui est vivant, et de créer des chocs. Dans l'expressionnisme allemand, le maquillage fait partie de l'esthétique du film.

Les accessoires peuvent être considérés comme une extension du costume, parce qu'ils tendent à être associés à un personnage particulier. Dans ce cas-ci, l'attention est portée sur la veste de Keaton, quoiqu'on ne penserait normalement pas qu'il s'agisse d'un accessoire. La règle générale veut que tout accessoire sur lequel on attire l'attention tôt dans le film – disons un briquet, un fusil dans un tiroir, des bottes anti-gravité – revêtira une grande importance dans la dernière partie de celui-ci. Dans les deux scènes dont on a parlé, le seul vrai accessoire est la carte sur laquelle ils lisent leur ligne

durant la séance d'identification – mais les briquets ont une signification dans l'intrigue à divers moments.

### Symboles et motifs

Parfois les éléments de la *mise en scène* semblent revêtir une plus grande importance que leur rôle dans une scène particulière – un objet, une forme, une couleur figureront dans plusieurs scènes et auront une certaine importance. La couleur rouge semble être un motif récurrent courant : sur la robe de Natalie Wood et ensuite sur le manteau de James Dean dans *La fureur de vivre* (1955), dans les attaques de panique de l'éponyme Marnie, sur l'étrange nain qui court à pas précipités dans *Ne vous retournez pas* (1973) et sur la petite fille dans le camp dans *La liste de Schindler* (1993). La couleur rouge peut signifier la colère, le sang, la passion, la haine, la chaleur et, sans doute, plusieurs autres choses. Dans *La cuisinière, le voleur, sa femme et son amant* de Peter Greenaway (1989), on compte quatre zones distinctes – le bleu de l'extérieur, le vert de la cuisine, le rouge du restaurant et le blanc des toilettes. Les robes, les foulards et les écharpes changent de couleur selon les zones, même lorsque la caméra a l'air de faire un panoramique dans le temps sur les personnages qui se déplacent entre les pièces. Les connotations des couleurs attirent l'attention sur les différentes fonctions des zones en relation avec la nourriture et le sexe.

J'ai déjà parlé du pied de Verbal au début de la séance d'identification et à la fin du film, mais cette scène rappelle également le pied de Keyzer Soze

qu'on a tout juste aperçu sur le bateau. La cigarette allumée – successivement par Keyzer, Keaton et Verbal – est liée au début des incendies, en même temps qu'à l'enfer brûlant dont la famille de Soze a fait l'expérience.

Évidemment, on peut en dire beaucoup plus au sujet de la *mise en scène*, son sens et la manière avec laquelle ses éléments agissent les uns sur les autres. En plus, il y a différents angles de caméra – le grand angulaire extrême, le bullettime<sup>79</sup> ainsi que le zoom inversé – et différentes façons de faire le montage au cinéma. Les études cinématographiques ont mis l'accent sur les réalisateurs qui contrôlent ce qui se trouve à l'intérieur du cadrage, et cette façon de procéder est fondamentale pour la théorie d'*auteur*, dont nous traiterons au prochain chapitre.

---

<sup>79</sup>« [...] le “bullet time”, cette technique de filmage qui “surdéveloppe” les ralentis jusqu'à sembler figer le mouvement dans le plan. Invention mise au point par un Français, elle consiste à installer en batterie une série d'appareils photographiques, dont les clichés décomposent l'action sur un trajet prédéfini, ensuite animés au rythme voulu, par ordinateur. Nous ne sommes pas loin de “La Jetée” (1962) de Chris Marker, roman photo cinétique, chef-d'œuvre du court métrage et de la science fiction au cinéma. La technique du “bullet time” a depuis envahi tous les films d'action, jusqu'à la publicité. Dans “Matrix” qui en popularisa l'esthétique, ce parti pris renvoie à la bande dessinée qui fige dans la case le mouvement et l'anime dans leur succession. Ses suiveurs l'ont adapté avec plus de gratuité. »  
*In* <http://cultureetloisirs.france2.fr/cinema/dossiers/59559-fr.php>. (Consulté le 10-2-2005.) Il n'existe pas de traduction française de ce terme.

## 2. Les théories d'auteur

### Les origines françaises : la politique des auteurs

La théorie d'*auteur* assoit l'idée de *mise en scène* dans le champ des études cinématographiques et tire son origine des écrits d'un groupe de jeunes critiques de la revue cinématographique française *Cahiers du cinéma*. « Une certaine tendance du cinéma français » (1954) de François Truffaut en constitue un article pivot. Truffaut y dénonçait le réalisme psychologique étouffant typique du cinéma français d'après-guerre et les idées restrictives qui véhiculaient ce que devait être un film français : essentiellement une adaptation littéraire. Truffaut prétendait que les écrivains du cinéma français croyaient que la partie la plus importante du film étaient les mots et que le réalisateur ne faisait qu'y ajouter quelques images. Les scénaristes considéraient leur travail humiliant et ils tentaient souvent de ne faire appel qu'au dénominateur commun le plus bas de leur public. En revanche, Truffaut faisait l'éloge des films dont le réalisateur avait contribué au scénario et où quelque chose de vraiment cinématographique<sup>80</sup> se produisait. La différence portait

---

<sup>80</sup> Le *Harrap's* donne « cinématique » comme traduction de « cinematic », et *Le Bibliorom Larousse* donne « cinématographique » pour « cinematic ». *Le Trésor de la langue française informatisé* nous en fournit une explication ; d'après ce dictionnaire, les « éléments tirés de cinématographe entrant dans la composition de mots appartenant au domaine du cinéma » viennent de « cinématique », qui viendrait lui-même d'un mot grec qui désigne le « mouvement ». Dans ce sens, le terme « cinématique » est l'équivalent du terme « cinématographique » : les deux sont des termes généraux qui veulent dire « qui a rapport au cinéma », c'est-à-dire au mouvement.

Si l'on examine la documentation dans le domaine du cinéma, on constate en effet que les deux termes sont utilisés comme synonymes. Par exemple, le « Festival cinématique d'automne de Gardanne » se nomme lui-même indifféremment « Festival cinématographique d'automne de Gardanne » :

<http://perso.vizzavi.fr/deliriumlejournal/cinema.htm>.

De même utilise-t-on, dans un article non signé intitulé « Agnès Varda », le terme « cinématique » pour « cinématographique » : « Le lien étroit entre les œuvres littéraires et cinématiques qu'elle suggère ici, correspond à sa notion de cinécriture ("cinematic writing"). Sur un niveau linguistique (sic), "son œuvre



essentiellement sur l'apparence du film, sur sa *mise en scène*, et sa responsabilité pouvait revenir au réalisateur.

Les critiques des *Cahiers* se tournaient de l'autre côté de l'Atlantique, vers les pratiques industrielles élaborées à Hollywood et vers des réalisateurs comme Alfred Hitchcock et Howard Hawks. Un *auteur* était une personne, d'habitude un réalisateur, qui pouvait marquer un film de sa griffe personnelle, malgré les pressions commerciales du système des studios – comparez la manière avec laquelle les aspects de la conception de David Fincher se retrouvent dans *Alien 3* (1992), malgré les pressions du studio qui voulait un produit qui attirerait les publics ayant vu *L'Étranger : le huitième passager* (1979) et *Aliens 2 : le retour*<sup>81</sup> (1986) et d'autres encore. L'*auteur* doit être différencié du *metteur en scène*, le réalisateur libre que les critiques des *Cahiers* croyaient être un artisan plutôt qu'un artiste.

---

explore continuellement les paramètres du langage cinématique et les différentes stratégies de représentation cinématique suggérées par eux" ("her work continually explores the parameters of film language and the varied strategies of cinematic representation these suggest"; Flitterman-Lewis 219). Cependant, non seulement son oeuvre complète révèle sa signature linguistique et cinématique, il y a également une intertextualité entre ses films eux-mêmes, car Agnès Varda réalise en rétrospective le moment de la manière dont un film "travaille" le suivant. »  
<http://www.opisline.com/Journal/avril3/flash15.html>.

Un autre courant de la documentation sur le cinéma utilise le terme « cinématique » dans son sens premier, c'est-à-dire celui de « mouvement ». C'est le cas de Jean-François Côté, de l'Université du Québec à Montréal, qui écrit : « Ainsi par exemple, la représentation de la ville dans le roman contemporain invite à s'interroger sur les rapports entre cinesthésie et cinématique, c'est-à-dire entre le domaine du mouvement des "sensations" produites et/ou inspirées par la ville (ce qu'est la cinesthésie) et la représentation de ce mouvement (ce qu'est la cinématique). » <http://restesurbains.sat.qc.ca/files/cote.htm>.

De même, Matt Dray, dans un texte intitulé « Dans la lumière... », déclare : « La présence d'une source lumineuse (directive) dans le noir mène le spectateur vers d'extra-ordinaires émotions fluctuantes. Ce spectateur est cinématique. Il appartient au mouvement. Parce que le cinéma traite autant du mouvement du spectateur que du mouvement de la lumière. » <http://www.objectif-cinema.com/miseaupoining/002.php>.

Blind Shaft fait de même : « Filmé en partie caméra à l'épaule, en partie en plan fixe, selon "un style cinématique de type documentaire" d'après la note d'intention du réalisateur, Li Yang sait jouer de la grammaire cinématographique pour accompagner le jeu des personnages. Ceux-ci emplissent le film de leur présence. » [http://www.cineasie.com/Blind\\_Shaft.html](http://www.cineasie.com/Blind_Shaft.html). (Ces sites ont été consultés le 12-2-2005.)

<sup>81</sup> Aliens : le retour ou Aliens 2 : le retour. Voir : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm.html?cfilm=2167>. (Consulté le 28-11-05.)

Le style visuel d'un film donné – le sous-éclairage des films de David Fincher, les ventilateurs tournants dans les films de Ridley Scott, le champ profond dans ceux d'Orson Welles – est le signe du travail d'un praticien ou la signature reconnaissable d'un réalisateur. Les critiques des *Cahiers* s'attardaient peu sur la reconnaissance de certains thèmes récurrents – l'erreur d'identité dans les films d'Hitchcock, disons –, mais c'était un facteur dans certaines de leurs analyses. L'analyse serrée d'un film formait une *politique des auteurs*.

### **Andrew Sarris : la théorie d'*auteur***

Le critique américain Andrew Sarris a créé une théorie de l'*auteur*. Dans son essai *Notes On The Auteur Theory*, 1962 [*Notes sur la théorie d'auteur*, 1962<sup>82</sup>], il tente de racheter le cinéma hollywoodien en tant que sujet digne d'étude, à la place du cinéma d'art européen – expliquant que des artistes travaillaient à l'intérieur du système des studios. La chaîne de production d'Hollywood offre des occasions d'identifier des thèmes, des structures, des narrations et des esthétiques dans les films qui, pour leur part, font voir la personnalité du réalisateur.

Sarris soutenait que le cinéma hollywoodien était aussi bon – sinon meilleur – que le cinéma européen, et que l'identification des *auteurs* était une façon de démontrer ce qu'il y avait de grand en lui. De plus, l'histoire de ces *auteurs* était également l'histoire d'Hollywood. Les bons films étaient réalisés

---

<sup>82</sup> Notre traduction.

par les bons réalisateurs, les mauvais films par les mauvais réalisateurs. Bien entendu, chaque réalisateur peut se tromper à l'occasion, et des réalisateurs minables ont fait, curieusement, des films comme il faut (disons, Spielberg jusqu'à environ *Les dents de la mer* [1975]), mais essentiellement, les *auteurs* font les meilleurs films. Sarris distingue trois domaines de compétence – la technique, le style personnel et la cohésion interne<sup>83</sup> – et les lie aux réalisateurs, qu'il considère comme techniciens, stylistes et *auteurs*. Il est possible pour un *metteur en scène* de s'améliorer et de devenir un *auteur*, ou pour un *auteur*, de devenir un *metteur en scène*. La norme pour les *auteurs* est la fugacité des réputations.

L'ennui avec la théorie d'auteur, c'est qu'à moins d'interroger le réalisateur sur chaque choix qu'il fait durant le tournage, qu'il soit tout petit ou très important, le critique risque d'interpréter un motif récurrent comme une décision délibérée prise par un réalisateur particulier, plutôt qu'une décision qui pourrait avoir été prise par n'importe quel réalisateur. Dans *Sept* (1995) de Fincher, *Jouer avec la mort* (1997) et *Fight Club* (1999), il y a trois principaux personnages, deux hommes et une femme –, mais on pourrait dire la même chose du film d'Andrew Niccol *Bienvenue à Gattaca* (1997). Comment peut-on être certain qu'on a affaire à Fincher plutôt qu'à Niccol, ou qu'on ne voit pas un modèle récurrent là où il n'y en a aucun ?

---

<sup>83</sup> La principale qualité d'un auteur est que tout, dans son scénario, concourt vers l'action, qu'il y ait une unité de son œuvre au point de vue du sens.

On doit aller plus loin. On peut découvrir un réalisateur qui aime le triangle romantique constitué de deux hommes et d'une femme (rendu compliqué par la génétique dans *Alien 3*), une *mise en scène* obscure, sous-éclairée, des dénouements déprimants (la mort de Ripley dans *Alien 3*, le paroxysme meurtrier dans *Sept*, le suicide lors d'une épreuve dans *Jouer avec la mort*, la chute des tours dans *Fight Club*), des protagonistes qui ne contrôlent pas leur destinée (Ripley, à cause de sa contamination par l'ADN extraterrestre et de l'intervention de la Compagnie, Mills manipulé par John Doe, Nicholas Van Orton à la merci de son frère Conrad, le narrateur qui ne se rend pas compte qu'il est Tyler Durden) et le meurtre de personnages qu'on a à cœur (Newt et l'autre gars pendant le générique du début, réduisant à néant ainsi la dernière demi-heure de *Aliens 2 : le retour*, Tracey dans *Sept*, Meat Loaf<sup>84</sup> dans *Fight Club*... [D'accord, c'est un argument que je ne pourrai plus présenter.]) Plus on peut identifier d'aspects, plus on peut situer un *auteur* précisément.

### **Peter Wollen : le structuralisme d'auteur**

Dans son livre *Signs And Meaning In The Cinema* (1969)<sup>85</sup> [*Signes et signification au cinéma*, 1969<sup>86</sup>], appliquant la théorie du structuralisme et la théorie sémiotique, le critique britannique Peter Wollen formalise son point de vue selon lequel l'identité d'un réalisateur est construite par le spectateur.

---

<sup>84</sup> L'acteur Meat Loaf incarne Robert « Bob » Paulsen dans *Fight Club*. Son vrai nom est Marvin Lee Aday.

<sup>85</sup> Il ne semble pas exister de traduction française de ce livre.

<sup>86</sup> Notre traduction.

C'est un sujet sur lequel on reviendra au prochain chapitre. Wollen fait remarquer que l'impact du cinéma américain sur la France d'après-guerre a été exagéré. En effet, après les limitations du répertoire du temps de guerre et la pauvreté du cinéma parisien, le cinéma américain représentait une telle bouffée d'air frais que les clubs montraient aux cinéphiles français beaucoup plus de films qu'ils ne l'auraient fait normalement. Dans ce contexte, la paternité risque de se transformer en culte de la personnalité et en adulation de certains réalisateurs. Wollen critique également la position de Sarris pour sa sur-unification de l'approche des *Cahiers* qui, après tout, avait été élaborée par des individus plutôt que codifiée par des manifestes : certains des critiques des *Cahiers* préféraient, en fait, les termes *metteurs en scène* à *auteurs*, et d'autres étaient plus intéressés par le thème que par le style. Les réalisateurs de second ordre étaient salués avant même d'avoir acquis une certaine valeur – de nos jours, puisque presque chaque film est étiqueté « Un film de (insérer ici le nom du réalisateur) », la crédibilité de son auteur est entamée. Kevin Smith est-il moins digne d'attention parce qu'il ne désigne pas ses films de la même manière que Ridley Scott ou Michael Mann, ou, pour choisir des exemples moins élégants, Joe Johnstone ou Chris Columbus ?

Wollen plaide pour une analyse portant sur des réalisateurs ayant eu des carrières assez longues – en particulier Howard Hawks et John Ford. Alors, Steven Spielberg ou Woody Allen pourraient être considérés comme des *auteurs* après trois décennies, mais il est simplement trop tôt pour se prononcer sur, disons, Kevin Smith ou Spike Lee. Un réalisateur qui continue

à faire le même film (la relation entre un jeune homme sensible et sa petite amie menacée par son meilleur ami au langage ordurier dans le New Jersey contemporain) peut être impressionnant, mais il n'est pas grandiose selon le modèle de Wollen. En revanche, un réalisateur peut être un *auteur*, même s'il a fait un film sur des gens menacés par un camion ou par un requin, sur des visites d'extraterrestres de divers types, sur des esclaves rentrant à la maison, des Juifs survivant à l'holocauste ou une suite très mal faite de *Peter Pan*.

Wollen propose de repérer les « antinomies » dans les films des réalisateurs. Il s'agit d'ensembles d'idées opposées, comme la culture contre la nature et ce qui est civilisé contre ce qui est sauvage. Ce n'est pas le fait qu'un ensemble de personnages représentent un côté des oppositions – les bons ayant les caractéristiques acceptées par la société, et les mauvais, celles qui sont désapprouvées par la société – qui importe, mais que ces oppositions se déplacent et perturbent le spectateur. Il est peut-être plus facile de voir cet aspect à l'œuvre dans les westerns, où il est tentant de simplement supposer que l'aspect civilisé des cowboys est symbolisé par leurs chapeaux blancs et l'état sauvage des indiens par leurs chapeaux noirs.

Dans *La prisonnière du désert* (1956), le personnage de John Wayne, Ethan Edwards, est le héros qui part à la recherche de sa nièce kidnappée. Sa quête évoque une suite ininterrompue d'oppositions : le jardin contre l'étendue sauvage, le colon contre le nomade, le civilisé contre le sauvage,

l'Européen contre l'indien et ainsi de suite. La quête montre qu'Edwards se soucie de sa famille – et pourtant, il n'a aucun véritable rapport avec elle. Cela fait tellement longtemps qu'il lui a rendu visite, qu'il prend sa plus jeune nièce pour la plus âgée. Il se présente, au début du film, comme un nomade qui visite des colons, il passe cinq ans à la recherche d'un colon perdu et, les ayant réunifiés, il se met en route à nouveau pour redevenir un nomade. Étant d'origine européenne, Edwards devrait être une personne civilisée, et pourtant, c'est un hors-la-loi qui refuse d'être intimidé par les ordres du shérif ; c'est lui qui décidera si sa nièce perdue vivra, et non pas les Indiens. Wollen retrace de telles antinomies dans un certain nombre de westerns de John Ford – *La poursuite infernale* (1946) et *L'homme qui tua Liberty Valance* (1962) parmi d'autres – et celles-ci pourraient aussi être perçues dans *La chevauchée fantastique* (1939), de beaucoup antérieur. Selon Wollen, les relations entre les antinomies varient d'un film à l'autre dans l'œuvre de Ford, alors que dans l'œuvre de Howard Hawks, les oppositions sont récurrentes. La variété et la consistance deviennent nécessaires pour l'auteur et constituent un point de référence de la qualité.

Les relations entre les antinomies se retrouvent dans *Sept* : civilisé contre sauvage, moral contre immoral, détective contre criminel, chasseur contre chassé, vertu contre péché, marié contre célibataire, livres contre fusil, sain d'esprit contre fou et ainsi de suite. Les trois premières paires ne devraient être que la représentation de Somerset-Mills contre John Doe. Après tout, nos deux héros sont les braves détectives qui tentent de traquer

un tueur en série sauvage. Cependant, le film prend soin d'établir l'amour et les connaissances de la musique classique de Somerset (un goût partagé par les agents de sécurité de la bibliothèque de la ville), alors qu'on montre Mills jouant avec son chien pour se détendre et ayant besoin d'une série de notes de Cliff pour comprendre les allusions littéraires qui dévoilent la seconde nature de John Doe. Mills est heureux d'enfreindre la loi en enfonçant d'un coup de pied la porte d'un appartement en dépit du fait qu'ils n'ont pas de mandat de perquisition pour entrer, et même l'utilisation des services secrets par Somerset pour découvrir les allées et venues de John Doe est à la limite de la légalité.

De plus, la capacité de John Doe à retrouver Mills et sa femme prouve qu'il a des aptitudes de détective – ne serait-ce qu'en trouvant la bonne personne à soudoyer –, et sa reddition calculée à la police le maintient solidement en contrôle. Le châtement du péché de Doe est complet grâce à Mills qui incarne un péché en personnifiant la colère – exactement comme il reconnaît que son propre péché est l'envie du style de vie de Mills. Mais en tuant la femme de Mills, il a fait preuve de convoitise ; dans sa croyance qu'il a le droit de juger les autres, il est aussi en proie au péché qui a causé la chute de Lucifer : l'orgueil. Celui qui punit les péchés est lui-même coupable de péchés, et peut-être que seul Somerset est vertueux. Le seul meurtre qu'on voit, en fait, c'est Mills qui tire Doe. Le revolver est associé aux détectives plutôt qu'au criminel.



Passons brièvement aux<sup>87</sup> autres antinomies : Somerset est le genre de personne qu'il est parce qu'il ne s'est pas marié, Mills, lui, est devenu fou de rage parce qu'il l'a été ; Doe, on peut sans doute le présumer à cause du manque d'information écrite, est un célibataire endurci. Doe est-il fou ? Probablement. Mais c'est Mills qui est susceptible d'être soumis à une évaluation psychiatrique à la fin du film.

Dans une postface de 1972 à *Signs And Meaning*, Wollen plaide contre l'utilisation de la théorie d'*auteur* pour introduire l'idée d'une vision personnelle au cinéma et insiste sur le fait que la théorie ne devrait pas être un culte de la personnalité célébrant la vision artistique unifiée d'un artiste qui ne fait que son métier dans le médium du film. Le nom de l'*auteur* est une étiquette commode sous laquelle on peut exposer un ensemble particulier d'idées contestataires.

Une partie de la responsabilité de la signification du film revient au spectateur, qui lit activement le film. Le film qu'il voit n'est pas nécessairement celui que le réalisateur a fait – dans le sens que le critique ne voit pas nécessairement le film que le réalisateur a sciemment décidé de faire en se servant du matériel disponible. Ce n'est pas non plus nécessairement le film que voient les autres critiques. Whilst Wollen avait décelé certaines structures récurrentes dans tout film, et il pense qu'il n'y a pas d'organisation universelle

---

<sup>87</sup> On devrait lire dans le texte anglais « through » et non « though ».

d'un film à l'intérieur de laquelle, en retour, ces structures peuvent être insérées.

Ces relations structurelles peuvent se situer tout autant dans les films de différents réalisateurs. Un ensemble particulier de caractéristiques – disons, la combinaison de prises de vues régulières en mouvement avec des structures de champ-contrechamp et même du montage, la description d'individus isolés dans un environnement hostile, la préoccupation du regard et les états d'esprit psychologiques, l'importance des personnages féminins et le tueur en tant qu'homosexuel – pourraient être perçues comme hitchcockiens, indépendamment des intentions qu'Alfred Hitchcock avait en réalisant son film. De même, si l'on devait choisir au hasard un film de Brian De Palma – disons, *Carrie au bal du diable* (1996) –, on pourrait bien reconnaître dans celui-ci plusieurs de ces mêmes codes. Est-ce un hommage à Hitchcock de la part de De Palma, ce qui nécessiterait des recherches sur les déclarations publiques au sujet de ses influences, ou est-ce qu'il n'y a aucun problème à trouver ce qu'il y a d'hitchcockien chez De Palma ?

### **Les auteurs à l'extérieur de l'institution hollywoodienne**

L'accent de la critique d'*auteur* a été mis sur les réalisateurs travaillant dans un système classique d'Hollywood – Hitchcock, Ford, Hawks, même Welles – parce que ceux-ci étaient perçus comme des non-conformistes ayant une vision à l'intérieur d'un système. Comme on le fait remarquer dans une série d'exposés dans le film australien *Loves And Other Catastrophes* (1996),

Woddy Allen, Spike Lee et Quentin Tarantino pourraient servir d'exemples. L'émergence du film indépendant dans les années 1980 et 1990 – créé par Lee et des réalisateurs comme Jim Jarmusch, Hal Hartley et Kevin Smith – a mené à un cinéma concentré sur des personnes charismatiques ayant des visions intimes qu'elles désirent exprimer et agissant comme des machines publicitaires individuelles. Ce sont des projets de leur cru qui les mènent, plutôt que le désir de se faire engager à Hollywood. De plus, si l'on suit le raisonnement de Wollen, il est simplement trop tôt pour dire de plusieurs de celles-ci qu'elles sont des *auteurs*. (D'accord, quelques à côtés : comment Jean Vigo est-il un *auteur*, alors qu'il a fait moins de deux films ? De quel genre de longue carrière s'agit-il ?)

Jusqu'à présent, j'ai discuté de la théorie d'*auteur* et du produit hollywoodien des cinéastes indépendants influencés par Hollywood ou des cinéastes indépendants qui finissent par être financés par les studios d'Hollywood, même si on leur a donné l'impression de la liberté créatrice. Mais qu'en est-il des *auteurs* dans le reste du monde ? Des arguments peuvent être avancés concernant des *auteurs* du cinéma européen, et par conséquent, d'autres cinémas, quoique les conditions économiques minimisent peut-être l'importance de l'*auteur* dont le sujet est façonné dans une lutte avec un studio lucratif.

Pedro Almodóvar a des thèmes récurrents tournant autour des relations entre les hommes et les femmes, de la sexualité changeante et de la

moralité ambiguë des autorités ainsi qu'une *mise en scène* reconnaissable comportant le kitsch, la stylisation et de brillantes couleurs. En tant que scénariste et réalisateur, il conserve beaucoup la maîtrise de ses films, et le choix de son frère Agustín<sup>88</sup> comme producteur ajoute sans doute à cette maîtrise. Dans ses premiers films, Almodóvar attribue souvent des rôles à Carmen Maura et à Antonio Banderas, quoique les rôles que Banderas a joués comme admirateur meurtrier dans *La Ley Del Deseo* (*La loi du désir*, 1987) et comme ravisseur sadique dans *¡ Atame !* (*Attache-moi*, 1989) étaient tout à fait différents du fils timide qu'il a joué dans *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios* (*Femmes au bord de la crise de nerf*, 1988). Carmen Maura a également joué divers rôles plutôt qu'elle n'a incarné un archétype fixe. Plus tard, Almodóvar attribue un rôle à Victoria Abril et ensuite à Penélope Cruz, de la même manière que Hitchcock en attribuait un à Grace Kelly et à Tippi Hedren ou à Cary Grant et à James Stewart dans ses films.

### Des questions sur la théorie d'auteur

Les films de Maura réalisés par Almodóvar sont-ils différents de ceux d'Abril ? Peut-on distinguer un film fait par Hitchcock avec Cary Grant d'un film avec James Stewart – tant qu'à faire, en quoi un film Hitchcock-Grant est-il différent d'un film Hawks-Grant ? Jusqu'à quel point le réalisateur est-il une source unifiée de sens ?

---

<sup>88</sup> Il s'agit d'Agustín Almodóvar, et non d'Augustin Almodóvar.

Que la théorie d'*auteur* semble montrer que le réalisateur a une vision ou que l'empreinte d'un auteur nous porte à avancer qu'il s'agit d'un « Hitchcock » ou d'un « Fincher », ce genre de critique met l'accent sur le réalisateur. Elle ne tient pas compte de la contribution à la *mise en scène* du directeur de la photographie ou même du décorateur, et elle se désintéresse complètement du rôle du scénariste, de l'intervention des producteurs et de l'interprétation des vedettes. De plus, la plupart des spectateurs iront voir un film de Brad Pitt ou de Julia Roberts plutôt qu'un film de Dan Rosen. La plupart des cinéphiles ne pourraient probablement pas vous nommer le réalisateur du film qu'ils viennent juste de visionner.

### **3. La sémiotique et le structuralisme**

#### **Ferdinand de Saussure**

La théorie sémiotique, également connue sous le nom de sémiotique ou de structuralisme, provient en partie de notes de cours prises par les étudiants de Ferdinand de Saussure (1857-1915) et publiées sous le titre de *Cours de linguistique générale* (1916). Naturellement, il ne s'agit pas d'un bon départ. Je détesterais que quelque théorie générale s'appuie sur le genre de notes qu'on prend durant mes cours. En gros, avec la théorie de Saussure, on examine la structure des objets de la culture en les divisant en pièces individuelles ou signes. Le film n'est, évidemment, rien d'autre que de petites pièces collées ensemble.

Saussure est revenu à une scission, observée dans la philosophie grecque, entre l'acte de représentation et le concept représenté. Une représentation est un son, des lettres ou une image visuelle, et est étiquetée « signifiant ». Le concept représenté par le signifiant est le « signifié ». Prenons un exemple au hasard (vraiment) afin d'expliquer l'idée : les lettres « c-h-i-e-n » ou le modèle sonore [ʃjɛ̃] représentent l'idée d'un « chien », aucun clébard réel, mais simplement l'*idée* de chien. Saussure admet qu'il existe un univers réel – il le nomme le « référent » – mais il soutient que notre seul accès à cet univers véritable se réalise au moyen du langage.

Prenons un exemple dans *Reservoir Dogs* (1991) : le signifiant « M. Blanc » est utilisé pour faire référence au personnage incarné par Harvey Keitel – le signifié. Monsieur Blanc n'existe pas (désolé), mais une idée de sa personne est créée par le film. Qu'il se nomme M. Blanc relève d'une décision arbitraire de Joe, et l'on ne peut anticiper aucune distinction entre lui et M. Rose. Monsieur Rose n'est pas non plus quelque mélange que ce soit entre M. Blanc et un M. Rouge qu'on ne voit pas. Étant donné qu'il y a seulement quelques couleurs (à défaut d'avoir trouvé une carte des couleurs et d'avoir nommé quelqu'un M. Or Marocain), il peut bien y avoir eu d'autres M. Blanc. De même, on peut appeler le personnage de Keitel : Larry. La relation signifiant-signifié peut être de trop dans les deux directions. Il existe, par conséquent, un réseau de signes en relation les uns avec les autres.

Saussure prétend également que les signes n'existent pas seuls, mais qu'ils sont regroupés en deux dimensions : le syntagmatique et le paradigmatique. Le syntagmatique est comme la syntaxe, c'est l'ordre dans lequel les signes se suivent. Par exemple, l'ordre dans lequel sont présentés M. Blanc et M. Orange, M. Rose, M. Blond, M. Brun et M. Bleu. Certaines attentes sont créées par les structures syntagmatiques – que l'on remplit ensuite ou qui sont déviées par le texte. À l'échelle du film lui-même, on n'assiste pas au recrutement du groupe, à la planification du coup, au cambriolage et aux conséquences. On observe les moments avant le cambriolage et ensuite les résultats, avant de voir les narrations parallèles de M. Blanc, M. Rose, M. Orange et M. Blond. La dimension paradigmatique est le choix d'un signe par rapport à un autre, c'est-à-dire qu'on a l'histoire de M. Blanc, mais non celle de M. Brun, ni celle de M. Bleu. Il y a un réservoir complet de signes à exploiter, et le choix d'un signe plutôt que d'un autre change la signification du texte. L'omission de l'histoire de M. Orange nous ferait demander pourquoi il tue M. Blond.

Pour éclaircir la distinction entre paradigmatique et syntagmatique, il faut se rappeler des différents styles au piano des comédiens Les Dawson et Eric Morecambe. Dawson jouait le morceau, mais il le faisait en jouant les mauvaises notes. Morecambe jouait les bonnes notes à merveille, mais pas nécessairement dans le bon ordre.

## Charles Peirce

Charles Peirce (1839-1914) a élaboré un système de signifiants et de signifiés parallèle à celui de Saussure, en se fondant sur des ensembles de trois relations entre des signes et des objets qui pourraient être combinés pour former un système déconcertant et diaboliquement complexe. Heureusement, dans la pratique, les critiques utilisent seulement un des ensembles, divisé en icône, indice et symbole, qui traite de la relation des signes aux choses dans le monde.

Il y a une icône là où le signe ressemble à la chose qu'il représente – le film lui-même est iconique, parce qu'il constitue une série de photographies d'un objet. Ce qu'on voit dans *Reservoir Dogs* est une série d'images de M. Orange, plutôt que M. Orange lui-même. (On doit encore spécifier ici que M. Orange n'existe pas vraiment.) Ce qui est important est sans doute le fait que le signe iconique a besoin d'un spectateur – d'un récepteur – pour reconnaître la ressemblance entre le signe et l'objet.

Le signe-indice est un effet qui nous permet de déduire une cause ; le terme fait référence à l'habitude de pointer les choses du doigt (index). Le sang sur la chemise de M. Orange est l'indice qu'on l'a descendu – un événement, qu'en fait on ne voit que vers la fin du film. De même, plusieurs des événements du film fournissent des indices sur un hold-up, quoique, en réalité, on ne voit jamais le vol lui-même. Le signe-indice peut être auditif plutôt que visuel ; pendant que M. Blanc tient délicatement dans ses bras un



M. Orange mourant, on entend des sirènes de police, des cris et une série de coups de feu. C'est aux spectateurs qu'il revient d'interpréter ces bruits, mais il est possible qu'il s'agisse de la tentative d'évasion ratée de M. Rose. De même, on entend des coups de feu et on voit le corps de M. Blanc reculer brusquement, mais on ne le voit pas se faire tirer dessus. Étant donné ces omissions, *Reservoir Dogs* est peut-être remarquable pour ce qu'on ne voit pas – on voit avant et après que l'oreille du policier est coupée, mais pas l'événement comme tel, les corps criblés de balles sont souvent cachés par des pare-brise et ainsi de suite.

Finalement, il y a le signe symbolique, où le rapport entre le signifiant et le signifié est entièrement arbitraire – ce qui nous ramène à l'arbitraire de M. Blanc, qui est M. Blanc, plutôt que n'importe quelle autre couleur. Ou plutôt que Larry. Il y a un certain lien habituel entre les deux, mais pas de vrai sens de la causalité.

Ces trois sortes de signes ne demeurent pas toujours distincts : l'icône, l'indice et le symbole peuvent être associés de différentes façons, produisant, disons, une icône symbolique. Tirer des coups de feu peut n'être qu'un acte sportif, ou peut être un acte défensif, ou encore une forme d'attaque. Dans le cas des coups de feu à la fin de *Reservoir Dogs*, ils sont associés, dans l'esprit du spectateur, au départ de M. Rose et, par conséquent, ils servent à indiquer sa mort, de la même manière qu'on a vu ou entendu d'autres personnages mourir.

Tout cela est très bien et, parfois, splendide, mais nous n'avons là qu'une analyse par petits bouts du film. Après cette analyse serrée, il semble donc nécessaire de présenter une certaine synthèse.

### **Roland Barthes**

Le structuraliste français Roland Barthes (1915-1980) nous offre une façon d'utiliser concrètement la terminologie de Saussure et de Peirce, tout en nous présentant davantage de vocabulaire spécialisé de son cru. L'analyse minutieuse de Barthes, à la fois de la littérature et des produits de la culture populaire, constituait une tentative de démasquer l'idéologie conservatrice ou bourgeoise sous-jacente à son objet d'étude. Dans *Mythologies* (1957), il analyse des annonces publicitaires de savon en poudre, certaines sortes d'aliments, des films et d'autres aspects de la culture populaire.

Dans *The Romans in Films* [*Les Romains à l'écran*<sup>89</sup>], il décrit le *Jules César* (1953) de Joseph Mankiewicz ainsi que les coupes de cheveux des personnages ; la frange indique la nationalité romaine. Quoique l'acteur soit américain, la coupe de cheveux particulière symbolise une nationalité et un lieu : la Rome de César telle qu'elle est interprétée par Hollywood, en passant par Shakespeare. En outre, les personnages, sauf Jules César, transpirent comme signe de leur sentiment moral et, par conséquent, de leur immoralité. César est immunisé contre la transpiration, parce qu'il est l'objet d'intrigues,

---

<sup>89</sup> Essai publié en 1954 et dont il ne semble pas exister de traduction française. Notre traduction.

plutôt qu'il n'est un conspirateur à part entière. Barthes, toutefois, critique le film pour son emploi de signifiants. Il soutient que le lien signifiant-signifié devrait être entièrement arbitraire et intellectuel ou spécifique à un certain instant et à un certain lieu, révélant spontanément le signifié. Pour Barthes, la coupe de cheveux et la transpiration laissent voir trop clairement la trace des services de coiffure et du maquillage plutôt que la réalité ou le pur artifice. Parce que le film tombe entre ces deux pôles jumeaux, il devient un spectacle dégradé.

Barthes poursuit longuement son examen de l'idéologie bourgeoise, soutenant que la culture tente de se dépeindre comme naturelle, traditionnelle, authentique et fixée, plutôt que comme constituant un moment arbitraire dans l'histoire – ce qui est pourtant le cas. En même temps, il inverse ce qu'on a peut-être pensé être vrai, que le signe est divisé en un signifiant et un signifié, et il soutient que le signe est le produit du signifiant et du signifié. Il note que le processus de signification n'est pas un système à deux termes – où des coups de feu signifient qu'on a tiré quelqu'un –, mais un système à trois termes : le *signifiant*, le *signifié* et le *signe*, qui est le raccord entre les deux. Des coups de feu, après tout, ne sont que des coups de feu qui sont tirés, mais ces coups de feu particuliers deviennent un signe lorsque M. Rose est tué.

Le signe fait partie du processus du langage ; il opère à l'intérieur du domaine de la « dénotation ». Le signifiant et le signifié « dénotent » quelque

chose. Mais ce signe est simplement le premier signe. Le signe qui représente l'exécution de M. Rose devient à son tour un signifiant de plus. Ce nouveau signifiant, associé à un signifié de plus, produit un deuxième signe, qui fait partie d'un métalangage, ou de ce que Barthes appelle la « mythologie ». Ce second signe opère au niveau de la « connotation ». On peut dire que l'exécution de M. Rose est un signifiant pour le signifié des criminels qui sont punis – et le second signe « connote » que les criminels sont punis pour leurs méfaits, que le crime ne paie pas, que l'ordre s'imposera par lui-même.

À cause de toute son expérimentation formelle, parce qu'il place souvent les criminels au centre de la narration, *Reservoir Dogs* ne permet pas à ses anti-héros de s'échapper avec les diamants. À la place, M. Bleu, M. Brun, M. Blond, Bon Gars Eddie, Joe, M. Blanc et M. Rose sont tués par balles. Il n'y a pas d'honneur chez les voleurs, et les criminels ne prospéreront pas. Le seul personnage qui pourrait survivre, si on peut l'arrêter de saigner, est M. Orange, la taupe. Mais cela semble improbable, parce qu'il a tué un civil innocent.

## Vladimir Y. Propp<sup>90</sup>

L'étude structuraliste de V. Y. Propp sur les contes de fées russes démontre qu'ils ont tous la même histoire principale – qu'il y a un ordre fondamental des signes, ou syntagme, qu'on reconnaît. Une distinction s'impose entre l'histoire et l'intrigue. L'histoire est la conséquence d'événements qui adviennent dans un ordre chronologique à un certain nombre de personnages. L'intrigue est l'ordre dans lequel ceux-ci sont racontés au public, certains événements étant omis pour être inférés plutôt que présentés à l'écran. Souvent, au début d'une histoire, il existe une atmosphère de *statu quo*, qui est ensuite menacée – quelque chose est interdit par la loi, peut-être, et quelqu'un enfreint les règles. Après une période chaotique, si l'on ne peut restaurer le *statu quo*, alors un nouvel équilibre est au moins atteint.

*La guerre des étoiles* (1977) semble une bonne œuvre par laquelle débiter. Pendant que Luc est sorti dans le désert, sa famille adoptive est tuée. Il veut donc se venger. À la fin du film, il a trouvé une nouvelle famille : Han, Chewbacca, les droïdes et Leia. L'histoire de *Reservoir Dogs* est

---

<sup>90</sup> Le folkloriste russe Vladimir Yakovlevich Propp, dans son ouvrage *Morphologie du conte* (1928), esquisse une « grammaire » du conte populaire, une sorte d'algorithme qui met en évidence sa typologie générale. Selon Propp, tout conte est constitué d'un ensemble de paramètres qui se distribuent selon des « variables » (le nom et les attributs des personnages) et des « constantes » (les fonctions qu'ils accomplissent). Ces dernières forment la partie constitutive fondamentale du conte. D'après ses observations, Propp dégage une structure unique du conte merveilleux et établit une liste de 31 fonctions qui s'enchaînent dans un ordre souvent identique, même si elles ne sont pas toutes présentes dans chaque conte. Organisées en deux séquences à partir d'un manque ou d'un méfait initial jusqu'à sa réparation finale, ces fonctions constituent le schéma canonique du conte merveilleux russe, et probablement, pensait-il, du conte merveilleux en général. Voir : <http://www.jrrvf.com/hisweloke/site/articles/mythes/propp/>. L'auteur a écrit Vladimir I. Propp dans le titre et à la première ligne, mais il s'agit de Vladimir Y. Propp.

obscurcie par son intrigue, mais elle pourrait se résumer comme la perturbation de la loi et de l'ordre par un vol de diamants, perturbation rétablie par l'exécution de tous les voleurs.

V. I. Propp soutient que chaque narration se compose de 31 fonctions – une fonction désignant ici une action accomplie par un personnage et étant importante pour l'histoire. Ces fonctions se distribuent autour de sept différentes sphères, chacune d'elle correspondant à un type de personnage : le méchant, le donateur, l'adjutant, la personne-princesse recherchée et son père, le répartiteur, le héros et le faux héros. En fait, chaque « personne » peut remplir différentes sortes de fonctions à différents moments de la narration et, par conséquent, elles peuvent incarner différents personnages. De même, plusieurs « personnes » peuvent remplir la même fonction. De cette manière, on peut considérer que les sept sphères forment un système de signes narratifs.

Une narration imaginaire pourrait être construite afin d'illustrer les sept sphères. Un père délègue quelqu'un pour sauver sa fille des griffes d'un vilain, mais l'opération échoue. Le vrai héros, qui est secrètement amoureux de la fille, est envoyé à son tour avec son fidèle compagnon. En cours de route, il rencontre un vieil homme sage qui lui donne un objet magique. Le héros bat le méchant en utilisant cet objet et s'échappe avec la princesse dans un ballon à air chaud à travers la bouche d'un volcan, au moment où la base sous-marine du méchant est détruite.

Une telle structure est difficile à comparer à *Reservoir Dogs*, particulièrement à cause du manque de personnage féminin important qui pourrait se rapprocher de celui d'une princesse. Si M. Orange est le héros, alors Eddie et Joe sont la personne recherchée et le père. Ses compères flics sont les adjudants, les dispatchers et les donateurs. M. Blond est le méchant, et M. Blanc est, peut-être, le faux héros. Les autres, M. Rose, M. Bleu et M. Brun, sont des façades.

*La guerre des étoiles*, où Luc est le héros cherchant la princesse Leia, constitue un exemple éloquent. C3PO et R2D2 (ce dernier jouant également le rôle de répartiteur) aident Luc dans sa quête, et Obi Wan lui donne un sabre laser. Han Solo est le faux héros et Darth Vader, le méchant. Leia est sa propre répartitrice en passant par R2D2, et Darth Vader se révèle être son père (et, en fait, celui de Luc).

Bien entendu, toutes ces péripéties nécessitent de très grandes simplifications des narrations, ce qui est évidemment le point essentiel ici. De plus, tous les films ne peuvent s'ajuster au scénario. La comédie romantique commence par la présentation de deux personnes hostiles l'une à l'autre et se termine par leur mariage – qu'il s'agisse d'une adaptation de Jane Austen ou d'une comédie loufoque comme *L'impossible monsieur Bébé* (1938). On pourrait dire que le film renforce la structure, d'autant plus qu'il dévie d'elle, mais ce n'est pas satisfaisant non plus. L'autre problème réside dans le fait que ce genre d'analyse en impute trop à une narration centrée sur une seule

personne, plutôt que d'utiliser une série de narrations qui s'entrelacent et qui concernent différentes personnes ; il serait impossible de réduire *Fiction pulpeuse* (1994) à une histoire linéaire simpliste, peu importe jusqu'à quel point l'intrigue a été reconstruite dans l'ordre chronologique.

### **Antinomies**

J'ai mentionné, au dernier chapitre, que Perter Wollen était responsable de la théorie d'auteur structuraliste. Il vaudrait donc la peine de répéter et d'approfondir rapidement ce point de vue. Un film peut comprendre un nombre indéterminé d'événements choisis parmi une infinité d'événements pouvant être représentés ; le tout fonctionne au niveau paradigmatique. Un type de choix particulier – les westerns, les comédies musicales, certaines sortes de prises, par exemple – pourrait être désigné comme l'œuvre d'un certain réalisateur. De la même manière, une certaine structure (syntagme), le film à suspense, la comédie romantique, pourrait être considérée comme caractéristique d'un certain réalisateur.

Wollen a soutenu que des films particuliers ont provoqué des querelles idéologiques à cause de certaines antinomies. Une antinomie est un élément d'une paire de contraires binaires ; c'est un signifié, mais un signifié qui est défini par rapport à un autre signifié qui est son contraire. La tentation de l'interprétation structuraliste est de figer un film ou autre texte dans une signification unique et stable, privilégiant un ensemble d'opposés – civilisé, moral, détective et ainsi de suite – au détriment de l'autre. Dans toute lecture,



on doit être attentif à la complexité des oppositions et à la façon avec laquelle les personnages intriguent l'un contre l'autre.

Ce genre de lecture a été étiquetée, de manière peu utile, « poststructuraliste », mais elle est, en fait, encore plus structuraliste : l'idée très mal comprise de déconstruction, telle qu'elle est décrite par Jacques Derrida. La déconstruction n'est pas seulement affaire de démonter un film ; il s'agit de le déconstruire. Elle n'annonce pas non plus la mort de l'auteur (ou plutôt, ici, du réalisateur). La lecture déconstructionniste est celle qui prend l'intention d'un auteur particulier et fait voir comment les détails du texte le soutiennent et, en même temps, de façon cruciale, le minent.

Pour en revenir au fait qu'un signifiant puisse désigner plusieurs signifiés, un certain nombre de personnages signalent que leur nom ont des connotations répugnantes – en particulier, M. Rose devine qu'il est étiqueté comme homosexuel. Le film réduit au silence cet ensemble de connotations, insistant sur l'arbitraire des noms. Une lecture déconstructionniste ferait ressortir ces connotations, pourrait expliquer le film comme une histoire d'amour entre hommes – M. Rose tenant lieu d'une sorte de distraction. Pour en revenir à Fincher, ce n'est pas que *Sept* (1995) renverse la hiérarchie sociale qui privilégie le civilisé sur le sauvage de sorte que le film privilégie le sauvage sur le civilisé, mais à travers le processus du film, il devient impossible de définir les termes « sauvage » et « civilisé » de la même manière qu'auparavant.

## Christian Metz

Christian Metz est un théoricien dont les idées lient structuralisme et psychanalyse à la façon dont le cinéma fonctionne. Je me référerai brièvement à lui à la section sur Lacan et la phase du miroir<sup>91</sup> au chapitre suivant. Sa dette envers le structuralisme vient de son affirmation selon laquelle le cinéma se différencie des autres genres de textes parce qu'il n'est ni purement oral, ni purement visuel, qu'il est donc plus difficile d'y isoler le signe individuel. Il a d'abord essayé de séparer les films en segments distincts qui pouvaient être analysés et qui s'inséraient dans un ordre linéaire ou syntagmatique. La hiérarchie des différents segments a ouvert la voie à une hiérarchie de codes ; certains de ceux-ci étaient purement cinématiques, et d'autres étaient partagés avec d'autres médias. Metz s'est ensuite tourné vers les idées de Lacan. L'image d'un objet ou d'un personnage dans un film ne signifie pas qu'il s'agit d'un objet ou d'un personnage, mais elle annonce plutôt *voici* l'objet. Le processus de présentation est visible, parce qu'on peut voir un faisceau de lumière entre le projecteur et l'écran. C'est un signifiant qui crée une distance entre le spectateur et la réalité. Cette distance produit ou dévoile un manque chez le spectateur, le spectateur qui est alors transformé en voyeur. Pour comprendre cette idée, il est peut-être préférable de se pencher davantage sur les idées de Freud et de Lacan.

---

<sup>91</sup> En psychanalyse, on parle de « phase du miroir » (comme des phases orale, anale et phallique), alors que Lacan utilise plutôt « stade du miroir ».

## 4. La psychanalyse

La psychanalyse est une façon d'aborder le cinéma qui s'est vraiment fait connaître dans les années 1970, en particulier grâce à l'article de Laura Mulvey « Visual Pleasure And Narrative Cinema » [*Plaisir visuel et cinéma narratif*<sup>92</sup>] (1975), peut-être l'une des études maîtresses de la théorie du cinéma des trente dernières années. La théorie psychanalytique se base sur les idées de Sigmund Freud (1856-1939) et de ses disciples, comme Carl Jung<sup>93</sup> (1875-1961), Ernest Jones<sup>94</sup> (1879-1958), Mélanie Klein<sup>95</sup> (1882-1960), Joan Rivière<sup>96</sup> (1883-1962) et, d'une manière particulièrement importante, Jacques Lacan<sup>97</sup> (1901-1981). On peut l'utiliser pour analyser les

---

<sup>92</sup> Notre traduction.

<sup>93</sup> Jung sera le principal dissident de Freud, ne partageant pas ses idées sur la sexualité. Il sera plus tard associé à certaines théories sur l'ésotérisme.

<sup>94</sup> Ernest Jones était le biographe officiel de Freud.

<sup>95</sup> « L'œuvre de Mélanie Klein (environ cinq volumes) doit une grande partie de son originalité au fait qu'elle a été la première à oser appliquer au traitement des enfants les mêmes principes que dans l'analyse des adultes en substituant aux associations de l'adulte les aléas du jeu des enfants. Aucune mesure éducative, aucun adoucissement n'est prôné. »

Voir : <http://pages.globetrotter.net/desgros/klein/index.html>. (Consulté le 5-9-05.) Anna Freud et Françoise Dolto poursuivront, en quelque sorte, ses travaux sur la psychanalyse des enfants.

<sup>96</sup> Il existe, à l'époque de Freud, deux psychanalystes portant le nom de Rivière :

« C'est principalement autour de Enrique Pichon-Rivière (1907-1977) que s'est construite la tradition psychanalytique argentine. Personnage multiple, ouvert à divers courants, ne craignant pas de créer de nouveaux concepts, mêlant diverses approches, Pichon-Rivière donne dans son œuvre une sorte de condensé de la psychanalyse sud-américaine. Ayant peu publié, son œuvre nous est surtout connue par ses disciples et ceux, nombreux, qu'il a contribué à former à la pratique de l'analyse. [...] Enrique Pichon-Rivière fit d'abord une analyse sur le divan de Angel Garma avant de se rendre en Angleterre faire une formation auprès de Mélanie Klein. »

Voir : <http://pages.globetrotter.net/desgros/auteurs/sudame3.html>. (Consulté le 5-9-05.)

« Les principaux auteurs pouvant être associés au groupe kleinien sont certes Susan Isaacs, Joan Riviere et Paula Heimann qui se feront les porte-parole de Klein. »

Voir : <http://pages.globetrotter.net/desgros/ecoles/kleinien.html>. (Consulté le 5-9-05.)

<sup>97</sup> « Génie pour les uns, imposteur pour d'autres, il est certes celui qui a dominé le paysage psychanalytique français jusqu'à tout récemment. [...] Marginal, séducteur, provoquant, Lacan assimilera tout autant l'enseignement de Gaëtan Gatien, de Clérambault que celui du philosophe Alexandre Kojève, préparant ainsi ses élaborations théoriques originales qui porteront toujours le sceau d'une réflexion philosophique. [...] Lacan effectue sa grande entrée sur la scène de la psychanalyse internationale lors du congrès de Marienbad par la présentation de son texte sur le stade du miroir. Lacan inaugurerait ainsi une façon de théoriser la psychanalyse qui allait désormais porter sa marque. Écrite dans un style alambiqué, la

personnages d'un film comme s'ils étaient de vraies personnes ou des études de cas, pour analyser la personnalité du réalisateur (bien que la démarche mette un peu trop de poids sur la personnalité du réalisateur aux dépens du reste de l'équipe) et pour examiner les mécanismes du cinéma lui-même. Ces approches engendrent nettement trop de matériel à discuter ici. Je me concentrerai donc sur Freud, Lacan et Mulvey, et je reviendrai sur certaines de ces idées au chapitre consacré au féminisme.

La théorie psychanalytique n'est évidemment pas sans avoir ses détracteurs, notamment des personnes de la gauche qui soutiennent que c'est l'influence de la société sur l'individu qui détermine le comportement plutôt que les conflits intérieurs. L'analyse freudienne de la sexualité humaine peut être considérée comme sexiste et homophobe<sup>98</sup>, bien que cela n'ait pas empêché les critiques féministes de s'inspirer de ses idées. De plus, une telle

---

pensée de Lacan tirera toujours sa matière de la fécondation d'autres disciplines. L'inspiration trouvée alors chez Henri Wallon fera place à diverses autres sources aux premiers rangs desquelles il faudrait placer la linguistique de Ferdinand de Saussure et de Roman Jakobson. [...] Jacques Lacan a fondé en 1964, après une série de ruptures, l'École Freudienne de Paris qui se place en marge de l'*International Psycho-Analytic Association* et qui dominera de son éclat et par ses déchirements la scène analytique française. [...] Lacan sera le grand inspirateur de cette vaste expérience analytique et intellectuelle que sera l'École jusqu'à sa dissolution en 1980. Souvent attaqué en raison de son aspect théâtral et tapageur [...]. »

Voir : <http://pages.globetrotter.net/desgros/lacan/index.html>. (Consulté le 5-9-05.)

<sup>98</sup> D'après Éric Fromm, l'idée selon laquelle Freud était misogyne serait basée, pour une grande part, sur un malentendu linguistique, les mots utilisés dans les langues occidentales désignant invariablement ce qui se rapporte aux femmes par des termes négatifs. Freud aurait, en quelque sorte, été « forcé » par la langue de véhiculer ces concepts. Ainsi, si on utilise la terminologie de l'électricité, on parlera, pour une prise de courant, de pôle « positif » et de pôle « négatif ». Or le terme « négatif » n'a rien ici de péjoratif, même si, dans notre langue, il serait automatiquement associé à quelque chose de « moins », donc de négatif. Il en serait de même pour tout ce qui touche à la femme, et Freud n'aurait fait qu'utiliser les termes de son époque. Pour le reste (l'idée, par exemple, que les femmes devraient être confinées à la maison), Freud n'aurait que véhiculé l'idéologie de la classe moyenne patriarcale de son temps – Freud était Juif et vivait dans une société patriarcale. Pour Fromm, Freud a également été le premier médecin à travailler avec des collègues féminins, dont Mélanie Klein et plusieurs autres (sa propre fille, Anna Freud, etc.), ce qui démontrerait sa bonne foi. Certaines féministes ont évidemment des opinions tout à fait contraires à celles-ci. L'auteur du texte penche plutôt ici du côté des féministes que des freudiens orthodoxes tels que Fromm.

analyse semble souvent être contredite par l'examen scientifique du cerveau durant le siècle dernier et par les expériences personnelles – et on ne doit pas sous-estimer l'influence de la classe moyenne patriarcale viennoise sur la pensée de Freud. Après tout, comment une théorie du comportement humain peut-elle être exacte, si elle se base sur les actions de personnes considérées comme mentalement atteintes ou malades<sup>99</sup> ? Néanmoins, les structures psychanalytiques semblent pouvoir expliquer un nombre étonnant de films<sup>100</sup>.

### **Le retour du refoulé**

Ce que Freud a cru pendant presque toute sa carrière, c'est que tout comportement humain se ramène au besoin de satisfaction – et c'est ce qu'il appelle « le principe du plaisir », où l'on voit les désirs surgir de l'inconscient. L'inconscient est une partie de l'esprit<sup>101</sup> qui détermine ce qu'on fait et ressent, bien qu'on n'ait aucun accès direct à celui-ci – sinon il ne serait pas inconscient. Si on satisfaisait chaque désir inconscient, l'anarchie en résulterait : on ne ferait aucun travail, on ne produirait aucun aliment ni ne ferait pousser aucun produit destiné à l'alimentation, le viol serait endémique et, il faut le dire, on serait tous épuisés. Par conséquent, la société manifeste sa condamnation de tels excès sexuels au moyen de pressions, c'est

---

<sup>99</sup> Il s'agit évidemment d'un raisonnement discutable. En effet, plusieurs connaissances peuvent être acquises en étudiant des populations malades. C'est d'ailleurs ce que la médecine fait le plus souvent.

<sup>100</sup> La position de l'auteur est plutôt difficile à soutenir : pour lui, la psychanalyse serait une théorie inexacte. Néanmoins, elle pourrait très bien servir, grâce à sa structure, à analyser les films ! Plus loin, il utilisera d'ailleurs des principaux concepts freudiens pour analyser ses films ! Mieux aurait valu, pour lui, accepter ou réfuter d'emblée la théorie psychanalytique ; sa position aurait été ainsi conséquente.

<sup>101</sup> Dans sa métapsychologie, Freud utilise « esprit » plutôt que « cerveau ». Il se servira de ce dernier terme lorsqu'il tentera de localiser les instances psychiques (moi, surmoi, ça) dans un lieu « géographique » physiologique, le cerveau.

pourquoi l'individu réprime ses désirs – c'est ce qu'on appelle « le principe de réalité ».

Cependant, le fait qu'un désir soit réprimé ne veut pas dire qu'il disparaît. Il faut penser le désir comme un courant d'eau, et la répression comme un barrage tentant de l'arrêter. L'eau ne cesse de couler ; la pression s'intensifie, donc l'eau trouvera une échappatoire, par-dessus ou, finalement, à travers le blocage. Par conséquent, il doit y avoir une sorte de canal capable de réguler la pression. Les désirs réprimés ressurgiront sous forme de rêves, de blagues, de lapsus (actes manqués<sup>102</sup>), d'hallucinations et même de symptômes physiques. Ce retour du refoulé devient évident dans *Fight Club* (1999). Aux moments où le narrateur perd le contrôle de son corps – et il ne peut apparemment pas se maîtriser –, il se tabasse.

Le retour du refoulé est important pour comprendre plusieurs films d'horreur, en particulier les variantes des films d'horreur sanglants comme *Halloween : La nuit des masques* (1978), *Les griffes de la nuit* (1984) et *Souviens-toi... l'été dernier* (1997). Dans ces films, un crime a été commis dans le passé, et la communauté l'a oublié. De nombreuses années plus tard, quelqu'un revient pour se venger, habituellement sur de jeunes adolescents nubiles. Chaque personne qui a eu des relations sexuelles extraconjugales

---

<sup>102</sup> *Termium* donne « parapraxis : acte manqué, lapsus » et « parapraxia : lapsus ». Par ailleurs, dans un article intitulé *Articulações do duplo – Na literatura fantástica do século XIX*, on peut lire la définition suivante : « a parapraxe - termo usado por Freud para dizer ou fazer coisas que você não intenciona de forma consciente ». Voir : <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>. (Consulté le 5-9-2005.) L'auteur utilise ici le terme générique.

est vouée à la mort – à la fin du film, une vierge courageuse fait face, seule, au méchant. La peur de la société – de la sexualité en général, de la sexualité des femmes et des enfants, de la race ainsi que de la classe – est projetée sur un autre méchant qui tente de détruire cette même société. J'en dirai davantage sur le film d'horreur sanglant au chapitre sur le genre.

### **Le complexe d'Œdipe**

Freud soutient que l'enfant passe par différentes sexualités,<sup>103</sup> avant de devenir adulte. Au début, il y a la phase orale, dans laquelle le plaisir découle du fait de téter le sein ; on peut soutenir qu'il existe une distinction, à peine maintenue à cette étape, entre l'enfant et le parent. Après, la phase anale rend l'enfant capable d'explorer ses frontières corporelles ; la maîtrise du flot de matières fécales et d'urine entraîne différents degrés de plaisir et de déplaisir, en particulier au moyen du retardement de l'expulsion des matières fécales. Ensuite, l'enfant découvre qu'il peut avoir du plaisir en jouant avec ses organes génitaux. Les parents, dans l'ensemble, tentent d'empêcher un tel comportement. Après cette phase, arrive la période de latence, avant que ne commence la période appelée à proprement parler la sexualité génitale.

Pendant ce temps, l'enfant désire sa mère comme source première de plaisir, mais il est menacé de castration, directement par le père ou par la mère usant de l'autorité de ce dernier (« Attends que ton père rentre à la maison »). Peut-être se sent-il simplement menacé. Le garçon doit alors

---

<sup>103</sup> Il faudrait dire : « par différentes phases de la sexualité », pour demeurer conforme aux théories freudiennes.

renoncer à sa relation avec sa mère et, ayant peut-être combattu son père, peut seulement espérer le pouvoir et le bonheur en trouvant une femme pour remplacer sa mère. Le processus fait entièrement partie du complexe d'Œdipe, que Freud a emprunté au mythe grec de l'homme qui a épousé sa mère et tué son père.

La situation de la femme est beaucoup plus discutable – Freud a rapidement abandonné le complexe d'Électra, qui inversait les sexes<sup>104</sup>, sans jamais tout à fait donner d'explication finale. La jeune fille se trouve dans la même relation que le garçon par rapport à sa mère et est menacée de castration. Ah ! mais, comme la fille n'a pas de pénis, elle est soit castrée, soit ayant un clitoris, sous-équipée comparativement au garçon<sup>105</sup>. La fille tentera peut-être ensuite de séduire son père pour avoir accès à son pénis<sup>106</sup> (ou, plutôt, puisqu'on parle autant d'idées de pouvoir que d'anatomie, à son phallus). Le tabou de l'inceste empêche la relation fille-père de devenir sexuelle, c'est pourquoi elle devra se tourner vers d'autres hommes, peut-être dans l'espoir d'obtenir un phallus en ayant un enfant<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> L'auteur veut dire « qui inversait la trajectoire qu'empruntent les sexes dans leur évolution à l'intérieur du complexe d'Œdipe » perçu comme un cheminement, une évolution, c'est-à-dire que c'est maintenant la fille qui est amoureuse du père et qui considère sa mère comme une rivale, le contraire de ce qui se produit dans le complexe d'Œdipe. La fille deviendra finalement amie et collaboratrice de la mère (la première personne dans le drame), alors que le fils deviendra ami et collaborateur du père (la deuxième personne dans le drame). Dans ce sens, il s'agit de « l'inverse ». Il y a également les deux trajectoires opposées, qu'on appelle le « complexe d'Œdipe inversé » et que vivent également le garçon et la fille, celle-ci devenant amoureuse de la mère et tentant d'éliminer le père, et le garçon amoureux du père et essayant d'éliminer la mère. Les deux complexes sont vécus en même temps par le garçon et par la fille, mais le complexe d'Œdipe inversé est vécu habituellement avec une intensité moindre.

<sup>105</sup> Ici aussi, l'auteur aurait dû mentionner qu'il s'agit d'un *fantasme inconscient* que vit momentanément la jeune fille à l'âge du complexe d'Œdipe – qu'elle est un garçon manqué, etc. D'une façon générale, l'auteur brosse un tableau plutôt profane et rapide des théories freudiennes.

<sup>106</sup> Il s'agirait plutôt de *posséder* son pénis.

<sup>107</sup> Il s'agit ici également d'un fantasme.



(Je dois faire remarquer que j'ai toujours trouvé que les hommes sont angoissés par rapport à la castration, alors que les femmes nient leur envie du pénis. Manifestement, les deux répriment ces sentiments<sup>108</sup>.)

La résolution du complexe d'Œdipe crée une saine identité hétérosexuelle – son échec pourrait résulter en bisexualité, en homosexualité ou en d'autres états pathologiques<sup>109</sup>. Dans *Fight Club*, ni le narrateur, ni Tyler Durden ne semblent particulièrement bien équilibrés, et les deux ont connu des relations problématiques avec leur père. Les deux ont été élevés par leur mère et, par conséquent, n'ont peut-être pas résolu leur complexe d'Œdipe. Les deux ont des problèmes avec les symboles d'autorité, entraînant des actions violentes de leur part.

### **Le ça<sup>110</sup>, le moi et le sur-moi**

Dans les années 1920, Freud a commencé à décrire une structure de l'esprit en trois parties, bien qu'elle en ait au moins cinq<sup>111</sup>. Il y avait le système de perceptions conscientes, le préconscient, qui est composé de

---

<sup>108</sup> L'auteur qui, en principe, réfute les théories freudiennes, laisse sous-entendre ici qu'il accepte la théorie freudienne de la castration.

<sup>109</sup> C'est ici la position de Freud, mais elle est remplacée aujourd'hui par plusieurs autres conceptions sur l'homosexualité, notamment : que l'homosexualité est due à des circonstances, à des conditions sociales, voire qu'elle constitue un choix.

<sup>110</sup> Le ça peut également être appelé le « id », comme on peut le constater à la lecture du site suivant : <http://cat.inist.fr/%3FaModele%3DafficheN&cpsid%3D3509197?aModele=presentation>. (Consulté le 5-12-06.) Il s'agit cependant d'un terme qui tend à disparaître en français.

<sup>111</sup> Freud a plutôt commencé par décrire les cinq parties, pour de plus en plus cesser d'inclure le préconscient et le conscient dans ce système, qu'il appelle sa « métapsychologie ».

choses oubliées<sup>112</sup>, le moi (en partie préconscient, en partie inconscient), le ça, complètement inconscient, et, « entre » les deux derniers, le sur-moi.

Le ça est formé des désirs de la personne, et peut-être peut-on l'observer dans le comportement non entravé de Tyler Durden – qui vole, extorque et blesse ce qu'il veut. Lorsqu'il ressent un désir, il l'assouvit, même si cela cause des désagréments ou de la douleur aux autres. Ce comportement devrait être mis en contraste avec le moi tel qu'il est représenté par le narrateur anonyme, qui échoue tout à fait à abuser de Marla lorsqu'il examine ses seins pour voir si elle a le cancer et qui doit être amadoué pour frapper Tyler ; il a le genre de politesse qui va de pair avec le style de vie raisonnablement confortable qu'on retrouve dans le catalogue IKEA. Entre les deux, se trouve sans doute le vrai Tyler Durden, qui a été traumatisé par un certain événement, au point d'avoir une double personnalité – la moitié entièrement moi et l'autre complètement ça.

Reste maintenant le sur-moi à expliquer. Celui-ci s'édifie sur les débris du complexe d'Œdipe et, dans un sens, il est formé par l'introjection du pouvoir patriarcal dans le psychisme. Le sur-moi est le régulateur du plaisir – il censurera le ça, mais il lui permettra également certaines choses. Dans *Fight Club*, le sur-moi se manifeste sous plusieurs formes ; au départ, dans les groupes d'entraide (qui lui permettent un certain sommeil), puis dans les clubs de combat (qui autorisent des actes d'agression) et dans le Projet

---

<sup>112</sup> Plus précisément, de choses oubliées qu'on peut facilement se remémorer.

Mayhem. Le sur-moi peut également être comparé à la police, qui pénètre dans la narration à divers moments de crise.

### Fétichisme, voyeurisme et scopophilie<sup>113</sup>

Venons-en ainsi à un autre sujet controversé : la castration et le fétichisme. À un certain moment, le garçon réalise que sa mère, et les femmes en général, sont castrées. D'accord, manifestement, les femmes ne le sont à aucun autre niveau que symbolique, mais je ne prétends pas que le garçon ait raison non plus. La castration de la femme est un rappel constant au garçon de la possibilité de la castration, qui est, pour le moins, dérangeante. Dans certaines situations, l'homme s'accrochera à certains objets pour s'en servir comme substituts du phallus, comportement qui, en même temps, niera la possibilité de la castration et agira comme un rappel qu'elle pourrait avoir lieu.

Le fétiche pourrait être une partie du corps de quelqu'un d'autre (le sein, les jambes, même un nez luisant), un vêtement (souvent des souliers, des sous-vêtements, moins souvent des gants) ou même des objets. Si le

---

<sup>113</sup> La plupart des sources donnent « voyeurisme » et « scopophilie » comme des synonymes. *Le Grand Dictionnaire Terminologique* conseille d'éviter « scopophilie ». Il en donne la définition suivante : « Perversion n'autorisant l'orgasme qu'à la vue du rapport sexuel de tiers. » Souvent, dans le langage courant, lorsqu'on parle de « voyeurisme », on parle, d'une façon élargie, de personnes qui éprouvent du plaisir à regarder des choses d'ordre sexuel en général. On rencontre également : « Scopophilie : Fait d'être excité par le regard. Le scopophile peut jouir d'observer des personnes consentantes, contrairement au voyeur pur et dur. Appelé aussi "mixoscopie" ou "scopolagnie" ». Voir : Dossier comportements et fantasmes : <http://www.xxltv.net/doctor/sujet.php?SujetIdx=85&CategorieS1Idx=8&PositionDeb=1614&comfrom=15&lang=L0>. (Consulté le 11-05-06.)

narrateur de *Fight Club* est un fétichiste, c'est alors à cause de son style de vie matériel, de sa table de yin et yang, et ainsi de suite. Il surmonte son fétiche en détruisant ces objets, uniquement pour sombrer dans un plus profond dédoublement de la personnalité.

Étant donné sans doute que les femmes, dans les théories de Freud, sont déjà castrées, elles ne peuvent devenir fétichistes<sup>114</sup> – hypothèse que les critiques féministes des années 1990 ont contestée. Si l'on doit se fier à cette structure, alors le cinéma, construit d'après des prises de vues qui « fétichisent » le corps humain, est de sexe masculin<sup>115</sup>. Il s'agit d'une idée sur laquelle je reviendrai plus tard, dans ma discussion sur Laura Mulvey.

L'acte de regarder peut lui-même être pervers – comme dans le voyeurisme ou la scopophilie. Si tout ce que la personne regarde, ce sont les organes génitaux (et notez les images éclairs d'organes génitaux que Tyler fait passer clandestinement dans ses films), si regarder est un moyen de surmonter la nausée ou si cela remplace les relations sexuelles comme source de plaisir, alors ce regard doit être considéré comme pervers. Le voyeurisme est donc une sorte de sexualité provenant du fait de regarder des choses ou des gens, alors que la scopophilie, elle, va un peu plus loin et comprend le sadisme. Le scopophile traite les personnes qu'il regarde comme des objets, idéalement elles sont sous son contrôle, et il préfère les

---

<sup>114</sup> Drôle d'idée, pour le moins. On convient généralement, dans la documentation psychanalytique, qu'il y a tout simplement plus d'hommes fétichistes que de femmes. Celles-ci seraient, pour leur part, plus exhibitionnistes. On parle alors de couple fétichiste-exhibitionniste, les deux tendances étant inverses.

<sup>115</sup> Idée indéfendable : étant un « objet » ou un ensemble d'objets physiques, le cinéma ne saurait être ni masculin, ni féminin.

regarder souffrir. Dans *Fight Club*, il y a au moins un moment où le narrateur passe à la scopophilie ; lorsqu'il attaque le garçon blond dans le sous-sol et qu'il prend plaisir à le voir blessé, par exemple. Son rapport avec l'acte empêche celui-ci de constituer de la scopophilie, mais si on a commencé à s'identifier à lui, et là, on est les voyeurs.

Le cinéma, après tout, est obsédé par le cinéma, et plusieurs centaines de films attirent l'attention sur l'acte de regarder. *Fight Club*, avec son moment où le narrateur parle directement à la caméra et montre les brûlures de cigarettes, et qui marque une phase de changement de bobine, ne fait pas exception à la règle. Le film *Le voyeur* (1960), de Michael Powell, est l'étude classique sur la scopophilie (ou scoptophilie, comme on la nomme<sup>116</sup>). Dans celui-ci, un scopophile prend plaisir à regarder ses propres images alors qu'il est en train de tuer des femmes. Parce qu'il s'agit d'un substitut de l'acte sexuel, cela ne peut jamais le satisfaire, c'est pourquoi il est poussé à répéter ses crimes.

### Jacques Lacan

Jacques Lacan était un psychanalyste français qui croyait que Freud avait été mal interprété par ses disciples. Dans son retour à Freud, il allait être influencé par les idées du structuralisme, en partie par l'anthropologie de Lévi-Strauss et la scission signifiant-signifié. Il est de tradition de faire

---

<sup>116</sup> Voir définition : Le Dico de l'amour et des pratiques sexuelles : <http://www.seniorplanet.fr/dico-amour/definition-Scoptophilie-576.html> (Consulté le 11-05-06) ou Otto Fenichel, *Psychonévroses* in : <http://www.megapsy.com/Textes/Fenichel/Biblio024.htm>. (Consulté le 11-05-06.)

remarquer que Lacan est difficile à comprendre et que certaines des traductions de ses ouvrages sont mauvaises, mais que dans les transcriptions de ses séminaires, il ressort aussi comme une personne spirituelle.

Lacan résout une critique qui peut viser les versions freudiennes du complexe d'Œdipe : qu'en est-il des familles monoparentales ou des familles de conjoints de même sexe qui semblent capables de produire des individus bien ajustés ? Le père est remplacé ici par le phallus – également un signifiant de notre société patriarcale – et par le nom du père, qui fonctionne par la menace de la castration. Tout le monde – un oncle, un beau-père, une femme, peut-être même la mère – peut faire fonction de phallus.

L'enfant désire être désiré par sa mère, mais la mère désire le phallus. L'enfant tente donc de devenir un phallus pour sa mère et de devenir le centre de son univers. Il échoue, et le résultat diffère selon le sexe. Le garçon est rassuré par le fait que s'il échoue maintenant, un jour tout cela lui appartiendra, qu'il peut encore devenir le phallus. En attendant, il a la compensation du langage, que Lacan appelle « l'ordre symbolique ». La fille ne peut complètement accéder à l'ordre symbolique (qui est patriarcal) et ne peut que se consoler avec des souvenirs du temps d'avant qu'elle soit castrée... Mais c'est peut-être aller un peu trop vite.

## **La phase du miroir et l'imaginaire**

Pour Lacan, on est né trop tôt. On ne peut marcher, on ne peut voir très bien, on ne peut certainement pas parler. On commence comme des gens brisés. À un certain moment, cependant, on aperçoit une image de soi dans un miroir et on commence à s'identifier en tant que personne distincte dans le monde, un être séparé des autres. L'image de soi semble être meilleure qu'on est et elle est extérieure, de sorte que cette identification est en elle-même problématique. Ce processus constitue la phase du miroir, et elle permet d'entrer dans le domaine de l'imaginaire – l'accent étant placé sur l'idée de l'image.

Cette phase du miroir peut servir de métaphore pour ce qu'on fait au cinéma – il s'agit d'une idée de Christian Metz. On s'assied dans le noir, en silence (Metz ne fréquente manifestement pas les multiplex moyens), et on ne bouge pas, tandis qu'on observe une image d'une personne qui est beaucoup plus grosse, forte, intelligente, brave et débrouillarde qu'on ne l'est. On ne voit pas son reflet dans le miroir de l'écran de cinéma, mais il montre qui on aimerait être. Je ne suis pas Brad Pitt, mais ça ne me dérangerait pas de l'être (sauf dans *Rencontre avec Joe Black* [1998]).

## **L'ordre symbolique et le réel**

Dans la phase du miroir, l'individu se fixe dans le langage – on lui parle, à lui ou à elle, ou l'on parle de lui ou d'elle, et ce « lui » ou « elle » se situe

dans le temps, dans l'espace et dans le langage. On doit comprendre ce langage en termes de réseau saussurien de signifiants et de signifiés, tel qu'on l'a vu au dernier chapitre. Les signifiants peuvent être remplacés par d'autres dans une chaîne sans fin de signification. (Pour le comprendre, essayez de trouver un mot dans le dictionnaire – n'importe lequel fera l'affaire. La définition vous donnera plus de mots, qui auront besoin à leur tour d'être définis, et ainsi de suite. Soit on reste pris dans une boucle de définitions, soit on finit par courir après des significations dans tout le dictionnaire.)

Après que l'enfant a dépassé la phase du miroir, le complexe d'Œdipe se présente, et l'enfant fait face au signifiant du phallus ou au nom du père. Le garçon sort de cette phase et peut entrer dans l'ordre symbolique – un jour, il sera associé au phallus, mais pour le moment, il doit faire avec le système d'échanges, qui comprend le système social patriarcal. Par contre, la jeune fille peut seulement se consoler avec le souvenir (faux) du temps d'avant sa castration, lorsqu'elle était associée au phallus, et elle ne peut entrer pleinement dans l'ordre symbolique.

Il est clair que du point de vue d'une féministe, la théorie est aussi problématique que l'analyse freudienne. Mais certaines féministes comme Julia Kristeva ont soutenu que les femmes doivent trouver leur propre ordre non patriarcal ou leur babillage<sup>117</sup>, qu'elle nomme le sémiotique. La plupart des films suivent une structure masculine, une narration linéaire commençant

---

<sup>117</sup> Babble : babillage, le *Grand dictionnaire terminologique*. (Consulté le 17-09-2006.)



par un bouleversement de l'ordre social et se poursuivant par diverses tentatives de le rétablir. Une structure féminine pourrait être différente – voir, par exemple, les travaux de Sally Potter et de Jane Campion, ou peut-être même ceux de Derek Jarman, où l'épisode l'emporte sur l'histoire entière.

À part l'imaginaire et le symbolique, Lacan pose la dimension du réel<sup>118</sup>, qui est ce qui existe avant et au-delà du langage, et ne peut être symbolisé. Le réel peut se présenter pendant des relations sexuelles, ou après la mort, ou avant la naissance. Le réel est peut-être le moment où Tyler Durden est un tout unifié, avant sa dépression nerveuse, ou les images éclairs qui interviennent dans la première partie du film, ou le moment où l'on semble voir la fin du film.

### **Laura Mulvey et le regard**

Les idées de Lacan sont importantes pour les études cinématographiques, en partie parce qu'elles éclairent beaucoup la pensée féministe, mais également parce que l'article décisif de Laura Mulvey, *Visual Pleasure And Narrative Cinema* [*Le plaisir visuel et le cinéma narratif* <sup>119</sup>], s'en inspire. Mulvey part de l'idée d'un membre du public regardant un film et soutient que ce qui débute par un regard identificateur se transforme en quelque chose de sadique. D'accord, on s'identifie à Brad Pitt dans le club de combat, mais on veut aussi le voir se faire battre par le chef des bandits. Pour

---

<sup>118</sup> Lacan a ici une notion différente de la « réalité » de celle qui est endossée par la psychanalyse, pour qui le réel est simplement le « ici, maintenant ».

<sup>119</sup> Il s'agit d'un article de 12 pages, publié en 1975. Notre traduction.

qu'il y ait une narration ici, et la plupart, on veut qu'il y ait une narration dans nos films, il faut que les gens souffrent, y compris le héros. Durden doit souffrir, le narrateur doit souffrir.

En même temps, on éprouve un sentiment de gêne à regarder la femme à l'écran – dans ce cas-ci, Marla, telle qu'elle est personnifiée par Helena Bonham Carter. La femme est castrée, ce qui fait que regarder la femme rappelle au spectateur la possibilité que lui-même puisse être castré. La présence de Marla à un groupe de soutien sur le cancer des testicules et le fait qu'elle fume constamment la placent au-delà du contrôle du personnage de Norton, et la vie de celui-ci est perturbée par elle jusqu'à ce qu'il trouve un remplacement à sa thérapie de groupe. D'une manière ou d'une autre, les relations du héros avec la femme castrée ont pour but de dissiper les peurs du spectateur.

Mulvey soutient qu'il existe trois sortes de regards associés au cinéma : un regard diégétique<sup>120</sup> entre les personnages, un regard extradiégétique du

---

<sup>120</sup> Voici la définition de « diégétique » du *Grand Dictionnaire Terminologique* : « Se dit de ce qui a rapport aux événements qui font l'objet d'un récit. » (Consulté le 11-05-06.) Le terme n'apparaît ni dans *Termium*, ni dans *Le Petit Robert*. Cependant, le *Complete Film Dictionary* de Ira Konigsberg explique à « diegesis », p. 91: « A term from semiotics applied to film criticism, especially by Christian Metz, that designates the denotative elements of a narrative – that is, all the elements of the narrative, whether shown in the film or not. Diegetic elements include all action and dialogue in their normal space and time, which rarely can be fully given in the film. »

Cependant, le *Grand dictionnaire terminologique* définit ainsi « diégèse » : « Énumération détaillée, rigoureusement chronologique et sans omission, des événements d'un récit. » (Consulté le 24-11-06.) Dans ce sens, « diégétique » est l'adjectif de « diégèse ».

Voir à ce sujet dans le *Dictionnaire International des Termes Littéraires* comment Gérard Genette, dans *Figures III*, utilise « diégèse » et les adjectifs « diégétique », « intradiégétique » et « extradiégétique », et comment « le terme a été adopté ensuite par la plupart des linguistes, tandis que bon nombre de critiques littéraires le boudent » : <http://www.ditl.info/arttest/art823.php>. (Consulté le 24-11-06.) Le souligné est de nous.

public visionnant le film et enfin le regard de l'équipe filmant les événements joués devant la caméra. Les trois genres de regards sont essentiellement masculins ou associés à l'homme, chose qui ne semblait pas problématique à Mulvey en 1975. Depuis, elle a écrit un épilogue qui note cet aménagement du genre au cinéma, mais d'après moi, elle ne va pas beaucoup au-delà de l'idée du regard masculin. Un regard féminin devrait, évidemment, être possible, mais il est peut-être préférable de reporter la présente discussion au chapitre sur le féminisme.

## **5. Le féminisme**

Le féminisme est un domaine de la pensée, de la philosophie et de la politique qui couvre divers champs des études cinématographiques : la formation d'un canon au cinéma, la représentation des femmes au cinéma, la représentation des inégalités dues au genre (plus correctement, des inégalités sexuelles) entre les hommes et les femmes au cinéma, la construction du sexe du spectateur et la possibilité d'un cinéma des femmes. Avant de jeter un œil sur ces domaines un à un, il est nécessaire de faire un peu de terminologie.

### **Femelle, féminin, féministe**

Être femelle est quelque chose de défini biologiquement – en particulier par les vingt-trois paires de chromosomes qui déterminent le sexe de l'enfant. Être une femelle est commandé par certains traits anatomiques

qui se développent différemment de ceux d'un mâle : les seins, les ovaires, le vagin et ainsi de suite. La grande majorité des gens naissent femelle ou mâle et demeurent ainsi toute leur vie ; une fraction de la population, qui va en augmentant, naît cependant avec des organes à la fois femelles et mâles. La chirurgie peut transformer un homme en une femme et vice-versa, mais n'aura aucun effet sur leur génétique sous-jacente. Les théoriciens qui insistent sur le fait qu'il y aurait un ensemble de différences immuables entre les femmes et les hommes sont connus sous le nom d'essentialistes.

Le féminin est une construction sociale, de la même façon que le masculin est une construction sociale. La passivité, la pudeur, l'apport de soins et la sensibilité sont traditionnellement considérés comme les qualités féminines, alors que les qualités masculines sont l'activité, l'exhibitionnisme, l'indifférence et le raisonnement. Dans notre société (particulièrement dans la société occidentale de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle), il y a des qualités qu'on attribue habituellement aux femmes, et d'autres, aux hommes. Évidemment, les femmes peuvent avoir des qualités masculines, et les hommes des qualités féminines, mais notre société a souvent fait la grimace sur celles-ci, les prenant pour une certaine forme de perversion ou d'homosexualité, les considérant comme non convenables.

Le féminisme est le nom donné à un ensemble de pensées et de mouvements politiques qui se sont intéressés, à l'origine, à la situation des femmes dans la société et, dans une moindre mesure, à celle des hommes. Le

féminisme s'oppose manifestement au sexisme – dont on peut se servir pour décrire toutes les façons dont les femmes sont dégradées et diminuées, essentiellement par les hommes. (Certaines femmes peuvent aussi être anti-femmes, et plusieurs femmes consentent tacitement à leur propre oppression.) Toutes les femmes ne sont pas féministes, et tous les féministes ne sont pas des femmes.

Il y a ceux qui prétendent que le pendule a oscillé trop loin, et que les hommes sont présentement opprimés par la société. C'est peut-être vrai, en ce sens que les hommes ont été les principaux travailleurs au cours du XX<sup>e</sup> siècle et que, par conséquent, ils se sont trouvés au premier plan de l'aliénation liée au travail et qu'ils ont souffert de l'inégalité des classes sociales. De plus, il y a eu un déclin inquiétant de la réussite en matière d'éducation chez les hommes – peut-être les nouvelles formes d'évaluation conviennent-elles davantage aux femmes qu'aux hommes ? Les politiques de contingentement, ou la discrimination positive, signifient nécessairement qu'on peut percevoir les hommes comme y perdant au change. Néanmoins, les femmes demeurent moins nombreuses que les hommes aux échelons supérieurs – au Conseil d'administration, au Palais de justice, au Parlement et ainsi de suite. Aujourd'hui encore, les femmes gagnent moins que les hommes au cinéma, et les femmes réalisatrices se comptent encore sur les doigts de la main.

## Le canon

Au risque de passer pour une poule mouillée, ma sélection de films a été plutôt lamentable du point de vue féministe : *Sept* (1995), *Fight Club* (1999), *Suspects de convenance* (1995) et *Reservoir Dogs* (1991). Dans *Sept*, le seul rôle parlant important attribué à une femme est celui de Tracey, interprété par Gwyneth Paltrow – une victime passive, affectueuse, figurant dans quelques scènes, sans aucune vie en dehors de sa maison (à part un dîner à l'extérieur). Dans *Fight Club*, Marla est un personnage aux mœurs incertaines frôlant la psychopathie. La femme de Keaton, dans *Suspects de convenance*, tient à peine un vrai rôle. Et la seule femme dont je puisse me souvenir dans *Reservoir Dogs* hurle, lorsqu'elle est enlevée de force de son auto. Ce n'est vraiment pas un bon départ. Les seuls films que j'ai regardés dont une femme est le personnage principal sont ceux de la série *Alien* et du film *Halloween : La nuit des masques* (1978)<sup>121</sup>.

La majorité des réalisateurs d'Hollywood sont des hommes, et la majorité des producteurs aussi. C'est probablement vrai du cinéma dans le monde entier. Les films qui obtiennent les gros budgets de publicité se classent dans les genres masculins – les superproductions, les films de guerre, de science-fiction ou les thrillers. Ces films semblent présenter un personnage masculin principal qui affronte un méchant et qui a un meilleur ami (qui se fait souvent tuer par le méchant dans la pénultième bobine,

---

<sup>121</sup> Remarquons que ces deux femmes jouent un rôle traditionnellement dévolu aux hommes : le soldat-justicier.

justifiant le meurtre du méchant par le héros). Les personnages féminins sont là pour titiller, pour être en détresse et sauvés, et occasionnellement, peut-être, pour garantir l'hétérosexualité du héros. (Voir le chapitre suivant.)

## CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous sommes parti des connaissances que nous avons acquises durant nos études. Nous les avons appliquées à la traduction d'un texte sur le cinéma, en nous basant sur les théories de Christiane Nord. Tout en prenant comme modèle Freud et sa démarche en psychanalyse, nous nous sommes également servi de notre pratique pour réfléchir sur la traduction, ce qui a enrichi notre démarche traductive, dans la théorie autant que dans la pratique. Parallèlement, pour nous aider au cours de la traduction de notre texte sur le cinéma, nous avons effectué d'importantes recherches terminologiques, qui nous ont conduit à créer un lexique bilingue des termes du cinéma.

Le fait que nous avons traduit ce livre dans le but qu'il soit publié (de même que le lexique) a rendu la situation réelle et nous a poussé à travailler sa traduction de la façon la plus professionnelle possible, rendant notre expérience d'autant plus enrichissante.



Comme le note Henri Meschonnic (1985, p. 83), « Traduire ne peut pas éviter d'impliquer une théorie du discours. Selon qu'on traduit du sens ou de la signifiante, on découvre la théorie de la littérature qu'on met en œuvre, on se situe, on se date. » Les théories de Christiane Nord sur le discours de la traduction servent très bien les traducteurs, qui y trouvent ce qui leur est nécessaire pour la traduction de leurs textes. Ces théories touchent aux



problèmes de traduction importants, et bien qu'elles ne soient pas complètes, qu'entre autres elles n'abordent pas à proprement parler les problèmes de traduction dans un domaine comme le cinéma, le traducteur dans cette spécialité peut quand même en tirer de très grands bénéfices lorsqu'il traduit des textes cinématographiques pragmatiques. Il s'agit, à notre avis, de l'ensemble théorique le plus complet et le plus apte à aider la traduction dans le domaine du septième art. La plupart des problèmes pouvant survenir dans la traduction d'un texte pragmatique ont été prévus par Christiane Nord, qu'il s'agisse de la fonction du texte, de son contexte, de son style, du lieu du texte, de sa temporalité, de son rapport avec le lecteur, des erreurs qu'on peut y retrouver et comment y remédier, etc. Elle passe en revue, analyse et résout, d'une manière détaillée, tous ces petits problèmes qu'on peut rencontrer et qui peuvent causer des difficultés lors de la traduction d'un texte pragmatique.

Le principal bénéfice que nous avons retiré du fait d'avoir choisi Nord pour analyser notre texte sur le cinéma est qu'elle nous a obligé à réfléchir sur tous les aspects du texte, nous forçant à ne rien laisser au hasard, ce qui nous procure également un sentiment d'assurance face à la tâche accomplie. Nous avons le sentiment d'avoir exploré notre texte sous tous ses angles à la lumière des théories de Nord, en évaluant tous les aspects.

Une théorie de la traduction qui tiendrait compte des problèmes particuliers de la traduction dans le domaine du cinéma devrait, en plus, considérer à proprement parler la terminologie du cinéma. C'est ainsi qu'il

existe un grave problème terminologique dans le champ du cinéma québécois : on peut dire, en effet, qu'il n'y a pas encore de terminologie québécoise complète des termes du cinéma, qui est très influencée par celle du cinéma américain. Il faut donc, pour traduire un texte dans ce domaine, se référer trop souvent à la terminologie anglaise ou à celle qui est utilisée en France. Il s'agit d'un domaine où, par conséquent, les anglicismes prolifèrent. De plus, les études dans cette spécialité sont pour ainsi dire inexistantes.

C'est pourquoi nous proposerons la création d'une instance linguistique nationale, d'un organisme québécois qui aurait pour tâche d'élaborer un vocabulaire québécois officiel des termes en usage dans le domaine du cinéma. Cet organisme aurait, d'une manière générale, pour fonction de superviser la terminologie du cinéma québécois, tentant de contrer, notamment, un usage trop vague des termes cinématographiques ainsi qu'une trop grande utilisation des termes anglais dans le domaine. Un peu comme on l'a fait pour la terminologie du travail au Québec dans les années 1980, cet organisme veillerait à créer un vocabulaire québécois propre à rendre compte de toutes les réalités et de toutes les facettes du domaine du cinéma et à encourager son utilisation.

L'organisme serait en relation avec des cinéastes, avec des représentants de tous les milieux du cinéma québécois ainsi qu'avec des linguistes québécois, afin que le vocabulaire choisi et diffusé corresponde à un usage qui soit en accord avec, d'une part ce qui se fait dans le domaine, et d'autre part, avec ce qui serait souhaitable linguistiquement.

Les réussites dans le vocabulaire du travail démontrent qu'une telle démarche peut remporter beaucoup de succès et contribuer à l'affirmation du fait français au Québec, comme c'est le but poursuivi par la *Charte de la langue française*.



Dans un livre intéressant sur la traduction, Michaël Oustinoff (2003, p. 312) soutient que :

[...] les besoins en traduction croissant de manière exponentielle, on ne pourra jamais, par définition, former suffisamment de spécialistes pour y faire face. L'exemple de l'Union européenne le démontre aisément : le nombre de langues de travail est passé d'abord de quatre à onze : "Dans une réunion, l'interprétation doit être assurée dans chacune de ces 11 langues et à partir de chacune d'elles il faut couvrir 110 sens linguistiques, dont des combinaisons aussi rares que le grec-danois ou le finnois-portugais<sup>122</sup>." Avec cinq langues supplémentaires, on passe de 110 combinaisons à 240 ; avec 11 langues supplémentaires, à 462 combinaisons... on voit ainsi les gigantesques problèmes d'ordre technique (et financier) que pose l'élargissement sur le plan linguistique.

Les besoins de la traduction semblent donc croître rapidement, et ce, non seulement dans l'Union européenne, mais un peu partout dans le monde. Mais a-t-on vraiment tant besoin de traducteurs qu'on le dit ou n'est-ce qu'un leurre ? De quels genres de traducteurs a-t-on besoin ? De traducteurs qui ne traduiraient qu'à partir d'une seule langue, l'anglais ? Ce sont des problèmes qui nous préoccupent.

---

<sup>122</sup> SELESKOVITCH et LEDERER, 2002, p. 243.

En effet, nous savons qu'Internet, avec ses nombreux sites Web anglais, met de plus en plus en péril la langue de plusieurs pays, malgré les mesures que ceux-ci prennent pour l'éviter. Nous savons également que le cinéma américain continue à se répandre considérablement sur la planète. C'est ainsi que les DVD qui sont mis en marché massivement ne sont pas nécessairement traduits dans toutes les langues. Le problème de la diffusion, ou même de l'« envahissement » de l'anglais dans le monde devient de plus en plus inquiétant, et ses conséquences se répercutent sur la traduction (des textes sur le cinéma comme sur les autres) et sur les langues. Des recherches ultérieures sur la traduction dans le domaine du cinéma devraient tenir compte de ces difficultés et répondre à nos questions.

## BIBLIOGRAPHIE

- AUDET, Louise (2003). Compte rendu du livre *Translating for children* de Oittinen, R., *Meta*, vol. 48, n° 4.
- BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- BRISSET, Annie (1988). *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil : Le Préambule, « L'univers du discours ».
- BRUNETTE, Louise (2002). « Normes et censure : ne pas confondre », Traduction, terminologie, rédaction, Censure et traduction dans le monde occidental, *TTR*, vol. 15, n° 2.
- BUTLER, Andrew M. (2002). *Film Studies*, Great Britain, Pocket Essentials.
- CABRÉ, Maria Teresa (1998). *La terminologie : théorie, méthode et application*, Ottawa/Paris, Armand Colin.
- Chapitre 1. 3, Université Laval, Traduction et équivalence : état de la question. Sans auteur. Consulté le 23-5-2005.  
<http://www.theses.ulaval.ca/2003/21362/ch03.html>.
- CHESTERMAN, Andrew and WAGNER, Emma (2002). *Can Theory Help Translators?, A Dialogue Between the Ivory Tower and the Wordface*, Manchester, UK & Northampton, M A, St. Jerome Publishing.
- Controverse : <http://www.lcr-rouge.org/archives/012700/controv.html>.  
Consulté le 26-2-06.
- Cyberphilo : <http://www.cyberphilo.com/def/theorie.html>. Consulté le 12-11-04.
- DE BOTTON, Alain (2001). *The consolations of philosophy*, New York, Random House Inc., Vintage Books.
- DELISLE, Jean (1977). « Projet d'histoire de la traduction et de l'interprétation au Canada », *Meta*, n° 22, 1.
- DELISLE, Jean (1984). *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.

- DELISLE, Jean et WOODSWORTH, Judith (1995). *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DELISLE, Jean (1999). *Portraits de traducteurs*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa/Arras, Artois Presses Université.
- DELISLE, Jean (2000). *La traduction raisonnée : Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DELISLE, Jean (2002). *Portraits de traductrices*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa/Arras, Artois Presses Université.
- DESCAMPS, Philippe (2004). « Les trahisons de la traduction », *Science et Vie*, hors série Découvertes : du langage aux langues, n° 227, juin.
- Dictionnaire des citations françaises* (1977). Paris, Larousse thématique, Rivarol, « Discours sur l'universalité de la langue française », p. 501.
- DUBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis, MARCELLESI, Christiane, MARCELLESI, Jean-Baptiste, et MÉVEL, Jean-Pierre (2001). *Dictionnaire de linguistique*, Québec, Larousse.
- DUBUC, Robert (1968). « Réflexions sur quelques termes de cinéma et de télévision », *Meta*, vol. 13, n° 2.
- DUBUC, Robert (1982). *Vocabulaire bilingue de la production télévision, anglais-français/français-anglais*, Québec, Éditions Leméac, Collection lexiques bilingues.
- DURIEUX, Christine (1997). « La recherche terminologique en traduction. Pour une approche hypertextuelle. » *Meta*, 1997, vol. 42, n° 4.
- ÉLOY, Jean-Michel (2004). « Études de linguistique appliquée », France, Belles lettres, n° 136.
- France 2.fr Culture et loisirs : Consulté le 10-2-2005.  
<http://cultureetloisirs.france2.fr/cinema/dossiers/59559-fr.php>.
- GIRAUD, Jean (1967). « Terminologie du cinéma », *Meta*, vol. n° 4, 12.
- KONIGSBERG, Ira (1997). *Complete Film Dictionary*, U. S. A., Penguin Reference, Second Edition, The Penguin Group.
- LADMIRAL, Jean-René (1986). « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n° 12.

- LAMBERT, Sylvie (1992). « Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis », *Meta*, vol. 38, n° 2.
- LAVOIE, Judith (2003). « Le bilinguisme législatif et la place de la traduction », *Controverse en traductologie, TTR*, vol. 16, n° 1.
- LEE-JAHNKE, Hannelore (2001). « Aspect pédagogiques de l'évaluation en traduction », *Meta*, 46, 2.
- LEFEVERE, André (1978). « Translation Studies: The Goal of the Discipline », James S. Holmes, José Lambert & Raymond van den Broeck éditeurs.
- Les genres didactiques : Consulté le 26-2-06.  
<http://serveur.cafe.umontreal.ca/redaction/fra1013/mod09.html>.
- MAHONY, Patrick (1983). « Towards the Understanding of Translation in Psychoanalysis », *Meta*, vol. 27, n° 1, mars. Traduit par Marie Moscovici : « Vers une compréhension de la traduction en psychanalyse », *L'Écrit du temps*, n° 7, 1984.
- MARCEL, Jean (2005). *Le cinéma québécois*, Québec, Les Éditions du Boréal.
- MESCHONNIC, Henri (1985). « "La femme cachée" dans le texte de Kafka », *Texte*, 4, 82-98.
- MOUNIN, Georges (1963). *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
- NORD, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Translated from the German by Christiane Nord and Penelope Sparrow, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, III + 250 p. Il s'agit de la traduction de *Textanalyse und Übersetzen* de 1988. Il existe dans une autre édition, publiée chez St. Jerome Publishing, UK, 1997.
- NORD, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, UK, St. Jerome Publishing.
- Office québécois de la langue française, Capsule du 12-11-2004.  
[http://www.olf.gouv.qc.ca/actualites/capsules\\_hebdo/terminologie\\_bloopers\\_20041112.html](http://www.olf.gouv.qc.ca/actualites/capsules_hebdo/terminologie_bloopers_20041112.html).
- OITTINEN, R. (2000). *Translating for children*, New York and London, Garland Publishing.

- OUSTINOFF, Michaël (2003). *La traduction*, Paris, PUF, Que Sais-Je ?
- PESSIS, Georges et PESSIS PASTERNAK, Guita (2001). *Dictionnaire Français-Anglais/Anglais-Français, Cinéma, Audiovisuel, Multimédia, Réseaux*, Paris, Éditions Dixit/Cécile Fougea.
- PETIOT, Geneviève (1987). « Le cinéma américain et la langue française », *Meta*, vol. n° 32, 3.
- PICOCHÉ, Jacqueline (1994). *Le Robert, Dictionnaire étymologique du français*, Les usuels du Robert Poche, Dictionnaires Le Robert, Paris.
- REISS, Katharina (2000a). *Translation Criticism – The Potentials & Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*, Translated in English by Erroll F. Rhodes, UK, St. Jerome Publishing.
- REISS, Katharina (2000b). "Type, Kind and Individuality of Text. Decision Making in Translation", *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, London, Routledge.
- REISS, Katharina (2002). *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, traduit de l'allemand par Catherine Bocquet, Cahiers de l'Université d'Artois 23/2002, Arras, Artois Presses Université.
- REY, A. (1979). *La Terminologie, noms et notions*, France, coll. Que Sais-Je ?, n° 1780, PUF, chap. III, 1.2.
- ROBERT, Jean-Michel (2005). « Distances linguistique et didactique européennes », *Passage de Paris*, 116-119, <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p116-ROBERT.pdf>. (Consulté le 21/11/06).
- ROULEAU, Maurice (2001). *Initiation à la traduction générale – Du mot au texte*, Brossard, Linguatex éditeur inc.
- Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, (2001). Edited by Mona Baker, assisted by Kirsten Malmkjær, London and New York.
- Sans titre et sans auteur. Consulté le 31-05-2005.  
<http://www.erudit.org/revue/meta/1993/v38/n2/003387ar.pdf>.
- <http://perso.vizzavi.fr/deliriumlejournal/cinema.htm>. Consulté en mars 2004.



SELESKOVITCH, Danica et LEDERER, Marianne (2002). *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*, Paris, Didier / Érudition / Office des publications officielles des Communautés européennes.

SHANNON et WEAVER :

[http://www.cutkiwi.com/SPIP/db\\_dev02/article.php3?id\\_article=21](http://www.cutkiwi.com/SPIP/db_dev02/article.php3?id_article=21)  
Consulté en mars 2004.

[http://www-gap.dcs.stand.ac.uk/~history/Mathematicians/Wiener\\_Norbert.html](http://www-gap.dcs.stand.ac.uk/~history/Mathematicians/Wiener_Norbert.html) Consulté en mars 2004.

[http://www.axbom.se/img/models/com\\_sw.png](http://www.axbom.se/img/models/com_sw.png)  
(Site qui n'existe plus, consulté en 2004.)

SHUTTLEWORTH, Mark & COWIE, Moira (1999). *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, UK, St. JEROME publishing.

SICRE, Jean-Pierre (2005). « Les Cahiers du Moulin. Orgueil et humilité du traducteur », note dans *Moby Dick*, 2005, éditions Phébus, <http://jm.saliege.com/cahiersdumoulin19.htm>.

STEINER, George, (2006). « De la traduction comme "condition humaine", Un texte inédit de Georges Steiner », *Le Magazine Littéraire*, n° 454, juin.

The Translation Workplace, Translation Services, USA:

<http://www.leosam.my.proz.com/pb4.html> Consulté le 15 mai 2005.

Translation Journal and the Author, 2000.

<http://accurapid.com/journal/14theory.htm> Consulté en mars 2007.

VERMEER, Hans J., (2000). *Skopos and Commission in Translational Action*, edited by Lawrence Venuti, London, Routledge.

VERMEER, Hans J., et REISS, Katharina (1984). *Fondements d'une théorie de la translation (Grundlegung einer Translationstheorie)*.

VINAY, J. P., et DALBERNET, J. (1968). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier.

VORONTZOFF, Alexis N. (1991). *Dictionnaire technique anglais-français du cinéma et de la télévision*, Paris, France, Technique & Documentation.

WIENER, Norbert (1948). *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animals and the Machines*.

WIENER, Norbert (1954). *The human use of human being*, Boston, Houghton Mifflin C.

WHORF, Benjamin Lee (1956). *Language, Thought and Reality*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.

## ANNEXE I

### TITRES DES FILMS MENTIONNÉS DANS LE TEXTE ANGLAIS ET TITRES DES VERSIONS FRANÇAISES<sup>123</sup> DE CES FILMS

¡Átame! (Tie Me Up !, Tie Me Down !) (Pedro Almodóvar, 1989) – *Attache-moi !*

A Nightmare On Elm Street (Wes Craven, 1984) – *Les griffes de la nuit*

A Nightmare On Elm Street II : Freddy's Revenge (Jack Sholder, 1985) – *La vengeance de Freddy*

A Nightmare On Elm Street III : Dream Warriors (Chuck Russell, 1987) – *Les griffes du cauchemar*

A Nightmare On Elm Street IV : The Dream Master (Renny Harlin, 1988) – *Les cauchemars de Freddy*

Alien (Ridley Scott, 1979) – *L'Étranger : Le huitième passager*

Aliens 2 (James Cameron, 1986) – *L'Étranger : Le retour*

Alien 3 (David Fincher, 1992) – *Alien 3*

Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979) – *C'est l'apocalypse*

Breathless (Jean-Luc Godard, 1959) – *À bout de souffle*

Bringing Up Baby (Howard Hawks, 1938) – *L'impossible monsieur Bébé*

Carrie (Brian De Palma, 1976) – *Carrie au bal du diable*

Das Kabinett des D<sup>r</sup> Caligari (The Cabinet of D<sup>r</sup> Caligari) (Robert Wiene, 1919)  
– *Le cabinet du D<sup>r</sup> Caligari*

Don't Look Now (Nicolas Roeg, 1973) – *Ne vous retournez pas*

Empire (Andy Warhol, 1964) – *Empire*

---

<sup>123</sup> Nous avons fourni après chaque titre le nom du réalisateur et la date, même lorsqu'ils ne figuraient pas dans le texte. De même, lorsqu'il y a plusieurs suites d'un même film, nous les avons inscrits, même lorsque l'auteur ne le mentionnait pas dans le texte. Nous avons voulu que notre liste soit complète et présente les films dans leur contexte lorsqu'ils font partie d'une suite.

Fight Club (David Fincher, 1999) – *Fight Club*

Gattaca (Andrew Niccol, 1997) – *Bienvenue à Gattaca*

Halloween (John Carpenter, 1978) – *Halloween : La nuit des masques*

Halloween : Resurrection (Rick Rosenthal, 2002) – *La résurrection*

Halloween II (Rick Rosenthal, 1981) – *Halloween II*

Halloween III : Season of the witch (Lee Wallace, 1982) – *Le sang du sorcier*

Halloween IV : The Return of Michael Myers (Dwight H. Little, 1988) – *Le retour de Michael Myers*

Halloween V : The revenge of Michael Myers (Dominique Othenin-Girard, 1989) – *La revanche de Michael Myers*

Halloween VI : The Curse of Michael Myers (Joe Chappelle, 1995) – *La malédiction de Michael Myers*

I Know What You Did Last Summer (Jim Gillespie, 1997) – *Souviens-toi... l'été dernier*

Jaws (Stephen Spielberg, 1975) – *Les dents de la mer*

Jaws II (Jeannot Szwarc, 1978) – *Les dents de la mer II*

Jaws III (Joe Alves, 1983) – *Les dents de la mer III*

Jaws IV : The revenge (Joseph Sargent, 1987) – *Les dents de la mer IV*

Julius Caesar (Joseph Leo Mankiewicz, 1953) – *Jules César*

Kiss or Kill (Bill Bennett, 1997) – *Les amants diaboliques*

La Ley Del Deseo (Law of Desire) (Pedro Almodóvar, 1987) – *La loi du désir*

Love And Other Catastrophes (Emma Kate Groghan, 1996) – *Love And Other Catastrophes*

Marnie (Alfred Hitchcock, 1964) – *Pas de printemps pour Marnie*

Meet Joe Black (Frank Capra, 1998) – *Rencontre avec Joe Black*

Mr Smith Goes to Washington (Frank Capra, 1939) – *Monsieur Smith au Sénat*

Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios (Women On The Verge Of A Nervous Breakdown) (Pedro Almodóvar, 1988) – *Femmes au bord de la crise de nerf*

My Darling Clementine (John Ford, 1946) – *La poursuite infernale*

Nanook Of The North (Robert J. Flaherty, 1922) – *Nanouk l'Esquimau*

Peeping Tom (Michael Powell, 1960) – *Le Voyeur*

Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925) – *Le cuirassé Potemkine*

Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994) – *Fiction pulpeuse*

Rebel Without A Cause (Nicolas Rey, 1955) – *La fureur de vivre*

Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1991) – *Reservoir Dogs*

Rope (Alfred Hitchcock, 1948) – *La corde*

Schindler's List (Steven Spielberg, 1993) – *La liste de Schindler*

Scream (Wes Craven, 1996) – *Frissons*

Scream II – (Wes Craven, 1997) – *Frissons II*

Scream III (Wes Craven, 2000) – *Frissons III*

Seven (David Fincher, 1995) – *Sept*

Special Ops Force : Episode 15 (Robin Andrew Wilcock and Robin Wlicock, 1997) – *Special Ops Force : Épisode 15*

Stagecoach (John Ford, 1939) – *La chevauchée fantastique*

Star Wars – Special Edition (George Lucas, 1997) – *La Guerre des Étoiles – Édition spéciale*

Star Wars Episode I : The Phantom Menace (George Lucas, 1999) – *La guerre des étoiles Épisode I : La menace fantôme*

Star Wars Episode II : Attack of the Clones (George Lucas, 2002) – *La guerre des étoiles Épisode II : Attaque des clones*

Star Wars Episode III : Revenge of the Sith (George Lucas, 2005) – *La guerre des étoiles Épisode III : La Revanche des Sith*

Star Wars Episode IV : A New Hope (George Lucas, 1977) – *La guerre des étoiles Épisode IV : Le Nouvel Espoir*

Star Wars Episode V : The Empire Strikes Back (Irvin Kershner, 1980) – *La guerre des étoiles Épisode V : L'Empire contre-attaque*

Star Wars Episode VI : Return of the Jedi (Richard Marquand, 1983) – *La guerre des étoiles Épisode VI : Le retour du Jedi*

The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover (Peter Greenaway, 1989) – *La cuisinière, le voleur, sa femme et son amant*

The Game (David Fincher, 1997) – *Jouer avec la mort*

The Hudsucker Proxy (Joel Coen, 1994) – *Opération Hudsucker*

The Man Who Shot Liberty Valance (John Ford, 1962) – *L'homme qui tua Liberty Valance*

The Searchers (John Ford, 1956) – *La prisonnière du désert*

The Shining (Stanley Kubrick, 1980) – *L'enfant-lumière*

The Usual Suspects (Bryan Singer, 1995) – *Suspects de convenance*

Timecode (Mike Figgis, 2000) – *Timecode*

Touch Of Evil (Orson Welles, 1958) – *La soif du mal*

Under Capricorn (Alfred Hitchcock, 1949) – *Les amants du capricorne*

Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958) – *Sueurs froides*

## ANNEXE II

### LEXIQUE DES TERMES DU CINÉMA

aberration : aberration

absurd : absurde

*Academy Award* : Oscar

*academy-award* : Oscar

accelerated editing : montage accéléré

accelerated montage : montage accéléré

accelerated motion : accéléré

acclaimed : salué par la critique

acoustics : acoustique

act : acte

**acting** : interprétation, jeu, jeu de l'acteur, performance

**acting** : métier d'acteur

action : action, moteur !

action film : film d'action

action movie : film d'action

action shot : scène d'action

actioner : film d'action

actor : acteur, comédien, interprète

actor's society : collectif d'acteurs

actress : actrice, comédienne

actual sound : son dans le champ, son direct, son in, son réel

AD (assistant director) : assistant du metteur en scène, assistant metteur en scène, assistant réalisateur, assistant-réalisateur

ad : pub, publicité

adaptable lens : objectif adaptable

adaptation : adaptation

**adapter** : adaptateur, adapteur

**adaptor** : adaptateur, adapteur

administration : administration

adventure film : film d'aventures

adventure movie : film d'aventures

advert : pub, publicité

advertisement : annonce

advertising : pub, publicité

advertising film : film publicitaire

**advisor** : conseiller

**advisor** : spécialiste

aerial shot : prise de vue aérienne

aerial view : vue aérienne

aesthetics : esthétique

airing : diffusion

allegory : allégorie

all-glass filter : filtre en verre

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) : Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS)



allusion : allusion

alternating editing : montage alterné

amateur film making : cinéma amateur, cinéma d'amateur

**ambiance** : ambiance

**ambience** : ambiance

american shot : plan américain, plan moyen

angle : angle

angle of reflection : angle d'éclairage, angle de réflexion

angle of view : angle de champ, angle de vue, angle d'observation

angle shot : angle de prise de vues, angle de vue, cadrage penché, plan cassé, plan de biais, plan oblique

animated cartoon : dessins animés

animated diagram : diagramme animé

animated film : film animé, film d'animation

animated film viewer : visionneuse animée

animated graphics : graphique animé

animated image : image animée

animated pictures : dessins animés

animated short : court métrage animé, court métrage de dessins animés

animated title : titre en mouvement

animating : animation

animation : animation

animation paper : cell, cell d'animation, cellule, cellule

animator : animateur, dessinateur d'animation, réalisateur de dessin animé

announcer in foreign languages : speaker en langues étrangères

announcer : présentateur, speaker

antagonist : antagoniste

anticipation : anticipation

**antihero** : antihéros

**anti-hero** : antihéros

aperture : ouverture

aperture angle : angle d'ouverture

aperture gate : fenêtre de projection

APFTQ (Association des producteurs de film et de télévision du Québec) : APFTQ  
(Association des producteurs de film et de télévision du Québec)

AQTIS (Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son) : AQTIS (Alliance  
québécoise des techniciens de l'image et du son)

archetype : archétype

art deco : art déco

art director : chef décorateur, décorateur, directeur artistique, directeur de la création

art editor : directeur artistique, directeur de la création

art film : film d'art, film sur l'art

art house : cinéma d'art et d'essai

art theatre : cinéma d'art et d'essai

artist : artiste

aside : aparté

assembly : assemblage, montage

assistant : assistant

assistant director (AD) : assistant-réalisateur

assistant recordist : opérateur de prises de son, opérateur du son, OPS

assistant set designer : assistant décorateur

assistant studio manager : régisseur adjoint

associate director : assistant-réalisateur

Association des producteurs de film et de télévision du Québec (APFTQ) : Association des producteurs de film et de télévision du Québec (APFTQ)

asynchronnous sound : son hors champ, son off

atmosphere : ambiance, atmosphere

attendance : fréquentation, nombre d'entrées

attendant : ouvrier

audience : assistance, auditoire, public, spectateurs

audio : audio, son

audiovisual : audiovisuel

audiovisual work : œuvre audiovisuelle

audition : audition

auteurism : théorie d'auteur

author : auteur

author's certificate : certificat d'auteur

author's royalties : droits d'auteur, redevances d'auteur

avant-garde : avant-garde

**award** : prix, récompense

**award** : gala

award winner : lauréat

awarded : primé

awards ceremony : cérémonie de la remise des prix

back coating : couche dorsale, dorsale

**back light** : éclairage arrière

**back-light** : éclairage arrière

back projection : projection arrière sur écran translucide, projection de fond, projection derrière l'écran, projection par transparence, transparence

back side coating : couche dorsale, dorsale

backcoat pelloid : couche dorsale, dorsale

back-drive : marche arrière

background : arrière-plan, fond de scène (sur un plateau), second plan

background music : fond musical, fond sonore musical, musique d'atmosphère, musique de fond, musique en bruit de fond

background noise : bruit de fond

background projection : projection arrière sur écran translucide, projection de fond, projection derrière l'écran, projection par transparence, transparence

background set : découverte, plan découverte

backing : couche dorsale, dorsale, support d'émulsion

backing layer : couche dorsale, dorsale

backing track : piste de fond, enregistrement magnétique musique seule

**backlight compensation** : compensateur de contre-jour, compensation de contre-jour

**back-light compensation** : compensateur de contre-jour, compensation de contre-jour

**back light compensation** : compensateur de contre-jour, compensation de contre-jour

backlight compensator : compensateur de contre-jour, compensation de contre-jour

back-motion : marche arrière

***backspace*** : marche arrière

***back space*** : marche arrière

backstage : coulisses

backward take : marche arrière

backwards : marche arrière

bad definition : photo floue

BAPE (Quebec Film and Television Office) : BAPE (Bureau d'Accueil aux Producteurs Étrangers)

barker : bonimenteur

basic shot : champ, plan, prise, prise de vue

BCTM (Bureau du cinéma et de la télévision de Montréal) : BCTM (Bureau du cinéma et de la télévision de Montréal)

bible : bible

big screen (the) : cinéma, grand écran

bird's eye view : plan de plongée, plongée

black and white : noir et blanc

black and white film : film en noir et blanc

black comedy : comédie macabre

***block booking*** : location d'un ensemble de films, location en bloc

***block-booking*** : location d'un ensemble de films, location en bloc

blockbuster : superproduction

blocking : isoler un plan

bloopers : bloopers, bourde, gaffe, jeux avortés, jeux cocasses, jeux manqués, jeux ratés, lapsus

booked : réservé

boom : giraffe, grue, grue de studio, perche

boom arm : girafe, perche

boom dolly : grue, grue de studio

boom man : perchiste

boom microphone : girafe

boom operator : perchiste

boom pole : perche

boom shot : plan de plongée, plongée

booth : cabine de projection

box office : guichet

box office hit : film à succès, film qui fait recette, succès commercial, succès de sale

box office revenue : recettes des salles de cinéma

breakdown sheets : feuille de distribution, fiche artistique, fiche technique

breakdown : dépouillement, distribution

bridging shot : plan de liaison

brightness : luminosité

brilliance : brillance

broadcast : télévision

broadcast length : durée d'une émission

broadcast licence fees : droits de permis de diffusion

broadcasting : communication audiovisuelle, diffusion, télédiffusion

budget : budget

bump artist : cascadeur, casse-cou, doublure casse-cou

Bureau du cinéma et de la télévision de Montréal (BCTM) : Bureau du cinéma et de la télévision de Montréal (BCTM)

burlesque : burlesque

burn : image rémanente

C stand : trépied

cable : câble

calligraphic artist : calligraphe

**camcorder** : caméscope, caméscope

**cam corder** : caméscope, caméscope

camera : caméra

camera angle : angle de prise de vue, angle de prise de vues, incidence du plan

camera boom : grue, grue de studio

camera crew : équipe des caméramen, équipe de tournage

camera focus : mise au point

camera magazine : cassette, chargeur, magasin

camera movement : mouvement de la caméra

camera operator : cadreur, caméraman, opérateur, opérateur adjoint, opérateur de caméra, opérateur de prise de vues, (OPV), second opérateur

camera person : cadreur, caméraman

camera shake : bougé caméra

cameraman assistant : assistant opérateur

cameraman : caméraman, cadreur, opérateur

**camerawork** : document à exécution, document d'exécution

**camerawork** : photographie

**camerawork** : prises de vue

comescope : comescope, caméscope

camrecorder : comescope, caméscope

Canadian Film Institute (CFI) : Institut canadien du film (ICF)

caption : légende, sous-titre, titre

caption board : carton-titre

captioner : sous-titreur

caricature : caricature

carpenter : menuisier

cartoon : dessin animé, film d'animation

cartoon film artist : animateur

cartoon film : dessin animé

cartoonist : dessinateur de film d'animation

cast : distribution, distribution des rôles

cast list : liste des interprètes

cast of thousands : des milliers d'acteurs

casting : casting, distribution, distribution artistique, répartition des rôles

casting agency : agence de distribution artistique

casting agent : agent de distribution artistique

casting agent for extras : chargé de figuration, chef de file

casting bureau : bureau de figuration

casting director : directeur de casting

*cel* : cell, cell d'animation, cellulo, celluloïd



celebrity system : vedettariat

*cell* : cell, cell d'animation, cellulo, celluloid

*celluloid* : cell, cell d'animation, cellulo, celluloid

*celluloid*® : celluloid®

sensor bleep : bip de censure

sensor : censeur

sensorship : censure

censure : censure

century stand : trépied

CFI (Canadian Film Institute) : ICF (Institut canadien du film)

character : personnage, rôle

character actor : acteur de genre

characterization : caractérisation

charge : prix

chase scene : scène de poursuite

chiaroscuro : clair-obscur

chief cameraman : chef opérateur, chef opérateur de prise de vue, directeur de la photo

chief editor : chef monteur

chief electrician : chef électricien

chief make-up and wig maker : chef maquilleur-posticheur

chief photographer : chef opérateur, directeur de la photographie, directeur photo

chief recordist : chef opérateur du son

chief scene shifter : chef machiniste

chief set designer : chef décorateur

chief wig maker and hairdresser : chef perruquier-coiffeur

cine lab : laboratoire cinématographique

cine photographer : caméraman, opérateur de prises de vues

cine projector lamp : lampe pour appareil de projection

cinema : cinéma, ciné, cinoche

**cinema ad** : cinéma publicitaire

**cinema ad** : publicité au cinéma, publicité cinéma, publicité dans les salles de cinéma

**cinema ad** : publicité cinématographique

cinema admissions : fréquentation des cinémas

**cinema advertising** : cinéma publicitaire

**cinema advertising** : publicité au cinéma, publicité cinéma, publicité dans les salles de cinéma

**cinema advertising** : publicité cinématographique

cinema buff : cinéphile

cinema circuit : circuit de salles

Cinema Department : département de cinéma

cinema enthusiast : cinéphile

cinema museum : musée du cinéma

**cinema operator** : exploitant de salles de cinéma

**cinema operator** : projectonniste

cinéma parallèle : cinéma parallèle

cinema projectionist : projectionniste

*cinemascope* : cinémascope, cinémaScope, film en Cinémascope, film en CinémaScope

***cinemaScope*** : cinémascope, cinémaScope, film en Cinémascope, film en CinémaScope

***cinemascope***® : cinémascope®

***cinema Scope film*** : cinémascope, cinémaScope, film en Cinémascope, film en CinémaScope

***cinema scope film*** : cinémascope, cinémaScope, film en Cinémascope, film en CinémaScope

**cinema screen advertising** : cinéma publicitaire

**cinema screen advertising** : publicité au cinéma, publicité dans les salles de cinéma

cinema theory : théorie du cinéma

cinéma vérité : cinéma vérité

cinemagazine : revue de cinéma

cinematheque : cinémathèque

Cinémathèque canadienne : Cinémathèque canadienne

Cinémathèque québécoise : Cinémathèque québécoise

cinematic writing : cinécriture

cinematics : cinématique

cinematograph rights : droits cinématographiques

**cinematographer** : chef opérateur, directeur de la photographie, directeur photo

**cinematographer** : cinéaste

cinematography : technique cinématographique

cineplex : cinéplexe, complexe de salles, multisalles

cinerama : cinérama

cinescope : cinéscope, kinescope, kinéscope

clap : clap, claquette, claquoir

clapboard : clap, claquette, claquoir

clapman : claquiste

clapper : clap, claquette, claquoir

**clapper board** : clap, claquette, claquoir

**clapper-board** : clap, claquette, claquoir

clapstick board : clap, claquette, claquoir

**clapstick** : clap, claquette, claquoir

**clap-sticks** : clap, claquette, claquoir

classical cutting : montage traditionnel

classroom film : film éducatif, film didactique

climax : point culminant, climax, paroxysme, apogée

clip : extrait

cloak-and-dagger film : film de cape et d'épée

close medium shot : plan américain, plan genou, plan italien, plan moyen rapproché

close shot : demi gros plan, plan rapproché taille, premier plan

close-up shot : gros plan

**closeup** : gros plan, plan buste, plan de tête, plan de visage, plan rapproché, plan serré

**close-up** : gros plan, plan buste, plan de tête, plan de visage, plan rapproché, plan serré

collage : montage

color : couleur

color bar : barre de couleurs

color bars and tone : barres de couleurs et de tonalité

**color film** : film en couleurs

**color film** : pellicule couleur, pellicule en couleurs

**colorist** : coloriste

**colourist** : coloriste

combination shot : image composite, impression combinée, plan cache/contre cache, plan mixte, plan multiimages, polyptyque

comedy : comédie, comique

comedy film : film comique

comedy of manners : comédie de mœurs

comedy thriller : thriller comique

comic : acteur comique, comique

comic film : film comique

commentative sound : son hors champ, son off

commercial : publicité, spot publicitaire

compact disc video : vidéodisque

company : compagnie

competition : compétition

composite shot : image composite, impression combinée, plan cache/contre cache, plan mixte, plan multiimages, polyptyque

**composition** : mise-en-scène

**composition** : cadrage, composition

compression : compression

computer graphics : images de synthèse

conflict : conflit

console : console

construction manager : chef constructeur

constructivism : constructivisme

consultant : consultant

consultant in natural sets : casting décors naturels

**continuity** : continuité, découpage, enchaînement, feuilleton, liaisons, scénario, texte de lien, texte d'enchaînement

**continuity** : roman-savon, téléroman, téléserie

**continuity** : projection permanente

continuity announcement : annonce de continuité

continuity clerk : personne en charge de la continuité

continuity girl : scripte, secrétaire de plateau

continuity person : personne en charge de la continuité

continuity script : scénario dialogué

continuity shot : continuité, plan de coupe

continuous projection : projection permanente

contrast : contraste

control : régie

control room : salle de régie

**coproduction** : coproduction

**co-production** : coproduction

**copy** : copie, duplication, reproduction

**copy** : exemplaire

copyright : copyright, droit d'auteur, droits de reproduction

copyright royalties : droits d'auteur

cost estimate : budget

costume : costume

costume designer : créateur de costumes

costume director : chef costumier

costume maker : costumier

counter shot : contrechamp, contre-champ

coverage : couverture

cover shot : plan d'ambiance, plan d'ensemble (PE), plan général (PG)

cowboy : cowboy

crab dolly : petit chariot

crab : petit chariot

crane shot : ambulation, plan grue, prise de vues en mouvement, travelling

crane : grue, grue de studio

creative department : service artistique, service création, service de la création

creative director : directeur artistique, directeur de la création

creative team : équipe de la création

credits : générique

credits title : générique

crescendo : crescendo

crew : équipe, équipe de techniciens, personnel

crew member : membre d'une équipe

crime thriller : film noir

crisis : crise

**critic** : critique

**critic** : détracteur

critical success : film acclamé par les critiques

criticism : critique, étude critique

Cronar : Cronar

cross cut : montage alterné

cross dissolve : enchaîné, fondu enchaîné

**crosscutting** : montage alternant, montage alterné, montage par contraste

**cross-cutting** : montage alternant, montage alterné, montage par contraste

**cue** : signal de départ, top de départ

**cue** : indication, marque, repère

cult film : film-culte

cult movie : film-culte

curl : tuilage

curling : tuilage

**cut** : coupez !

**cut** : changement brusque de séquence, coupe, coupe sèche, coupure, coupure franche, plan de raccord, raccord, sec

**cut** : montage serré, serré

cutaway : plan de coupe

**cutout** : élément découpé, forme découpée

**cut-out** : élément découpé, forme découpée

cutting : montage

cutting copy : copie de travail



cutting on action : raccord  
cutting on motion : raccord  
cutting on movement : raccord  
cutting point : point de coupe  
cutting room : salle de montage  
cutting table : table de montage  
cutting to continuity : continuité narrative  
dadaism : dadaïsme  
dagerreotype : daguerréotype  
daily : épreuve de tournage, rush  
dance : danse  
dancer : danseur  
dancing girl : danseuse  
dark comedy : comédie macabre  
dark room : chambre noire  
DAT (digital audio tape) : cassette audionumérique, cassette audio-numérique  
day player : contrat journalier  
deck : lecteur de bandes, lecteur de rubans  
decoration : décoration  
decorator : décorateur, ensemblier  
découpage : découpage  
deep focus : champ profond  
deep-focus shot : profondeur de champ

definition : définition

demo reel : bobine de démonstration

demo : démonstrateur

denouement : dénouement

depth of field : profondeur, profondeur de champ

depth of field control : contrôle de la profondeur de champ

depth of focus : distance focale

**designer** : concepteur, créateur, designer

**designer** : dessinateur, dessinateur-créateur, dessinateur-esthéticien

**designer** : costumier, couturier

**designer** : décorateur

detective : détective

detective film : film policier

detective movie : film policier

detector : détecteur

**development** : déroulement (d'un film), développement (de l'idée principale en scénario), élaboration (de l'idée principale en scénario), évolution

**development** : développement (d'un film)

dialog continuity : continuité

dialogue : dialogue

dialogue coach : répétiteur de dialogues

**dialogue continuity** : continuité, continuité dialoguée

**dialogue continuity** : dialogue, script des dialogues

dialogue writer : dialoguiste

diaphragm : diaphragme, iris

diaphragm adjustment : réglage d'ouverture d'objectif

diaphragm aperture : ouverture du diaphragme

diaphragm opening : ouverture de l'objectif

diegesis : diégèse

diegetic : diégétique

diegetic sound : son dans le champ, son in

digital audio tape (DAT) : cassette audionumérique, cassette audio-numérique

digital camera : caméra numérique

digital image : image numérique

digital recording : enregistrement numérique

digital versatile disc (DVD) : disque DVD, vidéodisque numérique

direct cinema : cinéma vérité

direct costs : dépenses directes

direction : réalisation

**director** : chef de régie, metteur en scène, réalisateur

**director** : chef d'orchestre

director of photography (DOP, DP) : chef d'opération, chef opérateur, directeur de la photographie, directeur photo

director of photography-chief cameraman : directeur de la photo-chef opérateur

disc : disque

discourse : discours

**DISS (Dissolve)** : fondu enchaîné

**DISS (dissolve)** : fondu, fondu enchaîné

***Dissolve*** (DISS) : fondu enchaîné

***dissolve*** (DISS) : fondu, fondu enchaîné

distance shot : plan d'ensemble (PE), plan éloigné, plan lointain

distanciation : distanciation

distancing : distanciation

distant shot : plan d'ensemble (PE), plan éloigné, plan général (PG), plan lointain

distortion : déformation, distortion

distribution : distribution, exploitation

distribution agency : agence de distribution

distribution board : panneau de distribution, tableau de distribution

distributor : distributeur, distributeur de films

distributor's percentage : part du distributeur, pourcentage du distributeur

distributor's quota : quota de distribution

documentarian : documentariste, personne qui fait un documentaire, spécialiste du documentaire

documentary : documentaire

**dolly** : chariot

**dolly** : prise de vues en mouvement, travelling

dolly grip : machiniste de plateau, personne qui manœuvre le chariot, pilote de chariot, travelling man

dolly man : machiniste de plateau, personne qui manœuvre le chariot, pilote de chariot, travelling man

dolly operator : machiniste de plateau, personne qui manœuvre le chariot, pilote de chariot, travelling man

***dolly pusher*** : machiniste de plateau, personne qui manœuvre le chariot, pilote de chariot, travelling man

*dollypusher* : machiniste de plateau, personne qui manœuvre le chariot, pilote de chariot, travelling man

dolly shot : ambulation, plan travelling, prise de vue en mouvement, traveling, travelling

dolly tracks : rails de travelling

dolly-in : travelling avant

dolly-out : traveling arrière

DOP (director of photography) : chef d'opération, chef opérateur, directeur de la photographie, directeur photo

double : cascadeur, doublure, sosie

double feature : double programme, double séance, programme à deux longs métrages, représentation double

double-feature program : double programme, double séance, programmes à deux longs métrages, représentation double

down shot : plan de plongée, plongée

DP (director of photography) : chef d'opération, chef opérateur, directeur de la photographie, directeur photo

drama : comédie, dramatique (télévision), drame

drama series : série de comédie, série de fiction

dramatic art : dramaturgie

dresser : habilleur

dressing room : loge

drive-in : cinéma de plein-air, cinéma en plein air, cinéparc, ciné-parc, drive-in

drive-in cinema : cinéma de plein-air, cinéma en plein air, cinéparc, ciné-parc, drive-in

drive-in movie theatre : cinéma de plein-air, cinéma en plein air, cinéparc, ciné-parc, drive-in

drive-in theatre : cinéma de plein-air, cinéma en plein air, cinéparc, ciné-parc, drive-in

dual lens : objectif à deux focales, objectif à double focale

dubbing : copie de bande magnétique, doublage, duplication, mixage, post-synchronisation, repiquage

dubbing dialogue writer : dialoguiste de doublage

duplication : duplication

duration : durée

DVD (digital versatile disc) : vidéodisque numérique, disque DVD

dynamics : dynamique

easel card : carton-titre

edge light : lumière à contre-jour

edge numbers : numéro de bord, numéro des plans

edit : montage, point de montage

edit controller : banc de montage, contrôleur de montage, table de montage

edit suite : salle de montage

edit table : banc de montage

edit bench : contrôleur de montage, table de montage

edited master : master monté, montage original

editing : montage, montage cinématographique, suppression (d'un passage)

editing bench : table de montage

editing console : table de montage

editing controller : contrôleur de montage, table de montage

editing desk : banc de montage

editing program : programme de montage

editing software : logiciel de montage

editing table : banc de montage, table de montage

editor : monteur

editorial script : découpage

editorial shooting script : découpage

educational film : film didactique, film éducatif

effect : effet

**effects (FX)** : effets spéciaux, trucage, truquage

**effects (FX)** : bruitage, effets sonores

**EFX (special effects)** : effets spéciaux, trucage, truquage

**EFX (special effects)** : bruitage, effets sonores

electrician : electrician

elephant ears : volets

emulsion : émulsion

end : fin

ending : dénouement

end leader : amorce de fin, amorce de sortie, amorce finale, amorce-fin, élément de fin

entertainment feature : film de divertissement

entertainment film : film récréatif

entertainment movie : film de divertissement

entrance : entrée

entry : entrée en scène, inscription

epic : film à grand spectacle

episode: épisode

EQ (equalization, equalizing) : égalisation

equalization (EQ) : égalisation

equalizer : compensateur, correcteur acoustique, correcteur de fréquences, écrêteur, égalisateur, égaliseur, filtre compensateur, filtre correcteur, filtre de correction, table de corrections

equalizing (EQ): égalisation

errors and omissions insurance : assurance responsabilité contre la faute professionnelle

establishing shot : plan d'ambiance, plan d'ensemble (PE), plan de présentation, plan de situation, plan général (PG)

estimates : estimation

evolution : évolution

executive producer : assistant de production, producteur exécutif

exhibition : exposition

exhibitor : exploitant, exploitant de cinéma, exploitant de salle, propriétaire de cinéma, propriétaire de salle

experimental film : film experimental

exportation : exportation

exposition : exposition

**exposure** : couverture médiatique, exposition

**exposure** : exposition, pose, prise de vue

exposure sheet : feuille de poses, feuille d'exposition

expressionism : expressionnisme

expressionist : expressionniste

EXT (exterior) : décor naturel, extérieur, extérieurs

extension : tirage

extension cable : câble de rallonge, rallonge



exterior (EXT) : décor naturel, extérieur, extérieurs

exterior set manager : régisseur d'extérieurs

extra : figurant

extra camera : caméra supplémentaire

extreme close-up : très gros plan

extreme long shot : plan de grand ensemble, plan général (PG), plan très éloigné

***extreme wide-angle lens*** : boule de cristal, grand-angulaire extrême, objectif du type Fisheye, objectif fish eye, objectif hypergone, objectif ultra-grand-angulaire, œil de poisson, œil-de-poisson, super-grand-angulaire

***extremely wide angle lens*** : boule de cristal, grand-angulaire extrême, objectif du type Fisheye, objectif fish eye, objectif hypergone, objectif ultra-grand-angulaire, œil de poisson, œil-de-poisson, super-grand-angulaire

eyeline match : raccord sur le regard

fade : fondu, fondu au noir

fade in : ouverture en fondu

fade out : fermeture en fondu, fondu, fondu au noir

fade to black : fondu en noir

fade to white : fondu en blanc

fading : fondu

failure : échec, insuccès

fan : amateur, fan

fantasy : fantastique

fashion : mode

fast film : film à grande sensibilité, film à haute sensibilité, film rapide, pellicule rapide

fast forward : accéléré avant, avance rapide, bobinage rapide avant, défilement rapide avant, marche avant rapide

fast lens : objectif lumineux

fast motion : accéléré, mouvement accéléré

**feature** : film

**feature** : grand film, long métrage

feature film : grand film, long métrage

feature film director : réalisateur de longs métrages

Feature Film Distribution Fund : fonds d'aide à la distribution de longs métrages

fencing : escrime

fencing master : maître d'armes

festival : festival

fiction : fiction

fiction film : film de fiction

fictional film : film de fiction

field : champ

field camera : caméra portative

field of vision : champ visuel

**film** : film, production cinématographique

**film** : bande, film, pellicule

**film** : cinéma

film actor : acteur de cinéma

**film advertising** : cinéma publicitaire

**film advertising** : publicité au cinéma, publicité dans les salles de cinéma

**film advertising** : publicité cinématographique

film archives : archives cinématographiques, archives du cinéma, archives du film, archives sur film, cinémathèque

film assistant : assistant au service du film

film award : prix de cinéma

film camera : caméra

film chain : télécinéma

film club : ciné-club

film community : communauté cinématographique, communauté des cinéphiles, groupe de cinéphiles

film company : société cinématographique

film contract : contrat de tournage

film coverage : couverture cinématographique

film crew : équipe de tournage

film crews : cinéastes

film critic : critique de films

film director : cinéaste, metteur en scène, réalisateur

film directory : répertoire de documents audiovisuels

Film dispenser : distributeur de film

film distortion : instabilité dimensionnelle du film

film distribution : mise en circulation de films

film distribution system : réseau de distribution de films

film editing table : table de montage

film editor : monteur

film fan : amateur de cinéma, cinéphile, mordu du cinéma

film festival : festival cinématographique, festival du cinéma, festival du film

**film footage** : séquence d'archive, séquence filmée

**film footage** : métrage du film

film footage library : cinémathèque

**film forum** : débat filmé

**film forum** : forum sur le cinéma

film hire tax : taxe sur la location des films

film industry : industrie cinématographique

film inspector : inspecteur de bandes

film laboratory : laboratoire cinématographique

film library : cinémathèque

**film magazine** : revue de cinéma

**film magazine** : cassette, chargeur, magasin

*filmmaker* : cinéaste

*film maker* : cinéaste

film manual : guide d'animation, livret d'accompagnement, livret d'animation

film market : marché du film

film material : documentation filmée

film museum : musée du cinéma

film premiere : première

film producer : cinéaste, producteur de cinéma

film production : production de films, réalisation de films

film production coordinator : coordinateur de la production du film

film review : analyse critique cinématographique, critique de film

Film Review Board : Commission de contrôle cinématographique

film reviewer : critique de film

film rights : droits cinématographiques, droits d'adaptation cinématographique

film scanner : télécinéma, télécinématographe, matériel kinescope

film school : école de cinéma

film score : bande musicale, composition, musique de film, trame sonore, trame sonore de film

film script : scénario

Film Section : Section du film

Film Security Office : Bureau de surveillance

film sequence : séquence, séquence filmée

film set : lieu où le film se passe, lieu où l'histoire se passe, plateau de cinéma, plateau de tournage

film setting : composition photo du texte, photocomposition

film show : présentation de films, séance de cinéma

film society : ciné-club

film soundtrack : composition, bande musicale, musique de film, trame sonore, trame sonore de film

film speed : sensibilité de la pellicule

film star : star, vedette de cinéma

film storage : conservation de films

*filmstrip* : bande de film, bande de film fixe, extrait de film, film fixe, film pour projection fixe

*film strip* : bande de film, bande de film fixe, extrait de film, film fixe, film pour projection fixe

***film-strip*** : bande de film, bande de film fixe, extrait de film, film fixe, film pour projection fixe

**film strip** : bande microfilmée

film strip projector : appareil de projection pour film fixe, appareil de projection pour films fixes, projecteur fixe

film strip story : scénario-film fixe

film stripper : décodeur de film

film strip viewer : visionneuse pour films fixes

film student : étudiant en cinéma

film studies : études cinématographiques

film studio : studio de cinéma

film study guide : guide d'animation, livret d'accompagnement, livret d'animation

film test : bout d'essai

film theory : théorie du cinéma, théorie filmique

film version : version filmée

film work : matière filmique

filmed on location : filmé en extérieur

***filmgoer*** : cinéphile

***film goer*** : cinéphile

filming : filmage, prise de vue, tournage

***filmmaker*** : cinéaste

***film-maker*** : cinéaste

***filmmaking*** : cinéma, tournage

***film-making*** : cinéma, tournage

filmography : filmographie

filmology : filmologie

filmsetter : photocomposeuse

film setter : photocomposeuse

filter : filtre

final shooting script : découpage technique définitif

fine cut : copie de travail, montage fin, montage final, positif modèle

fine grain : grain fin

first assistant : premier assistant

first cameraman : chef opérateur, directeur de la photographie, directeur photo

first release : exclusivité

first run : exclusivité, première, première exclusivité

first run cinema : cinéma d'exclusivité, salle d'exclusivité

*first run house* : cinéma d'exclusivité, salle d'exclusivité

*first-run house* : cinéma d'exclusivité, salle d'exclusivité

first run motion picture theatre : cinéma d'exclusivité, salle d'exclusivité

first run movie theatre : cinéma d'exclusivité, salle d'exclusivité

first runner : cinéma d'exclusivité, salle d'exclusivité

*first run theater* : cinéma d'exclusivité, salle d'exclusivité

*first-run theater* : cinéma d'exclusivité, salle d'exclusivité

first showing : première projection

fish-eye : boule de crystal, grand-angulaire extrême, objectif du type Fisheye, objectif fish eye, objectif hypergone, objectif ultra-grand-angulaire, œil de poisson, œil-de-poisson, super-grand-angulaire

*fish eye lens* : boule de crystal, grand-angulaire extrême, objectif du type Fisheye, objectif fish eye, objectif hypergone, objectif ultra-grand-angulaire, œil de poisson, œil-de-poisson, super-grand-angulaire

*fish-eye lens* : boule de crystal, grand-angulaire extrême, objectif du type Fisheye, objectif fish eye, objectif hypergone, objectif ultra-grand-angulaire, œil de poisson, œil-de-poisson, super-grand-angulaire

*fish-eye lens* : boule de crystal, grand-angulaire extrême, objectif du type Fisheye, objectif fish eye, objectif hypergone, objectif ultra-grand-angulaire, œil de poisson, œil-de-poisson, super-grand-angulaire

fishing rod : girafe, perche

fishpole : girafe, perche

fishpole boom : girafe, perche

fixed-focus camera : appareil à mise au point fixe

flag : écran opaque, volet

flare : lumière diffuse, lumière parasite, reflet, tache de lumière, tache lumineuse,

flare ghost : tache lumineuse parasite

flare spot : tache lumineuse

**flash** : éclair, flash, plan éclair, plan-éclair

**flash** : séquence brève

flash forward : anticipation, saut dans le futur, saut en avant

*flashback* : flashback, retour, retour arrière, retour en arrière, rétrospectif, scène avec retour en arrière

*flash-back* : flashback, retour, retour arrière, retour en arrière, rétrospectif, scène avec retour en arrière

*flash back* : flashback, retour, retour arrière, retour en arrière, rétrospectif, scène avec retour en arrière

flop : échec, four, navet

focal length : focale



focal point : foyer

**focus** : foyer

**focus** : mise au point

focus control : mise au point

focus knob : bouton de mise au point

focus operator : pointeur

focus puller : assistant cameraman

follow focus : mise au point maintenue

follow shot : ambulation, plan suivant le mouvement, prise de vues en mouvement, travelling, travelling latéral, travelling vertical

*follow spotlight* : projecteur de poursuite

*follow spot light* : projecteur de poursuite

**footage** : métrage

**footage** : film, images, pellicule, séquences

footage counter : compteur de métrage, compteur de mètres, compteur métrique

footage indicator : compteur métrique, indicateur de longueur de film

footage numbers : numéro de bord, numéro des plans, métrage

foreground : avant-plan, premier plan

foreground matte : cache d'avant plan

formalism : formalisme

frame : cadre, image, photogramme

frame-by-frame : chronocinématographie, image par image, marche image par image, prise de vue image par image, vue par vue

frame by frame advance : avance image par image

framework : structure

framing : cadrage, plan

free cinema : cinéma libre

free lance : pigiste, technicien indépendant

**freeze frame** : arrêt sur l'image, gel d'image, image arrêtée, image bloquée, image figée, image fixe, image fixée, plan figé

**freeze frame** : projection fixe

freeze frame photography : image bloquée, image figée, plan figé

french flag : écran opaque, volet

**Fresnel lens** : lentille à échelons, lentille à gradins, lentille de Fresnel

**Fresnel's lens** : lentille à échelons, lentille à gradins, lentille de Fresnel

front of the stage : avant-scène

front view : vue de face

frozen frame : image arrêtée, image figée, image fixe, plan figé

full shot : plan d'ensemble (PE), plan general (PG)

full-length feature film : grand film, long métrage

futurism : futurisme

fuzziness : flou

**FX (effects)** : effets spéciaux, trucage, truquage

**FX (effects)** : effet sonores, bruitage

gaffer : chef électricien

gag : gag, idée drôle, situation comique

gagman : auteur de gag, gagman, inventeur d'effets comiques

gel : gélatine

gelatin : fibre gélatine, gélatine, gélatine photographique

**generator** : générateur, génératrice

**generator** : groupe électrogène

generator operator : opérateur de générateur, opérateur de génératrice

genre : genre

ghost image : double image, écho, écho d'image, écho-fantôme, effet fantôme, filage, filage d'image, image blanche, image dédoublée, image fantôme, image parasite

glass filter : filtre en verre

glass shot : décor sur verre, plan de transparence, prise de vue de transparence, scène de transparence, séquence de transparence, vue de transparence

globe : ampoule, globe, lampe

Golden Bear : Ours d'or

good definition : photo nette

graduated filter : filtre degrade

grain : grain

graphic : document graphique, document iconique, graphique

graphics : image, graphismes

green film : copie fraîche, copie neuve

green print : copie fraîche, copie neuve

grid : gril, praticable, quadrillage

**grip** : accessoiriste, machiniste de plateau

**grip** : chef accessoiriste

**grip** : poignée

ground angle shot : contre-plongée

ground noise : bruit de fond

group shot : plan de plusieurs personnages, plan plusieurs personnes

groupman : groupiste

guest artist : artiste invité

guest star : vedette invitée

guild : guilde

**hair dresser** : coiffeur

**hairdresser** : coiffeur

**hair dressing** : coiffure

**hairdressing** : coiffure

halation : halo, halo de réflexion

half shot : plan moyen

hand-held camera : caméra portable

happy ending : heureux dénouement

**hard core** : pornographie, hard, hard-core

**hard-core** : pornographie, hard, hard-core

**hardcore** : pornographie, hard, hard-core

hard-core pornography : pornographie dure

head of film production : chargé de production film

head of production : chargé de production

head of video production : chargé de production vidéo

heavy : dur (personnage), méchant (personnage)

hero : héros

**high angle** : bas angle en plongée, plan de plongée, plongée

**high-angle** : bas angle en plongée, plan de plongée, plongée

**high angle shot** : bas angle en plongée, plan de plongée, plongée

**high-angle shot** : bas angle en plongée, plan de plongée, plongée

high angle view : plan de plongée, plongée

high shot : plan de plongée, plan en plongée, plongée

hire : location, louage

hire charges : frais de location

hiring : location, louage

history : histoire

hit : succès

hold frame : arrêt sur l'image, image bloquée, image figée, plan figé

home theater : cinéma à domicile, cinéma chez soi, cinéma maison, système cinéma maison, système de cinéma maison

horror film : film d'horreur

horror movie : film d'épouvante, film d'horreur

horse-riding : équitation

horse-riding specialist : spécialiste en équitation

IATSE (International Alliance of Theatrical Stage Employees and Moving Picture Machine Operators of the United States and Canada) : AIESP (Alliance internationale des employés de la scène et des projectionnistes des États-Unis et du Canada)

identification : identification

illumination : éclairage, illumination

image : image

imagery : imagerie

IMAX large-screen technology : technologie grand écran IMAX

IMAX/Omnimax theatre : cinéma IMAX, cinéma Omnimax

IMAX Systems Corporation : Imax Systems Corporation

IMAX 3D : production cinématographique IMAX 3D

IMAX 3D film : film IMAX en relief, film IMAX 3D

IMAX 3D motion picture : film IMAX en relief, film IMAX 3D

IMAX 3D movie : film IMAX en relief, film IMAX 3D

IMAX. Theatre : Théâtre IMAX MD

**IMAX 3D theater** : cinéma IMAX en relief, cinéma IMAX 3D

**IMAX 3D theatre** : cinéma IMAX en relief, cinéma IMAX 3D

in focus : au point, net, réglé

in synchronism with : en synchronisme avec

International Alliance of Theatrical Stage Employees and Moving Picture Machine Operators of the United States and Canada (IATSE) : Alliance internationale des employés de la scène et des projectionnistes des États-Unis et du Canada

in tube : à la caméra, à l'écran, dans le champ, en champ

inbetween : intervalle

inbetweener : intervaliste

industrial film : film industriel

industry : industrie

information : information

ink and paint : service d'encres et peinture

**insert** : gros plan d'objet, insert, insert image, plan de détail

**insert** : plan de raccord, plan raccord, raccord, raccord de plan

insert title : intertitre

institutional documentary film : film documentaire spécial

institutional film : film institutionnel

interactive cinema : cinéma interactif

interactive movie : cinéma interactif

interior : scène d'intérieur

interior decorator : tapissier décorateur

interview : interview

iris : fermeture à l'iris

iris diaphragm : iris

irony : ironie

jacquet : pochette

jazz band : orchestre de jazz

joint production : coproduction

jump cut : coupe dans le plan, coupure arbitraire, coupure syncopée, ellipse, faux raccord, raccord arbitraire, raccord dans l'axe, raccord syncopé, saut de montage, saut d'image, saute, saute de montage, saute d'images

**key light** : éclairage dominant, éclairage principal, lumière dominante, lumière principale

**key-light** : éclairage dominant, éclairage principal, lumière dominante, lumière principale

key numbers : numéro de bord

**kine** : kinescope, kinéscope, cinéscope, téléfilm

**kine** : cinéscope, cinégraphe, kiné, kinescope, kinéscope

**kine** : cinégramme

**kine** : tube à rayons cathodiques

kinematograph : cinématographe

kineoptoscope : cinéoptoscope

kinerecording : cinéscope, kinescope, kinéscope

kinescope : cinégraphe, cinéscope, kiné, kinescope, kinéscope

kinescope equipment : matériel kinescope, télécinéma, télécinématographe

kinescope recording : cinégramme

laboratory : laboratoire

large format film : cinéma sur grand écran

lateral follow shot : travelling latéral

launch : lancement

**lay-out** : agencement, implantation, maquette

**lay-out** : mise en page, schéma, tracé

**lay-out artist** : maquettiste

**lay-out artist** : metteur en page

**lead** : premier rôle, rôle principal

**lead** : acteur principal

leading lady : premier rôle féminin

leading man : premier rôle masculin

leading part : premier rôle

lending : location

length : métrage

lens : objectif

lens adapter : bague porte-objectif



lens of camera : objectif

library footage : archives, document d'archives, images d'archives, matériel d'archives, plan d'archives, plan de réserve, séquence de réserve

licence : autorisation, permis

light : lumière

light bridge : jeu d'orgue, pupitre d'éclairage

light comedy : comédie légère

lighting : éclairage, lumières

lighting angle : angle d'éclairage

lighting control board : jeu d'orgue, pupitre d'éclairage

lighting board : pupitre d'éclairage

lighting cameraman : chef opérateur, directeur de la photographie, directeur photo

lighting console : jeu d'orgue, pupitre d'éclairage

lighting effects : effets d'éclairage, effets de lumière

lighting engineer : éclairagiste

lighting technician : éclairagiste

**lip sync** : bande rythmo, chanter en play-back, lip-sync, post-synchronisation, syncro, synchronisation de la parole, synchronisation labiale

**lip sync** : bande rythmo

**lip-sync** : bande rythmo, chanter en play-back, lip-sync, post-synchronisation, syncro, synchronisation de la parole, synchronisation labiale

**lip-sync** : bande rythmo

live broadcast section : section directe

localisation : repérage

location : décor naturel, emplacement, extérieur, extérieurs, lieu de tournage, location, prises de vues en extérieurs

location director : régisseur d'extérieurs

location production manager : régisseur d'extérieurs

**location shot** : plan en extérieur

**location shots** : extérieurs

long shot (LS) : plan d'ensemble (PE), plan éloigné, plan général (PG), plan large, plan lointain, plan principal, prises de vue à distance

long take : plan d'ensemble (PE), plan éloigné, plan général (PG), plan large, plan séquence

lorry : chariot porte-caisettes, diable

loss of vision : perte de l'image

lot : terrain

low angle : contre-plongée

low angle shot : contre-plongée, plan de contre-plongée, plan en contre-plongée

low shot : plan contre-plongée, plan de contre-plongée, plan en contre-plongée

LS (long shot) : PE (plan d'ensemble), PG (plan général), plan éloigné, plan large

mach cut : raccord de mouvement

mach on action : raccord sur le geste

made-for-television movie : téléfilm

**magazine**: cassette, chargeur, magasin

**magazine** : magazine, périodique illustré

main title card : carton-titre

mainstream : courant principal

make-up : maquillage

make-up adviser : conseiller artistique au maquillage

make-up artist and wig maker : maquilleur-posticheur

make-up artist : maquilleur

make-up box : trousse à maquillage

make-up department : service de maquillage, service du maquillage

make-up girl : maquilleuse

make-up room : chambre de maquillage, loge, salle de maquillage

making : tournage

management : régie

manga : bande dessinée japonaise, manga

market : marché

mask : cache, écran opaque, filtre, masque, vignette

mask shooting : prise de vues avec cache

mask shot : plan avec cache, prise de vues avec cache

master scene : plan d'ambiance, plan d'ensemble (PE), plan général (PG)

master shot : plan d'ensemble (PE), plan éloigné, plan général (PG), plan large, plan lointain, plan principal, prises de vue à distance

match cut : raccord de mouvement

match on action : raccord sur le geste

matte : cache, masque, transparence

matte and counter-matte : cache et contre-cache

matte box : porte-cache

matte shot : cache contre-cache, cache/contre-cache, plan cache, plan cache/contre-cache

medium close-up : plan mi-moyen, plan moyen, plan rapproché

medium shot : plan moyen

medium-long shot : plan general (PG)

melodrama : mélodrame

meta-critique : méta-critique

method actor : acteur selon le système

MGM (Metro Goldwyn Mayer) : Studio Metro Goldwyn Mayer

Metro Goldwyn Mayer (MGM) : Studio Metro Goldwyn Mayer

microphone : microphone

*middle ground* : second plan

*midleground* : second plan

middle-distance : second plan

mid-shot : plan moyen

mike : micro, microphone

mike boom : girafe, perche

mime : mime

miniature : maquette

miniature work : travail sur maquettes

miscellaneous consultants : conseillers divers

mise en scène : mise-en-scène

mixing board : pupitre de mixage

mixing : mixage

**model** : maquette, objet miniature, type

**model** : mannequin

model maker : maquettiste

model set maker : maquettiste de décors

model sheet : modèle de personnage

model work : travail sur maquettes

**modeling** : modélisation

*modeling* : modelling, profession de mannequin

*modelling* : modelling, profession de mannequin

*modeling clay* : argile à modeler, pâte à modeler

*modelling clay* : argile à modeler, pâte à modeler

**montage** : montage

**montage** : montage analytique

Montreal Film & Television Commission, Montreal Film & TV Commission : Bureau du cinéma et de la télévision de Montréal (BCTM)

Montreal World Film Festival (WFF) : Festival des films du monde de Montréal (FFM)

mood : ambiance, atmosphère

mood music : musique d'ambiance, musique d'atmosphère, musique d'évocation, musique de genre, musique de scène

motif : motif (musique)

motion : mouvement

motion picture : film, production cinématographique

motion picture library : cinémathèque

motion picture theatre : cinéma

motion pictures properties custodian : magasinier d'accessoires de scène ou de cinéma

move : mouvement

movie : film, production cinématographique

movies : ciné, cinéma

movie actor : acteur, acteur de cinéma

movie actress : actrice, actrice de cinéma

movie buff : cinéphile

movie camera : caméra

movie channel : chaîne de cinéma

movie critic : critique de cinéma, critique de films

movie fan : cinéphile

movie house : cinéma

movie industry : industrie cinématographique

movie maker : cinéaste

**movie theatre** : cinéma

**movie theatre** : salle de cinéma

moviegoer : cinéphile

moving film : film animé, film d'animation

moving picture : film, image animée, production cinématographique

**moving picture advertising** : publicité cinématographique

**moving picture advertising** : publicité au cinéma, publicité dans les salles de cinéma

**moving picture advertising** : cinéma publicitaire

multiplex : multiplexe

**multiplex cinema complex** : multiplexe

**multiplex theater complex** : multiplexe

Musée du cinéma : Musée du cinéma

music : musique, thème

music band : orchestre

music composer : compositeur

**music video** : clip, clip vidéo, vidéoclip

**music video** : bande promo, bande vidéo promotionnelle, promo

**music video clip** : clip, clip vidéo, vidéoclip

**music video clip** : bande promo, bande vidéo promotionnelle, promo

musical : comédie musicale

musical background : fond musical, fond sonore musical, musique d'atmosphère, musique de fond

musical comedy : comédie musicale

multiple image : image composite, impression combinée, plan cache/contre cache, plan mixte, plan multiimages, polyptyque

mystery : mystère

**narration** : narration, récit

**narration** : commentaire

narrative : histoire, narration, récit

narrative cinema : cinéma narratif

narrative film : film narratif

narrative sound : voix off

narrative title : sous-titre

narrator : narrateur

natural sets : décors naturels

naturalism : naturalisme

negative : cliché, négatif

network : chaîne

new cinema : cinéma nouveau

New Wave : nouvelle vague

news footage : informations filmées

**news reel** : film d'actualités, film de reportage

**newsreels** : film d'actualités, film de reportage

newscast : journal télévisé

**newscaster** : journaliste de télévision

**newscaster** : présentateur, présentateur de nouvelles

**newscaster** : rédacteur de journal télévisé

newsfilm : presse filmée

nigger : drapeau, écran opaque, nègre, volet

noise : bruit, parasite

nominee : candidat, candidat désigné, finaliste

non diegetic sound : son hors champ, son off

**normal angle lens** : objectif à angle de champ normal

**normal angle-lens** : objectif à angle de champ normal

normal focal length lens : objectif de focale normale, objectif normal

normal lens : objectif de focale normale, objectif normal

**OB** (outside broadcast) : unité mobile de tournage

**OB** (outside broadcast) : reportage

**OB** (outside broadcast) : reportage en extérieurs, reportage extérieur



obstacle : obstacle

off camera : hors champ

offering : production

*offscreen* : hors champ

*off screen* : hors champ

offscreen voice: voix hors champ

off-voice : voix-off

OIAF (Ottawa International Animation Festival) : FIAO (Festival international d'animation d'Ottawa)

*old fashioned movie* : cinéma de papa

*old-fashioned movies* : cinéma de papa

*on camera* : à la caméra, à l'écran, dans le champ, en champ

*on-camera* : à la caméra, à l'écran, dans le champ, en champ

on location : en extérieur

*on screen* : à l'écran, à l'image, dans le champ, en champ

*on-screen* : à l'écran, à l'image, dans le champ, en champ

on set : sur le plateau

on top of the bill : en tête d'affiche

on tube : à la caméra, à l'écran, dans le champ, en champ

opening : ouverture

opening night : première

operating cameraman : cadreur, cameraman, opérateur de prises de vue

**operator** : caméraman, opérateur

**operator** : cadreur

**operator** : opérateur projectionniste

optical : effet spécial, trucage, trucage optique

optical composite : cache animé, trucage réalisé à la tireuse optique

optical effect : trucage, trucage optique

optical printer : machine à trucages, tireuse, tireuse optique, truca

optical printing : copie par tirage optique, impression photographique par projection, tirage optique, tirage par projection, tirage par voie optique

optical sound track : piste sonore optique

optical travelling : travelling optique

orchestra : orchestre

order of appearance : ordre d'entrée en scène

order : ordre

original language : version originale, v. o.

original version : version originale

Ottawa International Animation Festival (OIAF) : Festival international d'animation d'Ottawa (FIAO)

out of focus : déréglé, flou, non réglé, pas au point

outline : canevas, sommaire, synopsis

**outside broadcast (OB)** : unité mobile de tournage

**outside broadcast (OB)** : reportage

**outside broadcast (OB)** : reportage en extérieurs, reportage extérieur

outside broadcast vehicle : unité mobile de tournage

*over exposure* : surexposition

*overexposure* : surexposition

overhead shot : plan de plongée, plan en plongée, plongée

overlap sound : chevauchement, son chevauchant, son débordant d'un plan sur un autre

overlapping sound : chevauchement, son chevauchant, son débordant d'un plan sur un autre

pan : panoramique

pan down : panoramique vers le bas

pan shot : panoramique, plan panoramique

pan up : panoramique vers le haut, panoramique vertical

panel : jury

panning : panoramique

parallel action : action parallèle, montage parallèle

parallel cutting : montage parallèle

parallel editing : montage en parallèle, montage parallèle

parallel montage : montage en parallèle

**part** : personnage

**part** : rôle

**part** : partie, unité

**part** : épisode

**path** : parcours, trajectoire, trajet

**path** : circuit

**path** : voie d'accès

pen : plan panoramique horizontal

perchman : perchiste, perchman

**performance** : exécution, interprétation, performance, prestation

**performance** : audition, présentation, représentation, séance, spectacle

performer : artiste, artiste de spectacle, artiste du spectacle, interprète

performing artist : artiste de spectacle, artiste du spectacle

perspective : perspective

perspective distortion : distorsion de la perspective

photo-animation : animation de photos, chronocinématographie, image par image, marche image par image, prise de vue image par image, vue par vue

photographic background : découverte, fond photographique

**photography** : image

**photography** : plan

**photography** : photographie

**picture** : film

**picture** : ciné, cinéma

**picture** : image

**picture** : photographie

picture freeze : arrêt sur l'image

picture ghost : double image, écho, filage, image fantôme

pin-screen animation : animation sur écran d'épingles

pitch : hauteur, hauteur d'un son, hauteur tonale, tonie

pixillation : animation image par image

plasterer : staffeur

play : pièce

playback system : chaîne de lecture

**playback** : lecture, pré-enregistrement, présonorisation, surjeu

*playback* : contre-jeu, jeu différé, transmission en différé

*playback* : lecture, play-back, reproduction, synchronisation gestuelle

*play-back* : lecture, pré-enregistrement, présonorisation, surjeu

*play-back* : contre-jeu, jeu différé, transmission en différé

*play-back* : lecture, play-back, reproduction, synchronisation gestuelle

player : acteur, comédien, interprète

playtext: scénario, script

**plot** : intrigue

**plot** : action, trame

poetic realism : réalisme poétique

*point of view* : point de vue

*point-of-view* : point de vue

point of view shot : plan subjectif

police movie : film policier

political thriller : thriller politique

portrayal : interprétation

pose : pose

poster : affiche

poster advertising : publicité par affichage

postmodernism : post-modernisme

post-production : post-production

*post-synchronization* : doublage, post-synchronisation

*postsynchronization* : doublage, post-synchronisation

**posture** : attitude

**posture** : pose

**posture** : posture

première : première

preparation : préparation

press : journaux, presse

press agent : agent de presse

press attaché : attaché de presse

press conference : conférence de presse

press coverage : couverture des événements par la presse, couverture par la presse, couverture-presse

press galery : tribune de la presse

press office : service de presse

press officer : attaché de presse

press photographer : photographe de presse

press relation : relations de presse

press report : reportage

press review : revue de presse

**preview** : avant-première

**preview** : précontrôle, projection corporative, simulation de montage, visionnement préalable

**preview** : présentation

**preview** : bande annonce, bande-annonce, bande de lancement, extraits d'un film, film-annonce, séquences

*prevue* : bande annonce, bande-annonce, bande de lancement, extraits d'un film, film-annonce, séquences

price : prix

print : copie, positif

printing process : procédé de tirage, tirage

process projection : projection arrière sur écran translucide, projection de fond, projection derrière l'écran, projection par transparence, transparence

process shot : image composite, impression combinée, plan cache/contre cache, plan mixte, plan multiimages, polyptyque

producer : producteur

production : mise en scène

production director : administrateur de la production, administrateur de production, directeur de la production, directeur de production

production house : maison de production

production management : direction de la production, régie

production manager : directeur de production

production secretary : secrétaire de production

profile : profil

profile shot : plan de profil

profile spotlight : spot de profil

programme : programme

programming : programmation

projection : projection

projection aperture : fenêtre de projection

projection gate : fenêtre de projection

projection of an image on a screen : projection d'une image sur un écran

projection room : cabine de projection

projectionist : projectionniste

projector gate : fenêtre de projection

promo (promotional announcement) : bande annonce, bande-annonce, film annonce, promo

promotional announcement (promo) : bande annonce, bande-annonce, film annonce, promo

promotional clip : bande-annonce, film annonce

promotion trailer : bande-annonce, film annonce

prop (property) : accessoire

property (prop) : accessoire

property man (propman, prop man) : accessoiriste, préposé aux accessoires

property master : chef accessoiriste

property person : accessoiriste, préposé aux accessoires

**propman** (property man) : accessoiriste, préposé aux accessoires

**prop man** (property man) : accessoiriste, préposé aux accessoires

props handler : accessoiriste, préposé aux accessoires

props person (properties person) : accessoiriste, préposé aux accessoires

protagonist : protagoniste

pub (publicity) : publicité

publicity (pub) : publicité

publicity department : service publicité

puppet : marionnette



puppeteer : marionnettiste

pusher : machiniste chargé du travelling, machiniste de plateau, personne qui manœuvre le chariot, pilote de chariot, travelling man

put on the screen : adapté pour l'écran

Quebec Film and Television Office (BAPE) : Bureau d'Accueil aux Producteurs Étrangers (BAPE)

quick motion : accéléré

rain cluster : appareil à pluie

reaction shot : plan de coupe

realism : réalisme

rear projection : projection arrière sur écran translucide, projection de fond, projection derrière l'écran, projection par transparence, transparence

rear-screen : projection arrière sur écran translucide, projection de fond, projection derrière l'écran, projection par transparence, transparence

rear-screen method : projection arrière sur écran translucide, projection de fond, projection derrière l'écran, projection par transparence, transparence

rear screen projection : projection arrière sur écran translucide, projection de fond, projection derrière l'écran, projection par transparence, transparence

rear-screen projection method : projection arrière sur écran translucide, projection de fond, projection derrière l'écran, projection par transparence, transparence

rear-view projection : projection arrière sur écran translucide, projection de fond, projection derrière l'écran, projection par transparence, transparence

record : enregistrement

recorder : enregistreur, magnéscope

recording booth : cabine d'enregistrement

recording studio : studio d'enregistrement

reel : bobine, pellicule

reel capacity : capacité d'une bobine

reel change : changement de bobine

reel diameter : diamètre de la bobine

reel end : fin de bobine

reel end alarm : avertisseur de fin de bobine

reel spindle : axe de la bobine

reel to reel tape : bande en bobine

reel truck : chariot porte-bobines

reelage : nombre de bobines

reels on : marche enroulement

reel-to-reel player : machine de lecture à bobines

reel-to-tape recorder : magnétophone à bobines

reflected-light halation : halo, halo de réflexion

reflex halation : halo, halo de réflexion

rehearsal on the set : répétition sur le plateau

**release** : lancement d'un film, sortie d'un film

**release** : nouveauté

**release** : distribution

**release** : déclenchement, démarrage, déverrouillage

remake : nouvelle version, remake

remote control : télécommande

rental : location

rental costs : frais de location

repertory : répertoire

repertory cinema : cinéma d'art et d'essai

report : reportage

reportage : reportage

reporter : journaliste, reporter

reporter cameraman : reporter caméraman

reporting assignment : mission de reportage, reportage

reproduction : reproduction

researcher : documentaliste

residual image : image résiduelle

resolution : définition, résolution

retake : nouvelle prise, plan refait, reprise

reversal process : inversion

reverse : marche arrière

reverse action : marche arrière

reverse angle : contrechamp, contre-champ, prise de vues du contre-champ

reverse angle shooting : contrechamp, contre-champ

reverse angle shot : contrechamp, contre-champ, prise de vues du contre-champ

reverse motion : marche arrière

reverse run : marche arrière

reverse shot : contrechamp, contre-champ, prise de vues du contre-champ

reversing action : marche arrière, mouvement inversé

rewinding : rembobinage

rights : droits

road movie : film de route, film d'errance

**role** : personnage, rôle

**role** : figuration

romantic comedy : comédie romantique

romantic movie : film d'amour

rostrum camera : banc-titre

rostrum camera operator : opérateur banc-titres

rotoscope : projection image par image d'un décor réel, rotoscope

rough cut : continuité dialoguée, ours, prémontage

royalties : droits d'auteurs

run : trajectoire

running commentary : commentaire en direct, commentaires en direct, reportage en direct

running gag : gag à répétition

running report : reportage en direct

running shot : prise de vues en mouvement

running time : durée de projection

rush : épreuve de tournage, rushes

rythmoband : bande rythmo, lip-sync

satellite broadcasting : retransmission en mondovision

scale model : maquette

**scene** : scène, séquence, image

**scene** : scène (lieu)

scene shifter : machiniste

scenery painter : peintre d'art décoratif

scenic artist : peintre décorateur

scenic special effects : effets spéciaux décoration

schedule : horaire, plan de tournage, plan de travail

science fiction (sci-fi) : science-fiction

science fiction movie : film de science fiction

scientific cinematography : cinéma scientifique

scientific film : film scientifique

sci-fi (science fiction) : science-fiction

score : bande musicale, composition, musique de film, trame sonore, trame sonore de film

scrap film : film sans valeur

**screen** : à l'écran, écran, écran de projection

**screen** : cinéma, le grand écran

**screen** : grille, trame

**screen** : filtre

screen adaptation : adaptation à l'écran

screen frame : cadre d'écran

screen image : image à l'écran

screen ratio : proportions de l'écran, rapport d'aspect

screen time : durée de projection, temps d'écran, temps de projection

screening : passage à l'écran, projection, visionnage, visionnement

screening room : salle de projection

screenplay : scénario, scénario de tournage, script

screenwriter : auteur de scénarios, scénariste

screwball comedy : comédie dingo

script assistant : scripte

script clerk : personne en charge de la continuité

**script** : conducteur, conduite, continuité, découpage technique, relevé, scénario, script, synopsis, texte

**script** : script-assistante découpage, script-boy, scripte, script-girl

script-boy : scripte

script-girl : script-assistante, scripte, script-girl

scriptwriter : scénariste

seamless editing : découpage classique

seat : siège

second assistant : second assistant

second camera : deuxième caméra

sectional view : vue de profil, vue en coupe

self-financing : autofinancement

semi-close-up : plan rapproché

**sentimental drama** : comédie sentimentale

**sentimental drama** : drame sentimental

sequel : suite

sequence : séquence

sequence-length shot : plan-séquence

sequence shot : plan-séquence

serial : feuilleton, film à épisode, série

serial drama : feuilleton

serial film : ciné-feuilleton, film à épisodes, roman-cinéma, série

series : série, série télévisée, téléroman

set : décor, plateau, plateau de tournage

set designer : décorateur

set designer and decorator : décorateur ensemblier

set dressing : agencement des éléments du décor

setting : cadre, cadre de l'action, décor, mise en scène, plantation du décor, réglage

*setup* : décors, implantation, installation, montage, plantation, plantation des décors

*set-up* : champ de la caméra

SFX (sound effects) : bruitage, effets sonores

shallow focus : champ peu profond, foyer peu profond

sheet timer : minuteur d'exposition de séquence

shooting : filmage, prise de vue, prises de vues, tournage

shooting call : convocation de tournage, convocation pour tournage

shooting date : date du tournage

shooting day : jour de tournage

shooting expenses : dépenses de tournage, frais de tournage

shooting order : ordre dans lequel les plans sont tournés

shooting permit : autorisation de tournage

shooting schedule : calendrier de tournage, plan de tournage, programme de tournage

shooting script : découpage technique, scénario de tournage

shooting stage : plateau de tournage

shooting team : équipe de tournage

shooting technique : technique de la prise de vues

short : court, court métrage

short distance shot : prise de vues à courte distance

short feature : court métrage

short film : court métrage

**short focal length lens** : courte focale, grand angle, grand angulaire, objectif à grand angle, objectif à courte focale, objectif grand angle

**short-focal-length lens** : courte focale, grand angle, grand angulaire, objectif à grand angle, objectif à courte focale, objectif grand angle

short-focus : objectif à courte focale, objectif courte focale

short focus lens : objectif à courte focale, objectif courte focale

short lens : grand angulaire

shot : champ, plan, prise, prise de vue

shot from above : plan de plongée, plongée

shot list : liste de prises de vue

shot-countershot : champ-contrechamp

shot from above : plan de plongée, plongée

shot-reverse shot : champ et contrechamp

shot-to-shot editing : montage plan par plan

show industry : industrie du spectacle, spectacle

**show** : festival

**show** : projection



**show** : spectacle

showcase : lieu privilégié, vitrine

silent : film muet

silent actor : acteur de film muet

silent camera : caméra muette

silent film : cinéma muet, film muet, muet

silent movie : film muet

silent screen : cinéma muet

silhouette lighting : éclairage en contre-jour

singer : chanteur

singing : chant

situation comedy : comédie d'intrigues

slapstick : comédie « tarte à la crème »

slapstick comedy : comédie « tarte à la crème »

slasher film : film d'horreur sanglant

slasher movie : film d'horreur sanglant

slate : clap, claquette, claquoir

slow lens : objectif à faible ouverture

***slow motion*** : ralenti

***slow-motion*** : ralenti

smaller budget film : film à petit budget

smooth talker : bonimenteur

snap-mounting lens : objectif à fixation rapide, objectif à installation rapide

soap : feuilleton

soap opera : feuilleton, feuilleton à l'eau de rose, mélodrame

soft focus : flou

solid glass filter : filtre en verre

solvent : solvant

song : chant

sound : son

sound assistant : assistant de prises de son, assistant du son, assistant son

sound editing : montage sonore

sound editor : monteur son

sound effects (SFX) : bruitage, effets sonores

sound engineer : chef opérateur du son, ingénieur du son

sound film : cinéma parlant, film cinématographique sonore, film parlant, film sonore, film sonorisé, le parlant

sound motion picture : cinéma parlant, film cinématographique sonore, film parlant, film sonore, film sonorisé, le parlant

sound operator : assistant de prise de son, assistant du son, assistant son

sound picture : film sonore, film sonorisé

sound picture cartoon : dessin animé sonore

sound recorder : magnétophone

sound tape recorder : magnétophone

**sound track** : bande sonore, piste audio, piste sonore

**soundtrack** : bande sonore, piste audio, piste sonore

sound-effects man : bruiteur

sound-effects supervisor : illustrateur sonore

sound-on-film : son direct

**space** : champ

**space** : espace, espacement

spaghetti western : western spaghetti

**speaker** : voix off

**speaker** : haut-parleur, haut-parleur élémentaire

**speaker** : présentateur, speaker

**special effects (EFX)** : effets spéciaux, trucages, truquages

**special effects (EFX)** : bruitage, effets sonores

**special effects (SP-EFX)** : effets spéciaux, trucages, truquages

**special effects (SP-EFX)** : bruitage, effets sonores

*special effects man* : bruiteur

*special effects man* : technicien des trucages, trucman, truquiste

*special effectsman* : bruiteur

*special effectsman* : technicien des trucages, trucman, truquiste

specialist : spécialiste

specification : cahier des charges, caractéristiques, devis, spécification

speeded-up action : accéléré

**SP-EFX (special effects)** : effets spéciaux, trucages, truquages

**SP-EFX (special effects)** : bruitage, effets sonores

splice : collure, joint

splicer : colleuse, presse à coller

splicing : collage

splicing machine : colleuse, presse à coller

split image : image composite, impression combinée, plan cache/contre cache, plan mixte, plan multiimages, polyptyque

split-screen : image composite, impression combinée, plan cache/contre cache, plan mixte, plan multiimages, polyptyque

split-screen shot : image composite, impression combinée, plan cache/contre cache, plan mixte, plan multiimages, polyptyque

spy thriller : film d'espionnage

stage : plateau, scène

stage co-ordinator : chef de plateau

stage direction : indication scénique

stage hand : machiniste de plateau

stage door : entrée des artistes

stage historian : historien du cinéma

stage lighting : éclairage de scène

stage productions : magasinier d'accessoires de cinéma, magasinier d'accessoires de scène

stage production worker : manœuvre de scène

staging : mise en place, mise en scène, scénographie

staging area : décor

standard lens : objectif de focale normale, objectif normal

stand-in : doublure

**star** : interprète principal

**star** : étoile, star, superstar, vedette

star of stage and screen : vedette de la scène et de l'écran

star of the silent screen : vedette du cinéma muet

star system : vedettariat

stardom : monde du cinéma, vedettariat

starlet : starlette

starring : distribution, générique, rassemblement

starring role : rôle principal

static background : fond fixe

static camera shot : plan fixe

static shot : plan fixe

STCVQ (Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec) :  
STCVQ (Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec)

Steadicam® : Steadicam®

Steadicam® operator : opérateur de Steadicam®

step lens : lentille de Fresnel

stepped lens : lentille de Fresnel

stick mike : microphone

**still** : photogramme

**still** : photographie, photo

**still** : photo de plateau

still frame : arrêt sur image, image arrêtée, image fixe

still picture : image fixe, photographie

stock : bande vierge, film vierge

**stock shot** : archives, document d'archives, images d'archives, matériel d'archives, plan d'archives, plan de réserve, séquence de réserve

**stock-shot** : archives, document d'archives, images d'archives, matériel d'archives, plan d'archives, plan de réserve, séquence de réserve

stop leader : amorce de fin, amorce de sortie, amorce-fin, amorce finale, élément de fin

stop motion : chronocinématographie, image par image, marche image par image, prise de vue image par image, vue par vue

stop motion shooting : tournage image par image

story : histoire, scénario

**story board** : scénarimage, scénario du message publicitaire, scénario-maquette

**story board** : maquette animatique, scénario animatique, scénario dessiné, scénario maquette, scérimage

**story-board** : scénarimage, scénario du message publicitaire, scénario-maquette

**stoty-board** : maquette animatique, scénario animatique, scénario dessiné, scénario maquette, scérimage

**storyboard** : scénarimage, scénario du message publicitaire, scénario-maquette

**storyboard** : maquette animatique, scénario animatique, scénario dessiné, scénario maquette, scérimage

story outline : sommaire, synopsis

story treatment : sommaire, synopsis

story-board designer : dessinateur de story-board

**storyline** : scénario, trame de l'histoire, trame historique, intrigue

**story line** : scenario, trame de l'histoire, trame historique, intrigue

straight man : faire-valoir

straight person : faire-valoir

straight switching : coupure, coupure franche, sec

straight-on angle shot : plan droit, plan normal

straight-on shot : plan droit, plan normal

*stripfilm* : bande de film, bande de film fixe, extrait de film, film fixe, film pour projection fixe

*strip film* : bande de film, bande de film fixe, extrait de film, film fixe, film pour projection fixe

structuralism : structuralisme

structure : structure

**studio** : studio

**studio** : compagnie de cinéma

**studio** : plateau

studio administrator : administrateur de studio

studio assistant : employé de studio

studio audience : auditoire en studio

studio camera : caméra de plateau, caméra de studio, caméra en studio

studio card : carton de générique, carton de titre, carton-titre

studio carpenter : charpentier de studio

studio control console : pupitre de régie

studio crane : grue de prise de vue

studio effect : effect artificiel

studio film : film tourné en studio

studio floor : plateau

studio manager : directeur de studio, régisseur général

studio monitor : écran de contrôle de studio

studio rehearsal : répétition en studio

studio shot : prise de vue en studio

studio supervisor : chef de studio

studio talkback : interphone de studio

studio title card : carton-titre

*stunt man* : cascadeur, casse-cou, doublure casse-cou

*stuntman* : cascadeur, casse-cou, doublure casse-cou

*stunt woman* : cascadeuse, casse-cou, doublure casse-cou

*stuntwoman* : cascadeuse, casse-cou, doublure casse-cou

stunt : cascade

subject : sujet

subplot : intrigue secondaire

subtitle : sous-titre

sunlight : lumière du soleil

sun reflector : écran réflecteur

superimposure : superposition, surimpression

superimpression : super, surimpression, surimprimé

supplier : fournisseur

supporting actor : acteur de second rôle, artiste de complément, second rôle masculin

supporting actress : second rôle féminin

supporting cast : acteur de second plan, rôle secondaire, second rôle

supporting part : second rôle

supporting programm : avant-programme



surface noise : bruit de surface

surrealist film : film surréaliste

suspense : suspense

swish pan : panoramique filé

switching panel : panneau de commutation, pupitre d'aiguillage, tableau de commutation

symbolism : symbolisme

synchronism : synchronisme

synchronized sound : son synchrone

synchronous sound : son dans le champ, son in

Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ) :  
Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ)

synopsis : sommaire, synopsis

tail : queue

tail leader : amorce de fin, amorce de sortie, amorce-fin, amorce finale, élément de fin

tail section : amorce de fin, amorce de sortie, amorce-fin, amorce finale, élément de fin

take : enregistrement, prise, prise de vue

take sheet : liste de prises

talking film : cinéma parlant, film cinématographique sonore, film parlant, film sonore,  
film sonorisé, le parlant

talking movies : cinéma parlant

talking picture : cinéma parlant, film cinématographique sonore, film parlant, film  
sonore, film sonorisé, le parlant

talkie : cinéma parlant, film cinématographique sonore, film parlant, film sonore, film  
sonorisé, le parlant

talkies : cinéma parlant, film cinématographique sonore, film parlant, film sonore, film  
sonorisé, le parlant

tape : bande

**taping** : enregistrement sur bande

**taping** : implantation

teaching guide : guide d'animation, livret d'accompagnement, livret d'animation

technical : technique

technical advisor : conseiller technique

technician : technicien

technician agency : agence de techniciens

Technicolor® : Technicolor®

telecine : matériel kinescope, télécinéma, télécinématographe

telecine equipment : matériel kinescope, télécinéma, télécinématographe

telecine projector : matériel kinescope, télécinéma, télécinématographe

teleplay : scénario

teleplay writer : auteur de scénarios, scénariste

telerecording : cinéscope, kinescope

télérecording equipment for film : cinégraphe, cinéscope, kiné, kinescope, kinéscope

television : télévision

television film : téléfilm

television movie : téléfilm

television setting supplier : prestataire de décors de télévision

television film scanner : matériel kinescope, télécinéma, télécinématographe

text : texte

the pictures : le cinéma

The World Film Festival (WFF) : Festival des films du monde (FFM)

theater : cinéma, salle

theatre : cinéma, salle

theatre manager : gérant de cinéma

theatrical motion picture : cinéma commercial

the big screen : le grand écran

theme : sujet, thème

thigh shot : plan américain

three-quarter shot american shot : plan américain, plan moyen

thriller : film à suspense, film d'action, thriller

ticket : billet

tight editing : montage serré

tilt : panoramique vertical, plan panoramique (vertical)

tilt shot : panoramique vertical

time exposure : pose

time lapse effect : effect d'accélééré

time-lapse cinematography : cinématographie accélérée, prise de vues cinématographiques, prise de vues image par image

time-lapse motion : accéléré

***time lapse*** : accéléré, chronocinématographie, prise de vue image par image, projection accélérée

***time-lapse*** : accéléré, chronocinématographie, prise de vue image par image, projection accélérée

timer : compte-pose

title : titre

title card : carton, carton-titre

titler : titreuse

titles : générique

tongue : travelling latéral

top shot : plan de plongée, plongée

topical film : actualités, film d'actualités

**track** : rail

**track** : bande son, canal, piste son

**track** : trajectoire, trajet

track shot : prise de vues en mouvement, travelling

tracking shot : ambulation, plan en mouvement, plan en travelling, prise de vues en mouvement, prise de vues en travelling, travelling, travelling en poursuite

tradition of quality : tradition de qualité

**trailer** : bande annonce, bande-annonce, bande de lancement, extraits d'un film, film-annonce, séquences

**trailer** : amorce de fin, amorce de sortie, amorce-fin, amorce finale, élément de fin

trailer strip : amorce de fin, amorce de sortie, amorce-fin, amorce finale, élément de fin

trainer : dresseur

trajectory : trajectoire

translation : traduction

translator : traducteur

travel ghost : double image, écho, filage, image fantôme

travel spot : projecteur de poursuite

travelling : prise de vue en mouvement, travelling

**traveling crane** : camion-grue

**travelling crane** : camion-grue

**travelling shot** : ambulation, prise de vues en mouvement, travelling

**travelling-shot** : ambulation, prise de vues en mouvement, travelling

**travelling matte** : cache animé, procédé de trucage par cache et contre-cache

**travelling-matte** : cache animé, procédé de trucage par cache et contre-cache

treatment : sommaire, synopsis

truck shot : ambulation, prise de vues en mouvement, travelling

truck : camion, chariot porte-caisettes, diable

trucking shot : ambulation, prise de vues en mouvement, travelling, travelling latéral

two-shot : plan américain

ultra wide angle lens : boule de crystal, grand-angulaire extrême, objectif du type Fisheye, objectif fish eye, objectif hypergone, objectif ultra-grand-angulaire, œil de poisson, œil-de-poisson, super-grand-angulaire

**under exposure** : sous-exposition

**underexposure** : sous-exposition

underground film: cinéma parallèle, cinéma underground, film marginal

underground cinema : cinéma parallèle, cinéma underground, film marginal

underground film making : cinéma parallèle

underground movie : cinéma parallèle, cinéma underground, film marginal

unity : unité

unscheduled : hors programme

usher : ouvreur, placeur, placier

**VCR** (video cassette recorder) : magnétoscope à cassette

**VCR** (video cassette recorder) : enregistreur à vidéo cassette

**version** : traduction

**version** : version

vertical follow shot : traveling vertical

video : vidéo

video camera : camera vidéo

video cassette : cassette vidéo, vidéo cassette, vidéocassette

**video cassette recorder** (VCR) : magnétoscope, magnétoscope à cassette

**video cassette recorder** (VCR) : enregistreur à vidéo cassette

video CD (compact disk) : vidéodisque

**video clip** : bande promo, bande vidéo promotionnelle

**video clip** : clip, clip vidéo, promo, vidéoclip

**video-clip** : bande promo, bande vidéo promotionnelle

**video-clip** : clip, clip vidéo, promo, vidéoclip

video communication : vidéocommunication

**videodisc** : vidéodisque

**videodisk** : vidéodisque

video editor : contrôleur de montage, table de montage

videofilm : film vidéo, vidéo

videofilm maker : vidéaste

video industry : industrie de l'image

video recorder : magnétoscope

video store : club vidéo, magasin de location vidéo

*video tape* : bande vidéo, bande-vidéo, bande magnétoscopique

*video tape* : vidéocassette

*videotape* : bande magnétoscopique, bande vidéo, bande-vidéo

*videotape* : vidéocassette

video tape recorder : magnétoscope, magnétoscope à ruban

viewer : spectateur, téléspectateur

**vignette** : imagerie, tableau

**vignette** : cache, masque

**vignette** : capsule, capsule documentaire, capsule historique

**vision** : image

**vision** : faculté visuelle, vision, vue

vision control : vidéo contrôle de l'image

vision mixer : mélangeur vidéo

vista shot : plan d'ambiance, plan d'ensemble (PE), plan général (PG)

visual angle : angle visual

**V. O. (voice over)** : voix hors champ, voix hors-champ, voix-off

**V. O. (voice-over)** : voix hors champ, voix hors-champ, voix-off

voice casting : casting vocal

voice : voix

voice in : voix dans le champ

voice off : voix hors champ, voix hors-champ, voix-off

**voice over (V. O.)** : voix hors champ, voix hors-champ, voix-off

**voice-over (V. O.)** : voix hors champ, voix hors-champ, voix-off

waist shot : plan rapproché

wardrobe : costumes

**Warner Bros (WB) :** Warner Bros

**Warner Brothers (WB) :** Warner Brothers

watcher : spectateur

WB : Warner Bros, Warner Brothers

western : western

WFF (Montreal World Film Festival) : Festival des films du monde de Montréal (FFM)

wide-angle : grand angle

wide-angle lens : grand angle, grand angulaire, objectif à grand angle, objectif à grand angulaire, objectif grand angle

wide-angle lens distorsion : distorsion due au grand angulaire

wide lens : grand angulaire

wide shot (WS) : plan d'ensemble (PE), plan éloigné, plan general (PG), plan large

wig maker : perruquier, posticheur

wig maker and hairdresser : perruquier-coiffeur

wild sound : son libre

wipe : commutation par volet, effet de volet, fermeture par volet, volet

work : œuvre

work of fiction : œuvre de fiction

***work print*** : copie de travail

***workprint*** : copie de travail

**writer** : scénariste

**writer** : auteur



**writer** : rédacteur

writing : écriture

WS (wide shot) : PE (plan d'ensemble), PG (plan général), plan éloigné, plan large

zoom : travelling optique, zoom

zoom in : travelling optique avant, zoom in

zoom lens : optique à focale variable, zoom

**ANNEXE III**

TEXTE ORIGINAL DE *FILM STUDIES* EN ANGLAIS