

**Quand les images dialoguent : représentations du traducteur et médiations de l'espace
dans les documentaires *Tradurre* (2008), *Die Frau mit den fünf Elefanten* (2009) et
Traduire (2011)**

Catherine Aubé

Mémoire présenté au Département d'études françaises

Comme exigence partielle au grade de maîtrise ès arts (Traductologie)
Université Concordia Montréal (Québec) Canada

Mars 2019

© Catherine Aubé, 2019

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Catherine Aubé

intitulé Quand les images dialoguent : représentations du traducteur et médiations de l'espace dans les documentaires *Tradurre* (2008), *Die Frau mit den fünf Elefanten* (2009) et *Traduire* (2011)

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès arts (Traductologie)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Philippe Caignon Président

Barbara Agnese Examinatrice

Geneviève Sicotte Examinatrice

Sherry Simon Directrice

Approuvé par : Paul Bandia

Direction du département ou du programme d'études supérieures

Le 25 mars 2019 Denis Liakin

Doyen de la Faculté

Résumé

Quand les images dialoguent : représentations du traducteur et médiations de l'espace dans les documentaires *Tradurre* (2008), *Die Frau mit den fünf Elefanten* (2009) et *Traduire* (2011)

La traduction littéraire est une activité qui échappe en grande partie aux regards. Depuis maintenant plus d'une vingtaine d'années, la discipline traductologique s'interroge quant à la place occupée par le traducteur dans le monde et à l'influence que peuvent avoir les composantes spatiales de son environnement sur sa pratique. Occupant à la fois une « position d'énonciation » (A. Berman), une position culturelle et géographique (S. Simon) et une position idéologique (M. Tymoczko), le traducteur se meut dans un environnement complexe qui se présente aisément au regard du cinéaste. Notre mémoire traite de la représentation du traducteur à l'écran documentaire et des enjeux spatiaux qui en découlent. Nous soutenons que les œuvres multilingues qui sont analysées dépeignent les conditions spatiales et idéologiques liées à la pratique de la traduction littéraire. Les documentaires *Traduire* (2011) de Nurith Aviv, *Die Frau mit den fünf Elefanten* (2009) de Vadim Jendreyko et *Tradurre* (2008) de Pier Paolo Giarolo donnent à voir les espaces de la traduction par le prisme d'un langage autre, celui des images. Tout en considérant cette matérialité du médium filmique, nous proposons de lire ces espaces par le biais de la sémiologie du cinéma. Enfin, nous avançons l'idée que c'est par le montage filmique, soit le rapprochement volontaire de différentes prises de vues pour créer un discours, que chaque réalisateur articule une vision du traduire qui lui appartient.

Remerciements

Vous avez été nombreux à témoigner du long voyage qu'a été la rédaction de ce mémoire. Je n'y serais jamais arrivée sans vos regards bienveillants et vos mots encourageants. Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de mémoire, Sherry Simon, dont la confiance, la générosité et la grandeur d'esprit ont su nourrir ce projet et me faire grandir.

Je tiens à remercier le Département d'études françaises, ses employés et ses professeurs dévoués, de même que mes camarades de classe pour le soutien et la beauté de nos échanges. Salutations particulières aux professeurs Philippe Caignon et Paul Bandia dont les conseils me furent d'une grande aide tout au long de mon cheminement à la maîtrise. Je souhaite également remercier le centre de recherche Figura pour les bourses de déplacement et la bourse de recherche qui m'auront permis de mieux respirer et de profiter pleinement du colloque *Lost and Found in Translation* de l'Université de Moncton à l'automne 2017.

Ce projet est né d'une rencontre, celle de Barbara Agnese qui, à son tour, m'a fait découvrir l'univers cinématographique de Nurith Aviv alors que je terminais mon baccalauréat en Lettres et sciences humaines à l'Université de Montréal. Je n'aurais jamais entamé ces études de deuxième cycle si ce n'avait été de ses généreux encouragements et je tiens à l'en remercier sincèrement.

Mes remerciements vont également à Simon et Laurence qui ont accepté de me lire méticuleusement et dont les commentaires ont été des plus éclairants. Merci à la famille Fortin-Lemire, à l'ensemble choral Vox, Koudia, Maud, Camille, Kelly, Kathryn, Frances, Anne-Marie, Margaux, Julia, Urs, Laurence, Melen, Marie-Michèle, Jean-Michaël, Caroline, Florianne, Mary-Ann et Iris de faire partie de ma vie et d'y mettre tant de joie.

Enfin, un merci tout chaleureux à ma famille et à ma belle-famille. Vos appels et vos cartes de souhaits ont égayé la rédaction de ces pages à de nombreuses reprises.

Je voudrais dédier les pages qui suivent à Simon.

Table des matières

LISTE DES FIGURES	6
INTRODUCTION	8
Chapitre 1 — Cadre théorique : des espaces de la traduction aux espaces documentaires	19
1.1 L'espace sculpté par la pensée traductologique	19
1.2 Matérialité et médialité	26
1.3 Le traducteur entre ciel et terre	28
1.4 Entre fiction et documentaire	32
1.5 Pour une sémio-narratologie de l'image documentaire	37
1.5.1 Degrés de signification : de l'image au syntagme	39
1.5.2 Manifestations spatiales à l'écran documentaire	42
Chapitre 2 — Figurations des espaces de la traduction dans <i>Tradurre</i> , <i>Die Frau mit den fünf Elefanten</i> et <i>Traduire</i>	45
2.1 Reproduire le monde réel	45
2.1.1 Substances audiovisuelles	49
2.2 L'iconique	50
2.2.1 Le bruitage ou l'architecture sonore	51
2.2.2 Images mouvantes : le traducteur dans le cadre	54
2.3 Construire l'espace à coups de pinceau	55
2.4 Vu(e) de la fenêtre	60
2.5 Allées et venues du traducteur-piéton	63
2.6 Construire l'espace du commentaire	66
2.7 Les espaces-liaisons : de la fenêtre à la porte	69
2.8 Le corps morcelé du traducteur	76
Chapitre 3 — Manifestations intermédiaires et intertextuelles : construire l'espace autrement	78
3.1 L'intime historique : la photographie de famille	78
3.2 La page littéraire à l'écran	84

3.3 La question de l'hospitalité langagière	91
<i>Heim, Casa et Bayit</i>	96
CONCLUSION	100
ANNEXE	108
MÉDIAGRAPHIE	110

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : le lieu anaphorique dans <i>Traduire</i> (0 h 54 min 38 s).....	48
Figures 2 et 3 : Manuel Forcano et Chana Bloch posent devant la caméra (0 h 35 min 42 s et 0 h 41 min 49 s).....	56
Figure 4 : Alois Heinrich Priechenfried (1867-1951), <i>A scholar in his study</i> , huile sur bois (36 x 48 cm), collection privée, Jérusalem.....	59
Figure 5 : Sandrick Le Maguer dans son bureau de travail (0 h 5 min 52 s).....	59
Figures 6 et 7 : le travelling effectué à partir de la fenêtre du bureau (0 h 20 min 32 s et 0 h 20 min 59 s).....	61
Figures 8 et 9 : dévoilement de la traductrice Anna Linda Callow en deux temps (0 h 21 min et 0 h 21 min 8 s).....	62
Figure 10 : un homme et une femme se promènent dans la rue (0 h 11 min 59 s).....	64
Figures 11, 12 et 13 : Balmelli coincée entre deux plans de la ville (0 h 12 min 9 s, 0 h 12 min 13 s et 0 h 12 min 21 s).....	65
Figures 14, 15, 16 : citation visuelle de l'île de Pharos (0 h 18 s, 0 h 2 min 4 s, 0 h 3 min 43 s).....	67
Figures 17 et 18 : le mouvement de recul du plan moyen au plan américain dans <i>Traduire</i> (0 h 8 min 22 s et 0 h 24 s).....	70
Figures 19 et 20 : le spectateur de <i>Tradurre</i> observe la scène en retrait, caché en partie par un mur (0 h 12 min 30 s et 0 h 12 min 44 s).....	70
Figures 21, 22 et 23 : Anna Nadotti passe de son bureau de travail à la ville (0 h 19 min 18 s, 0 h 19 min 27 s et 0 h 19 min 32 s).....	71
Figures 24, 25, 26 : le spectateur entre chez Svetlana Geier (1 h 23 min 57 s, 1 h 24 min 9 s et 1 h 24 min 25 s).....	72
Figures 27 et 28 : le bureau de Svetlana Geier vu de l'intérieur et de l'extérieur (0 h 11 min 40 s et 0 h 20 min 38 s).....	73
Figures 29, 30 et 31 : Luca Scarlini referme la porte au nez de la caméra (0 h 20 min 20 s, 0 h 20 min 32 s, 0 h 20 min 34 s).....	74
Figures 32 et 33 : Nadia Fusini dans son bureau et dans sa cour (0 h 42 min 48 s et 0 h 54 min 38 s).....	75
Figures 34, 35 et 36 : Elisabetta Bartuli entre deux plans de boulangerie (0 h 45 min 20 s, 0 h 45 min 28 s et 0 h 45 min 50 s).....	77

Figures 37, 38, 39 : photographies du fils de Geier (0 h 20 min 52 s, 0 h 20 min 58 s et 0 h 21 min 2 s).....	80
Figures 40 et 41 : les archives familiales de Geier (0 h 23 min 11 s et 0 h 24 min 52 s).....	80
Figures 42 et 43 : reprises de la photographie du père de Svetlana Geier (0 h 26 min 27 s et 0 h 26 min 38 s).....	81
Figures 44 et 45 : Kiev «vue par Féodor Michailovitch Ivanov» (0 h 26 min 50 s et 0 h 26 min 52 s).....	82
Figures 46, 47, 48 et 49 : le Ministère des Territoires occupés de l'Est avant et « après » sa destruction en 1945 (1 h 17 min 5 s, 1 h 17 min 12 s, 1:12:17 et 1 h 17 min 33 s).....	83
Figures 50 et 51 : apparitions de la page contextualisée à nouveau dans <i>Tradurre</i> (0 h 4 min 47 s et 0 h 7 min 59 s).....	85
Figures 52 et 53 : la page fragmentée et décontextualisée dans <i>Tradurre</i> (0 h 43 min 54 s et 0 h 44 min 10 s).....	86
Figures 54, 55 et 56 : la page fragmentée et contextualisée dans <i>Tradurre</i> (0 h 44 min 14 s, 0 h 44 min 19 s et 0 h 44 min 26 s).....	87
Figures 57 et 58 : extraits du film <i>Raskolnikow</i> (1923) de Robert Wiene (1 h 1 min 51 s et 1 h 2 min 16 s).....	88
Figures 59 et 60 : parties du poème « <i>Mekhora Sheli</i> » [Ma terre natale] de Léa Goldberg « lu » par la caméra (0 h 34 min 21 s et 0 h 34 min 29 s).....	90

INTRODUCTION

*Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.*

*Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.*

— Regards et jeux dans l'espace
(Hector de Saint-Denys Garneau, 1937)

Nous nous sommes souvent demandé si ce poème de Saint-Denys Garneau n'était pas en quelque sorte un hommage discret au cinéma, si son narrateur n'était pas un spectateur impatient qui, assis dans la pénombre d'une salle de projection, attendrait que commence le film pour enfin quitter son ennui et y plonger. C'est comme s'il n'y avait plus aucune frontière technique ou matérielle qui le séparait de l'espace immense se déployant soudainement devant son regard, comme s'il lui suffisait de se lever et d'avancer vers l'écran pour « traverser le torrent sur les roches [et] par bonds quitter cette chose pour celle-là. » Après tout, aussi arbitraire que puisse paraître ce rapprochement entre Saint-Denys Garneau et le cinéma, la mécanique cinématographique n'est-elle pas construite de regards et de jeux dans l'espace?

L'univers spatial évoqué par la lecture de ces quelques strophes ressemble à celui qui figure au cœur de ce mémoire, un espace qui semble « donné » gratuitement à notre regard et qui, pourtant, dépend de ce même regard pour s'articuler en un réseau cohérent et tout simplement exister. Nous nous glissons dans la peau de ce narrateur statique pour devenir, le temps d'un mémoire, un spectateur engagé dans une expérience cinématographique qui en explore à son tour les dimensions spatiales déployées pour et par son regard. Plus exactement, les pages qui suivent résultent d'une enquête motivée par la rencontre exaltante de deux objets : la

traduction et le cinéma documentaire. Ce sont les découvertes successives de trois films qui auront permis de mettre en marche notre projet de recherche. Le sens de ces films, *Tradurre* (2008) de Pier Paolo Giarolo, *Die Frau mit den fünf Elefanten* (2009) de Vadim Jendreyko et *Traduire* (2011) de Nurith Aviv, repose sur la volonté de discuter de la traduction littéraire par l'entremise du médium documentaire. Le présent mémoire se veut une réflexion sur la façon dont ils mettent en lumière et réinventent de nombreux enjeux théoriques reliés à la pratique de la traduction et plus particulièrement aux espaces de la traduction¹.

Assise à notre tour devant un écran, nous partons à la rencontre de personnages attachants qui figurent dans ces films dédiés à leur vie, seulement, la question que nous nous posons concerne davantage ce qui les entoure que ce qu'ils ont à raconter. La vieille dame qui apparaît devant nos yeux s'affaire à la préparation d'une tasse de thé. Ses gestes sont d'une lenteur hors de l'ordinaire alors qu'elle entame une énième journée de travail dans une maison reculée de Freiburg im Breisgau où le temps, suspendu entre deux pages de *Crime et châtiment*, avance au rythme hésitant de la machine à écrire de son assistante. Nous découvrons avec étonnement l'univers rudimentaire (et quelque peu archaïque) de cette figure légendaire de la traduction, Svetlana Geier, qui a traduit vers l'allemand de nombreux ouvrages de la littérature russe dont cinq romans de Dostoïevski qu'elle désigne affectueusement comme ses « cinq éléphants ». Difficile, en témoignant de la lenteur à laquelle elle s'adonne aux tâches de son quotidien, de calculer combien d'heures ont été consacrées à la traduction de chaque volume, de chaque « éléphant » posé au coin de sa table.

¹ Le doublage, le sous-titrage et le surtitrage sont des pratiques soulevant d'importantes questions traductologiques qui ont fait couler beaucoup d'encre. La pertinence de telles études ne pose aucun doute. Nous nous limitons toutefois à explorer les espaces de traduction à l'intérieur du film documentaire (en tentant de déceler exactement *comment* ils se manifestent et fonctionnent à l'écran) puisque très peu de chercheurs se sont attardés à la question pour l'instant. Il ne sera donc pas question, dans ce mémoire, de doublage, de sous-titrage ou de surtitrage.

Lui demander serait vain puisque, rappelons-le, un écran se dresse entre nous. Nous sommes spectatrice et elle est protagoniste d'un documentaire portant sur sa vie et son métier de traductrice. Cette courte incursion dans la vie de Svetlana Geier permet toutefois de répondre à quelques questions indiscreètes auxquelles peu d'ouvrages scientifiques s'attardent aussi explicitement : quel genre de personne voue sa vie à la traduction littéraire? Où traduisent ces personnes? Dans un bureau? À la table d'une cuisine? À quoi ressemblent leurs bibliothèques? Comment s'y prennent-elles pour traduire? Tapent-elles à l'ordinateur ou à la machine à écrire? Nous pourrions poursuivre cette énumération pendant un moment encore tant il nous est satisfaisant de découvrir l'univers si souvent caché du traducteur.

En dédiant un film entier à la figure de la traductrice, Vadim Jendreyko (*La femme aux cinq éléphants*) se livre à un geste radical qui détonne avec une tradition de la représentation que nous pourrions ancrer dans l'idéal de la transparence ou dans ce que Lawrence Venuti appelle une « illusion de la transparence » comme si, pour plusieurs, la véritable tâche du traducteur reposait dans la médiation directe : « the more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text » (2001, p. 1). Dans cette perspective, seul un traducteur « invisible » peut agir comme un médiateur qui achemine, dans le plus grand silence, le texte de départ vers le lecteur. Cette illusion de transparence (car il s'agit bien d'une illusion) est perpétuée à partir du moment où l'on refuse, en tant qu'éditeur, réviseur et lecteur d'accorder au traducteur tout l'espace textuel dont il aura besoin pour mener son projet à terme². Voici que lui est accordé un tout autre espace,

² S'il ne doit et ne peut se manifester dans le texte, on ne lui accorde que très rarement la possibilité de signaler son existence dans les marges d'un texte ou par le biais de mécanismes paratextuels. Jean Delisle, dans un chapitre de *La traduction raisonnée* dédié aux notes du traducteur, ne manque pas de souligner l'inconfort de plusieurs devant cette pratique paratextuelle. Les notes du traducteur ou de la traductrice n'ont pas la cote auprès des critiques littéraires et encore moins auprès des traductologues. En témoignent les quelques exemples cités par Delisle dans lesquels la note du traducteur est décrite comme « un signe de faiblesse de la part du traducteur » (Eco cité par Delisle, 2013, p. 283) ou encore, une « honte du traducteur » (Aury cité par Delisle,

celui des films documentaires dédiés entièrement à l'existence de cette étrange créature, le traducteur! Aurait-il trouvé refuge dans le médium documentaire? Enfin, le documentaire est un espace qu'il découvre et il n'a pas l'habitude d'une si grande visibilité et d'une prise de parole aussi « directe ». Quant à lui, l'univers de la fiction « raconte » le personnage du traducteur et de l'interprète, et ce, depuis ses débuts. Ces langagiers (interprètes, traducteurs, linguistes) occupent des rôles principaux et portent parfois le sort entier de l'humanité sur leurs épaules³. Il est étrange que deux visions aussi radicalement opposées du travail du traducteur puissent exister en parallèle : d'un côté le traducteur invisible et de l'autre, le traducteur protagoniste. Les documentaires étudiés dans le cadre de ce mémoire viennent apporter leur part d'équilibre à ce paradoxe. Non seulement le traducteur de « tous les jours » devient-il visible, mais il est chargé d'une mission tout aussi singulière, celle de raconter son métier.

Nous sommes fascinée par la capacité des réalisateurs des trois documentaires à porter à l'écran l'acte de traduire, acte dont le fonctionnement même (la part de réflexion, le passage dans la conscience du traducteur) semble échapper à la possibilité d'être vue. La traduction y est dépeinte plurielle et polymorphe à l'aide de techniques et de codes cinématographiques qui résonnent en partie dans la thématique du quotidien prise tant par Giarolo que Jendreyko et Aviv. En mettant en scène l'espace quotidien des traducteurs à l'écran, les trois réalisateurs opèrent un regard hérité d'une tradition documentaire qui a fait du quotidien le sujet de ses

ibid.). Toute manifestation textuelle ou paratextuelle du traducteur serait-elle nécessairement liée, de près ou de loin, à un échec « honteux » de communication?

³ Le film *Arrival* (2016) du réalisateur québécois Denis Villeneuve, inspiré d'une nouvelle (« Story of your Life ») de l'auteur américain Ted Chiang, est construit sur un pareil arc narratif. On y raconte l'histoire d'une professeure de linguistique (Louise Banks, interprétée par Amy Adams), chargée par l'armée américaine de décoder la langue de créatures extraterrestres ayant atterri dans douze vaisseaux éparpillés aux quatre coins de la planète. Alors que la tension monte entre les différents pays envahis et que la guerre menace d'éclater à tout moment, la linguiste travaille d'arrache-pied afin de comprendre ce que viennent faire ces créatures sur terre. À la fois linguiste et interprète, elle joue un rôle clé dans la résolution de la crise mondiale.

premiers films à succès⁴. Toute fascination pour le médium documentaire naît donc à la fois du regard que l'on peut poser sur soi-même, mais également du fait que cette expérience, contrairement au passage du temps, peut soudainement se répéter devant nos yeux. La monstration de la vie de tous les jours à l'écran peut nous sembler aujourd'hui banale puisque le cinéma a gagné du terrain et conquis de nombreux autres espaces depuis. Il demeure toutefois que de voir ces espaces qui composent la vie des gens à l'écran n'a pas perdu de sa pertinence, c'est une vision qui porte à la réflexion et c'est une question qui préoccupe les penseurs de la traduction depuis un moment déjà.

Les vingt dernières années ont vu s'accroître un intérêt marqué pour lesdits « espaces de la traduction ». Chacun en a parlé d'une perspective différente, empruntant ou transformant quelques concepts clés des disciplines avec lesquelles la traductologie a l'habitude de dialoguer. Cette polyphonie des conversations sur les espaces de la traduction a généré une production théorique incroyablement riche dont nous explorerons les principales avenues au premier chapitre de ce mémoire. Quelque chose d'inédit se dégage toutefois des films étudiés, comme si le fait de voir et de pénétrer dans la vie de ces langagiers, pour la plupart des traducteurs, nous rapprochait de cesdits « espaces de la traduction ». C'est que le documentaire, à la différence de l'écriture, est un médium qui fonctionne par analogie, qui montre avant de raconter. L'exploration de cet aspect du film nous pousse à croire qu'un passage par l'image porterait la discussion ailleurs. Nous chercherons donc, dans le cadre de

⁴ Le cinéma documentaire, rappelle Ian Aitken, a d'abord captivé les spectateurs par sa capacité à leur renvoyer une nouvelle perspective du quotidien et y aménager un espace pour la réflexion : « For early spectators [...] the chief initial fascination with these films lay in the fact that those spectators were now not only able to see moments of everyday life approximately as they appeared within perceptual experience, but were also able to spend time reflecting on and considering those moments » (2016, p. 2).

ce mémoire, à illustrer comment les trois documentaires à l'étude nous permettent de voir les espaces du quotidien en action, comme s'ils étaient eux-mêmes des personnages.

Après avoir mesuré les conséquences de la mondialisation dans ses pratiques traductives, la traductologie appelle le retour d'un regard scientifique porté non plus vers l'ailleurs, mais plutôt vers les espaces qui forment le chez-soi. Non seulement rencontrons-nous ce type d'espaces dans les documentaires choisis, mais ils sont des éléments structurels clés pour comprendre ce que ces cinéastes et les principaux intervenants des films avancent sur la traduction. Notre recherche s'ancre donc dans l'exploration de ces espaces du quotidien tels qu'ils apparaissent à l'écran : la ville, la rue, l'intimité de la maison, la chambre et le bureau de travail, entre autres endroits.

Organisé en trois chapitres, *Tradurre* (2008) est une expérience visuelle née de la rencontre de trois univers qui semblent, à première vue, n'avoir rien en commun. La boulangerie, la musique et la traduction s'entrecroisent de plan en plan pour donner naissance à un objet filmique dense et polymorphe. Les dix interviewés du documentaire, tous des traducteurs et traductrices de langue italienne, s'expriment depuis leur demeure qui leur sert aussi de lieu de travail⁵. Le réalisateur Pier Paolo Giarolo a littéralement transformé sa fourgonnette surnommée « *sultappetovolante* » [sur le tapis volant] en un laboratoire d'expérimentations cinématographiques. Il est le réalisateur de cinq documentaires, *Livres et nuages* (2013), *Le Nouvel An de Nis* (2009), *Boygo* (2008), *Tradurre* (2008), *Un piccolo spettacolo* (2005) et travaille comme directeur de la photographie pour des réalisateurs italiens et français. Nomade, il se promène d'un lieu à l'autre, motivé par le désir de créer différents films qui semblent tous portés par ce mouvement incessant dans l'espace, certes, mais également par

⁵ Veuillez consulter l'annexe pour une liste exhaustive des participants et des œuvres qu'ils ont traduites.

la musique. À elle seule, la trame sonore du film *Tradurre* nous parle de traduction comme pourraient en parler les pages d'un ouvrage théorique. Le son occupe le premier plan du documentaire en ce qu'il réunit les trois principaux thèmes du film : la boulangerie, la musique et la traduction.

Par sa forme et par son traitement de l'espace, le documentaire *Die Frau mit den fünf Elefanten* (2009) du réalisateur suisse Vadim Jendreyko, est le plus conventionnel des trois documentaires. Il respire certes le documentaire dit « classique », mais il est aussi celui qui creuse le plus loin dans l'espace et l'intimité de sa protagoniste, Svetlana Geier, allant jusqu'à lui permettre de renouer avec son Ukraine natale. Une première rencontre du passé et du présent a lieu à l'écran dès que Jendreyko entre chez Geier. Le réalisateur raconte qu'il a dû, pour ce faire, ralentir considérablement le rythme de son quotidien et s'ajuster à celui de sa protagoniste. Il en a résulté la découverte d'un univers profond composé de plusieurs couches historiques et personnelles :

Spending time with Svetlana was a privilege because I'm one of these guys who's always running around with a mobile phone and very busy. You hurry up getting to her house, but the moment you step inside and take her hand, you come back to yourself. If she asks, "How are you?" you can't just say, "I'm fine." She means where are you in your life? How close are you to your dreams? These are the qualities of someone at this age and with this knowledge who shows you a second or third layer. It's about going deep. (Protat, 2011, n. p.)

Les strates dont parle Jendreyko sont en partie créées par l'articulation d'un espace peu exploré dans les autres films et qui prend sa source dans l'apparition de documents d'archives à l'écran. Permettant également la rencontre du passé et du présent, nous affirmons que ces différentes manifestations intermédiaires, à la fois politiques et personnelles, influencent grandement la constitution spatiale du film.

C'est en visionnant le documentaire *Traduire* que l'idée d'explorer les espaces de la traduction tels qu'ils apparaissent et sont construits à l'écran documentaire s'est installée.

Nous aimons considérer sa réalisatrice, la cinéaste franco-israélienne Nurith Aviv, née à Tel-Aviv en 1945 de parents d'origine juive allemande, comme une traductologue douée qui, à la manière des plus habiles théoriciens de la traduction, sait mettre en images l'acte de traduire. Première femme à exercer le métier de chef opératrice en France, elle est également la première cinéaste à recevoir le prix Édouard Glissant (2009) — normalement attribué à des hommes et des femmes de lettres — pour l'ensemble de son œuvre documentaire qui compte à ce jour, quatorze titres. Celle qui a fait l'image de plus d'une centaine de films se démarque par un style cinématographique sensible aux requêtes des paysages qui entourent les sujets interrogés. Les thèmes typiquement aviviens s'articulent dès ses premiers films tous construits autour de la langue, du lieu, de la mémoire et de la filiation.

L'expérience linguistique d'Aviv dicte le ton de son art sans toutefois en occuper le premier plan. Les questions nées de son héritage linguistique (allemand, yiddish, hébreu) et identitaire (judaïsme, sionisme, immigration) servent de point de départ à la plupart de ses documentaires dont *Traduire*. Qualifiés d'« essais filmiques », ses films jonglent avec les langues, mais dialoguent également avec de nombreux textes littéraires. La spectatrice attentive saura entendre les fantômes qui habitent ces films : Freud, Benjamin, Arendt, Berman et Adorno surgissent à différents moments, accompagnant Aviv dans une réflexion complexe sur la langue et sur la traduction. Les préoccupations linguistiques figurent au cœur du propos général de sa filmographie documentaire tout en influençant ses choix esthétiques et formels. Il faut préciser que l'on décrit généralement le travail de Nurith Aviv comme une série de variations sur différentes préoccupations de nature linguistique :

La question de la langue est pour Nurith Aviv un terreau de recherches cinématographiques : l'interrogation intellectuelle trouve à s'incarner dans la voix de ses « personnages », lui permettant d'opérer une partition sonore qui joue sur les accents, les variations d'intensité et de timbre. Elle préfère des entretiens avec des personnes dont le corps et la voix sont la vérité de ce qu'ils énoncent (Desbarats, 2015, p. 130).

Dans *Traduire*, Aviv interroge dix traducteurs et traductrices « qui parlent de leur expérience de passeurs de littérature hébraïque écrite à travers les siècles [...] ». Ces « passeurs » ont fait de la traduction de l'hébreu vers leur langue maternelle, leur principale occupation (Delourme, 2011, n.p.). Ils racontent en détail, depuis leur demeure, comment ils sont arrivés à la traduction et ce qui leur donne constamment du fil à retordre⁶. Par l'entremise de ces portraits, Aviv opère un regard typiquement documentaire qui permet à toute personne ayant touché de près à la traduction de prendre du recul sur sa pratique et d'y réfléchir.

Chaque fois que la traduction se réinvente à l'extérieur de son objet principal (le texte traduit), c'est aussi tout l'espace autour d'elle qui change. Ainsi, sommes-nous confrontés en étudiant ces films à un espace qui repose sur l'illusion de la perspective. Le film documentaire se construit d'abord d'images filmiques, de photogrammes. Devant nos yeux défilent des images qui ne se lisent pas de la même manière que l'espace tout autour de nous. Si nous pouvons en partie nous appuyer sur les plus récentes théories traductologiques pour évaluer ces espaces de la traduction présents chez Giarolo, Jendreyko et Aviv, la nature même du médium filmique vient poser certaines limites à notre démarche. Car nous devons nous le demander : une image filmique peut-elle constituer un espace de la traduction? Peut-elle porter la même signification qu'un espace concret, palpable, matériel comme la ville? Un nouveau dialogue s'impose pour porter l'analyse de ces documentaires ailleurs que dans, par exemple, la seule énumération des lieux présents à l'écran. Il s'agit donc de se tourner vers un autre langage pouvant pallier cette impasse, soit la sémiologie du cinéma.

Le premier chapitre de ce mémoire est une investigation motivée par l'envie de comprendre comment l'espace est devenu un concept prisé de la traductologie, mais aussi du cinéma

⁶ Consultez l'annexe pour une liste complète des participants du film et de leurs principales traductions.

documentaire. Seront abordés dans un premier temps les tournants spatial et culturel ayant permis de renouveler nos stratégies et nos avenues de recherche en traductologie. Nous devrons ensuite nous attarder aux idées de quelques penseurs éminents des espaces de la traduction qui ont défini ces derniers en adoptant des positions tantôt conceptuelles, tantôt matérialistes. Nous verrons dans un deuxième temps comment la traduction a intégré le grand écran et comment cette rencontre, celle du traducteur et de l'univers de la fiction, a contribué à la création de nombreux préjugés quant à la nature de l'espace occupé par le traducteur. Enfin, il sera question d'adopter une approche sémiologique du cinéma afin de nous affranchir de la différence « indépassable » entre fictions et documentaires portant sur la traduction. Nous verrons alors comment tous deux appellent à la construction d'espaces de la traduction qui renvoient à des enjeux théoriques différents, mais valides.

Au deuxième chapitre de ce mémoire, nous nous appuierons sur les ouvrages phares de Jean Mitry et de André Gardies pour parler plus explicitement de l'espace au cinéma. L'exploration des notions d'espaces diégétiques et narratifs nous permettra de proposer un cadre d'analyse facilitant la « lecture » des documentaires à l'étude. Ce cadre nous servira tout au long de ce chapitre dédié à l'analyse plastique et structurelle des espaces articulés dans et par nos trois documentaires.

Dans le troisième et dernier chapitre de ce mémoire, nous poursuivrons notre réflexion en proposant de lire les manifestations intermédiaires qui se profilent à l'écran (photographies, lettres, pages de livre) comme des mécanismes visuels étirant davantage les limites des espaces de la traduction. Nous verrons également comment la forme des films permet aux cinéastes d'articuler des commentaires traductologiques au même titre que les théoriciens de la traduction auxquels nous aurons fait référence tout au long de ce mémoire. C'est par la

manipulation même de la forme des films que ces cinéastes acquièrent le titre de « traductologue ». Enfin, en observant attentivement les démarches esthétiques des cinéastes étudiés, nous remarquons que celles-ci permettent de souligner, tant par la forme que par le contenu, les thèmes de la demeure et de l'hospitalité. Le traducteur et le cinéaste incarnent alors l'hôte et l'étranger, figures chères à Walter Benjamin et à Paul Ricœur qui en ont longuement traité dans leurs écrits respectifs. C'est dans ce dernier chapitre que nous proposons de réfléchir à la notion d'hospitalité langagière et à ses nombreuses façons de se métamorphoser dans l'espace filmique pour devenir une hospitalité « filmique » qui se déploie à travers les voix des réalisateurs que nous tâcherons de mettre en lumière.

Chapitre 1 — Cadre théorique : des espaces de la traduction aux espaces documentaires

1.1 L'espace sculpté par la pensée traductologique

Dans son ouvrage consacré à la géographie et à la traduction, Federico Italiano rappelle à ses lecteurs que le tournant spatial emprunté dans les dernières années par la discipline traductologique n'a rien de temporaire ou d'éphémère, mais qu'il s'agit plutôt du fruit d'un changement théorique correspondant à la libération du traducteur d'une vision « positiviste » de la traduction :

This “spatial turn” within the recent flourishing of the “translational turn” is not merely another academic trend but probably the most consistent attempt to overcome the almost positivistic view of translation based on the illusion of linguistic equivalence in the transfer of meaning. (2016, p. 3)

L'espace n'est parvenu à se hisser au-devant des préoccupations théoriques de la traductologie qu'au moment où l'on a commencé à prendre en compte plus sérieusement l'influence que peut exercer l'histoire et la culture sur la pratique de la traduction. Pour y arriver, il a fallu agrandir le champ de vision des théoriciens, passer de la phrase comme unité de sens et d'équivalence au texte comme un tout pour enfin reconnaître que tout objet littéraire se rattache au contexte qui le voit naître, mais aussi à celui dans lequel il sera transposé.

Le tournant culturel qui s'installe dès le début des années 1990 marque le début d'un changement de paradigme dont les conséquences théoriques résonneront aux quatre coins de la discipline traductologique. Il consiste en une conscience aigüe de l'apport des différentes réalités culturelles et historiques entourant la pratique de la traduction. Dans nos pratiques traductives, les différents contextes voyant naître une œuvre et sa traduction pèsent autant que les mots qui devront être portés d'une langue à une autre. Dans l'introduction de leur ouvrage *Translation, history and culture* (1995), André Lefevere et Susan Bassnett soulignent les différentes étapes ayant ouvert la voie vers une pratique et une théorisation de

la traduction axées davantage sur des facteurs culturels. Aucune pratique de la traduction, écrivent-ils, n'est dissociable de son double contexte : soit celui du texte de départ et celui du texte d'arrivée (1995, p. 11). Plus encore, il n'existe pas d'espace au sein duquel le texte de départ et sa traduction peuvent se rétracter dans la neutralité, pas plus qu'il n'existe de version parfaite à laquelle comparer le texte original et sa traduction :

Translations are never produced in an airlock where they, and their originals, can be checked against the *tertium comparationis* in the purest possible lexical chamber, untainted by power, time or even the vagaries of culture. Rather, translations are made to respond to the demands of culture, and of various groups within that culture. (Lefevere et Bassnett, 2005, p. 7)

Ces groupes habitent chacun un territoire, un espace donné dont la concrétude et la matérialité jouent un rôle non négligeable dans leurs activités de traduction respectives. Or, jusqu'au début des années 2000, l'utilisation du terme « contexte » ne renvoie pas explicitement à la géographicité ou à la réalité spatiale du traducteur.

Il n'est pas étonnant qu'une discipline aussi vampirique que la traductologie, construite sur des échanges fructueux d'origines théoriques variées, ait éventuellement hissé l'espace au premier rang de ses préoccupations. Dès la fin des années 1960, le phénomène spatial avait déjà bouleversé une grande partie des sciences humaines et sociales. Michel Foucault souligne cet important changement de paradigme en 1967 lors d'une conférence prononcée au Cercle d'études architecturales de Tunisie. Le philosophe insiste sur un virage qui souligne la simultanéité de nos expériences, reconnaissant qu'il faille désormais nous attarder davantage aux lieux les prenant en charge qu'à leur chronologie respective :

L'époque actuelle serait peut-être l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche, et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. (Foucault, 1984 [1967], p. 46)

Les pratiques spatiales énumérées par Foucault résument à elles seules l'idée que notre conception de l'histoire change : la ligne droite ou « chronologique » de l'histoire est appelée

à se dédoubler simultanément en plusieurs endroits, une multiplication mettant l'accent sur l'abondance des expériences humaines, leur simultanéité et leur pertinence respective. La plupart des théoriciens de l'espace semblent s'entendre sur ce passage d'un modèle à un autre, d'une surface donnée à un ensemble de réseaux qui viennent accentuer la contingence de chaque expérience humaine. La matérialité de l'espace constitue un facteur déterminant de toute pratique culturelle. Comme le souligne le géographe culturel Denis Cosgrove, une attention particulière portée aux détails matériels de ces espaces permet de laisser surgir le « comment » et le « pourquoi » de nos activités : « Geography matters, not for the simplistic and overly used reason that everything happens in space, but because where things happen is critical to knowing how and why they happen » (2009, p. 1).

Les débuts de la discipline traductologique vont donc de pair avec une conscience aiguisée du poids que représente l'espace et ses différentes manifestations dans tout exercice de traduction. Cet espace tarde toutefois à être nommé explicitement et se trouve relégué à l'arrière-plan de nombreux ouvrages clés tentant de délimiter les possibles frontières de la discipline traductologique. Le traducteur et théoricien français Antoine Berman (1989) a plaidé pour la naissance d'une discipline dont les mécanismes analytiques déborderaient l'objet strictement textuel. Pour Berman, il est certes essentiel de considérer le texte dans toute sa « textualité », mais d'également tenir compte de l'influence exercée par le contexte de production et de réception sur celle-ci. Cette initiative théorique est suivie par la reconnaissance de l'agentivité du traducteur qui, plongé dans un milieu, traduit en redistribuant (à son insu ou non) un bagage culturel qu'il a « internalisé ». C'est ce que Berman appelle quelques années plus tard la « position traductive » du langagier en soulignant l'idée que les conceptions et les perceptions du traducteur « ne sont pas purement

personnelles [puisqu'il] est effectivement marqué par tout un discours historique, social, littéraire, idéologique sur la traduction [...] » (1995, p. 74).

Pour sa part, Maria Tymoczko (2003) insiste sur l'impossibilité de vivre en suspens entre deux cultures et deux langues dans son célèbre article consacré à la question, « Ideology and the Position of the Translator. In What Sense is Translator 'In Between'? ». Nous soutenons l'idée que la position « idéologique » du traducteur est délimitée par un espace matériel renvoyant à sa position physique dans l'espace. Nous occupons nécessairement une position géographique, sociale, et culturelle déterminée et réelle qu'elle nomme « the place of enunciation of the translator » (2003, p. 183). À l'extérieur même du texte se trouvent des facteurs déterminants qui influencent notre rapport à celui-ci. Tymoczko affirme que « the ideology of a translation resides not simply in the text translated, but in the voicing and stance of the translator, and in its relevance to the receiving audience » (*ibid.*). Le type de regard que porte le public sur une traduction, qu'il soit approbateur ou non, en dit souvent long sur les tendances culturelles et sociales du moment. Dès les années 1980, le traductologue israélien Gideon Toury s'interroge sur la nature de ces tendances en empruntant à la discipline sociologique quelques concepts clés, dont celui de « norme ». Nous serions traversés par des normes qui influenceraient nos actions. Par l'entremise d'une approche descriptive de la traduction, Toury s'est penché sur la dynamique à l'œuvre derrière les normes qui sont adoptées, consciemment ou non par les lecteurs, les distributeurs et les traducteurs d'une œuvre. Les normes agissent comme des forces structurantes portées par nos gestes, que nous en soyons conscients ou non. Selon Toury, elles agissent de deux façons : elles sont, d'une part, une partie intégrante de nos modalités de représentation des cultures d'où sont issus les textes traduits et s'intègrent, d'autre part, dans nos choix de traduction sans qu'il ne soit toutefois possible de cerner leur nature avec précision.

Dans son ouvrage phare *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), Gideon Toury accorde à l'espace géographique un rôle fort important. Les nombreux exemples analysés sont issus de la scène littéraire israélienne née de nombreuses vagues d'immigration s'installant en Palestine dès la fin du XIXe siècle. Un paysage plurilingue s'y forme inévitablement, forçant le déploiement d'un taux accru d'activités de traduction. Cet espace urbain israélien composé de carrefours, d'intersections et de rencontres linguistiques ressemble à la métropole des années 2000 telle que théorisée, entre autres, par la traductologue montréalaise Sherry Simon. Cette dernière décrit la ville comme une entité mouvante et polyglotte qui sculpte et impose le timbre de ses propres voix. Nous insistons sur la pluralité de ces voix puisque, comme nous le rappelle Simon, la ville monolingue n'existe pas :

Il n'y a pas de ville monolingue : toute ville est un lieu de rencontre, de rassemblement, les langues font partie de cet ensemble. Mais au cœur de mon propos, il y a l'idée que chaque ville impose ses propres configurations d'interaction. Ces configurations sont le produit de l'histoire et de l'espace urbain — la démographie, les dispositifs institutionnels, les traditions esthétiques, les récits de la vie urbaine — ces éléments influencent la nature de la circulation interlinguale et en définissent la signification culturelle. (2013, trad. Lambert, p. 23)

Cette perspective de la ville façonnée par différentes strates de l'histoire et leurs conséquences sur la composition des espaces urbains s'accompagnent nécessairement d'une conception du temps que l'on pourrait qualifier d'« horizontale ». Ce sont les rencontres des différentes forces matérielles de la ville telles que celles énumérées par Sherry Simon (la démographie, les dispositifs institutionnels, les traditions esthétiques, les récits de la vie urbaine, entre autres) qui agissent comme sculpteurs de l'espace de la ville, mais aussi comme sculpteurs d'une temporalité unique à celle-ci. Ces forces laissent des traces linguistiques, culturelles et matérielles qui se superposent à celle du passé et qui seront recouvertes entièrement ou partiellement par celles du futur. Le géographe Barney Warf utilise le concept de palimpseste pour décrire ce processus de stratification. De manière plus générale, le

tournant spatial suppose un rapport au temps qui n'est plus le même. Si le temps n'est pas tout à fait déstabilisé de son pouvoir (comment pourrait-on un jour en faire fi?), nos recherches se dirigent davantage vers l'expression matérielle ou physique du temps. Comme le constate le géographe et anthropologue David Harvey, l'espace ne résulte plus seulement du temps qui passe et suit son cours, mais aussi de forces structurantes donnant naissance à des espaces complexes et hétérogènes. En traductologie, le temps ne devient évident qu'au moment où il nous sert d'outil pour mieux comprendre toute manifestation spatiale née d'échanges interculturels, ou alors, de tentatives d'isolement ou de séparation flagrante. Plus encore, nous creusons ces strates historiques et linguistiques pour mieux comprendre les réalités locales et éviter de s'en remettre aux discours qui font du monde un espace sans frontières. C'est la remise en question de ce type de représentation qu'effectue Michael Cronin dans son ouvrage phare *Translation and Globalization*.

Nous pouvons tout de même élargir notre champ d'enquête pour quitter la zone urbaine, sans nous empêtrer dans un discours globalisant. La zone de traduction telle que théorisée par la comparatiste Emily Apter dans son ouvrage *Translation Zones* s'apparente à la conception spatiale de la ville de Sherry Simon : elles regardent toutes deux la façon dont les langues et les cultures d'une ville sont tenues à l'écart les unes des autres, chacune se cantonnant à un territoire donné, et la manière dont elles interagissent entre elles pour créer de nouveaux espaces urbains. Comme Simon, Apter met davantage l'accent sur les lieux de rencontre, sur les espaces de *critical engagement* :

In fastening the term « zone » as a theoretical mainstay, the intention has been to image a broad intellectual topography that is neither the property of a single nation, nor an amorphous condition associated with postnationalism, but rather a critical engagement that connects the « l » and the « n » of transLation and transNation. The common root « trans » operates as a connecting port of translational transnationalism (a term I use to emphasize translation among small nations or minority language communities), as well as the point of debarkation to a cultural caesura—a trans—ation—where transmission failure is marked. (2006, p. 5)

Ce n'est pas une tâche simple que d'identifier les intersections, les carrefours et les rencontres qui composent les espaces de la traduction. Comment s'y prendre, vers quoi se tourner pour mieux saisir les forces matérielles à l'œuvre dans toute traduction? La tâche principale du traducteur ne correspond pas à celle de transporter de nouveaux concepts d'une langue à une autre, mais «de nous rappeler que l'exercice de la compréhension et la pratique de l'interprétation sont liés [*tied to*] à la réalité culturelle d'un lieu » (Pratt cité par Simon, 2012, p. xviii; nous traduisons). Quels éléments matériels lient une traduction à la réalité culturelle d'un lieu? Déterminer comment cette matérialité s'impose dans nos démarches traductives pose un problème particulier : comment parler de l'influence de cet espace avec une terminologie relevant de la langue, de la littérature et de la linguistique? En entamant un dialogue intertextuel, en empruntant à d'autres disciplines pour lesquelles l'espace est une préoccupation de premier ordre, notamment la géographie, les sciences humaines et la démographie. C'est une conversation qui certes enrichira notre démarche, mais qui engendrera une profusion terminologique qui semble parfois échapper à l'essentiel : la définition de ce qu'*est* un espace de la traduction. Quelle est la « nature » de ces espaces de la traduction dont on nous parle? Fait-on référence, par exemple, à la ville telle qu'elle existe ou bien à la ville telle qu'elle se manifeste sur papier, dans la littérature, d'une langue à une autre? S'agit-il de la même ville? Comment l'espace influence-t-il concrètement la pratique du traducteur? Savoir se servir d'une terminologie adéquate pour nommer les phénomènes spatiaux entourant toute manifestation de la traduction demeure un défi en soi, mais il faut reconnaître, comme le fait Sherry Simon dans un article consacré à la présentation des espaces de la traduction, que les mots mêmes d'une œuvre portent les traces de forces matérielles qui traversent le traducteur : « While the translator works with words that emerge from printed pages and screens, the forces brought to bear on the translator's task charge

these words with the energy of busy streets, border areas and contact zones » (2018, p. 98). Il faut également prendre en compte le médium qui rend la transmission de ces informations possible. En effet, aucune manifestation culturelle ne peut se soustraire du médium qui la prend en charge. Aucune réflexion sur la traduction, voire aucune traduction, ne peut se véhiculer à l'extérieur d'un médium la prenant en charge. C'est l'idée que souhaite avancer Karin Littau dans un article consacré à la question. L'auteure affirme que le traducteur ne peut se soustraire aux conditions matérielles qui l'entourent, encore moins aux outils de communication : « We cannot think without tools or outside of them; they environ thought and mediate it accordingly. This is why we need to be attentive to materiality and its cognates, mediality and technicity » (Littau, 2015, p. 84). Il faut donc tenir compte de deux types de matérialité dans notre réflexion : celle qui se rattache à l'espace qui entoure physiquement le traducteur et celle qui lui permet de communiquer toute pensée (le médium).

1.2 Matérialité et médialité

Nous devons à l'intellectuel canadien Marshall McLuhan la célèbre expression « the medium is the message ». Cet axiome, publié pour la première fois en 1964 dans son ouvrage *Understanding Media: the Extensions of Man*, résonne toujours avec la révolution numérique déployée depuis la fin du XXe siècle qui a profondément bouleversé le monde de l'information. Si l'information voyage aujourd'hui à une vitesse effarante, elle se déplace toujours par l'entremise d'un médium qui la prend en charge. Nous recevons toute information en tenant compte à la fois de son contenant et de son contenu qui agissent en symbiose et ne peuvent, dans l'accomplissement d'une finalité, subsister séparément. McLuhan affirme que la nature même du médium influence le sens du message qu'il transporte et notre façon de le lire. En ce sens, nous pouvons en dire autant de la production d'information que de sa réception. Le même phénomène a lieu lorsque l'on tente de véhiculer

un message. Le médium prédéfinit alors les balises d'un message et la façon dont il peut exister et structurer la pensée même de l'émetteur : « Media are not merely instruments with which writers or translators produce meanings; rather, they set the framework within which something like meaning becomes possible at all » (Littau, *ibid.*, p. 83).

S'il est aujourd'hui possible de parler de théoriciens « matérialistes » de la traduction, c'est grâce à ceux qui, dans leurs travaux, ont gardé à l'esprit l'idée voulant que la forme même d'un médium utilisé par un traducteur structure sa pensée, comme nous le rappelle Littau : « [t]he translator is part of a *material, medial* and *technologized* ecology that shapes every aspect of his mind » (*ibid.*, p. 85; nous soulignons). Cette proposition figure au cœur des ouvrages de Sherry Simon qui ne perd jamais de vue le poids que peut avoir le médium d'une traduction (lettrage d'un bâtiment, photos, livres, éditions numériques, murs de briques, panneaux de circulation, affichage commercial, panneaux publicitaires, panneaux électoraux, etc.) dans toute interprétation. Il en va de même pour Federico Italiano qui, inspiré en partie par les travaux de Sherry Simon, propose d'explorer le revers de la discussion « géocentrique » traditionnelle selon laquelle l'espace informerait directement la traduction. Il prend le médium comme point de départ de sa réflexion sur l'espace et ses implications traductologiques : « How [does] spatial imagination negotiate geographies not only across epochs, languages, and literary texts but also across media, in particular between the medium of writing and the medium of the map » (Italiano, *op. cit.*, p. 12). Ce type d'enquête traductologique prend racine dans une question trop souvent balayée de la main par d'autres. Il s'agit de se demander non pas « pourquoi » un médium signifie, mais plutôt « comment » un médium, que ce soit un livre ou une carte, nous laisse parler des espaces de traduction. Nous reprenons dans le cadre de notre recherche la mécanique même de cette interrogation en nous demandant comment le médium documentaire permet aux réalisateurs de parler des

espaces de la traduction. Cette question, en plus d'en susciter plusieurs autres tout aussi pertinentes, force un détour dans l'univers des études cinématographiques.

Avant même de se demander « comment » la forme cinématographique sculpte la pensée des cinéastes derrière ces documentaires, il est essentiel de se demander « comment » le cinéma parle. Quel médium, quelle matérialité et quelles techniques sont impliqués dans la création de sens au cinéma? Plus encore, quel langage faut-il emprunter pour en parler? Parle-t-on d'une image comme d'une phrase traduite? Peut-on parler d'un espace perçu à l'écran de la même manière que l'on décrit un paysage nous ayant marqué lors d'un voyage? Comment les films, qu'ils appartiennent à l'univers du documentaire ou à celui de la fiction, ont-ils déjà parlé de la traduction, du traducteur ou de l'espace qui l'entoure? Car il faut le souligner, le traducteur n'en est pas à ses premières apparitions devant la caméra, au contraire, il est un sujet omniprésent du cinéma à grand budget. Au cinéma, la traduction se manifeste sans gêne, mais cette apparition quasi soudaine n'est pas sans conséquence théorique. Nous nous retrouvons donc à interroger un des médiums les plus visibles de notre époque : le cinéma.

1.3 Le traducteur entre ciel et terre

Les figures de l'interprète et du traducteur, d'abord des « traducteurs et interprètes de papier⁷ », intègrent rapidement l'univers du cinéma. Les apparitions de plus en plus fréquentes des langagiers au grand écran ne semblent pas être le fruit d'un hasard, mais plutôt la conséquence d'un changement de paradigme généralisé, soit le passage d'une société

⁷ Nous empruntons l'expression à Jean Delisle. L'auteur de l'article « Traducteurs de papier, traducteurs et interprètes dans la littérature québécoise » établit une distinction entre le « traducteur de papier », celui qui ne prend forme que dans la fiction, et le « traducteur en chair et en os », faisant référence au traducteur de métier qui se trouve à être dans le même univers que nous, spectateurs.

valorisant davantage la culture « typographique » à une société de l'image, deux médiums qui influencent également notre façon de percevoir la traduction :

How we think about translation is itself medially constituted insofar as to conceive of translation as a form of rewriting belongs to a chirographic and typographic culture while the in/visibility descriptor of translation arguably only emerged, became visible, in a media culture dominated by images, projection screens and monitors. (Littau, *op. cit.*, p. 91)

Les occupations respectives (la traduction et l'interprétation) des traducteurs montrés à l'écran portent en elles un potentiel métaphorique qui résonne avec les préoccupations des spectateurs contemporains : « The pervasiveness with which translation and interpreting are used as a concept both to describe and explain real facts of society and as a fictional topic and motif to express central questions of life has moved them to the centre of society » (Kaindl et Spitzl, 2014, p. 18). Nous pourrions donc croire que si le traducteur occupe désormais une place aussi centrale et visible, cela n'est pas directement lié à la pertinence de son travail, mais plutôt lié au potentiel métaphorique que le nom seul de sa profession évoque. Le langagier devient un outil métaphorique. Il est juste de se demander à quel point ces films se rattachent à la traductologie telle que nous l'entendons et l'étudions dans ce mémoire. La distance entre traductologie et cinéma semble se creuser lorsque ce sont davantage les métaphores inspirées de la traduction ou du traducteur qui portent le film de l'avant que le travail matériel du traducteur et son agentivité *per se*.

Pour Michael Cronin, ces films articulent des commentaires sur la traduction aussi valides que ceux tirés d'ouvrages scientifiques. Plus encore, ils véhiculent les perceptions les plus répandues de la traduction et nous obligent à déceler la cause de leur popularité. Nous faisons preuve, par l'analyse de films, d'un certain optimisme qui viendrait déjouer les positions pessimistes de plusieurs chercheurs renonçant à définir la tâche du traducteur comme nous le rappelle Michael Cronin dans son ouvrage *Translation goes to the Movies* : « Paying due attention to the multiple traces of translation in one of the most significant and visible media

of the last century is, if nothing else, a way of countering an excessive pessimism about the hapless task of the translator » (2009, p. xviii). Dans cet ouvrage, Cronin fait état de la présence du traducteur dans la culture cinématographique américaine. Il encourage les chercheurs, mais surtout les pédagogues, à étudier en profondeur la représentation du traducteur à l'écran hollywoodien. Ses apparitions semblent directement inspirées des défis engendrés par la mondialisation et résonnent avec une vision du monde propre à chaque réalisateur :

If translation appears in the narratives of mainstream Hollywood cinema, it is not prompted by altruism but by an acknowledgement that the consequences of language and cultural differences are inescapable whether in the Wild West, downtown Tokyo or in a galaxy, far, far away. Students of modernity and globalization would be well advised to consider how filmmakers have handled translation issues within their narratives as a further angle to understanding how multilingual and multicultural concerns play out in a globally distributed medium. (Cronin, *ibid.*, p. xii)

Dans toute œuvre où paraît la figure du traducteur, l'étendue de son pouvoir se mesure à l'aide de deux variables, soit l'importance du message à transmettre et la distance qui sépare les deux cultures qu'il cherche à rapprocher (Grutman et Delabastita, 2005, p. 19). Prophètes bibliques ou encore interprètes interstellaires, certains langagiers ne manquent pas, par l'ampleur de la tâche à accomplir (faciliter la communication entre deux partis souvent radicalement opposés), de mettre leur vie en danger au profit d'une mission qui les dépasse : sauver un peuple du courroux de Dieu ou encore, sauver l'humanité d'une menace extraterrestre. Delabastita et Grutman établissent une hiérarchie des traducteurs et des interprètes : viennent d'abord ceux qui portent la parole divine, puis les interprètes de la science-fiction, les interprètes et traducteurs en contextes coloniaux et postcoloniaux et enfin, le traducteur de tous les jours, qui accomplit sa tâche dans ce qu'elle a de plus ordinaire. C'est cette banalité, telle que décrite par Grutman et Delabastita et telle que mise en scène dans nos trois documentaires sur la traduction (qui ne comptent pas moins de 25 traducteurs présents à l'écran), que nous souhaitons mettre en lumière dans notre réflexion :

The translator's ability to 'make a difference can have potentially heroic or tragic dimensions [...] But in many narratives, the translator's agency and impact on history will have more modest dimensions that might correspond to the endeavours of 'ordinary' people simply going about their everyday business, trying to preserve their moral integrity as well as character and circumstances permit. (*ibid.*, p. 22)

Nous proposons de troquer le traducteur tout-puissant du cinéma à grand budget pour le traducteur-tout-banal des documentaires sur la traduction, un traducteur qui n'aurait d'autre mission que celle de traduire un ouvrage littéraire dans le confort de son foyer, jouissant d'un pouvoir que nous pourrions camper non pas au niveau de « l'universel », mais de la « lettre » seule⁸. Ce traducteur ordinaire nous intéresse pour l'évidente raison que sa présence à l'écran laisse entrevoir des lieux qui n'appartiennent plus à un univers fictif seul, mais aussi à un environnement, le nôtre, qui subsiste au-delà de l'écran et de toute histoire y étant montrée. La question de la visibilité du traducteur n'est toutefois pas centrale à notre recherche, mais s'accompagne de l'apparition d'une réalité matérielle, l'espace, dont nous connaissons l'influence sur tout travail de traduction. Il est question, dans les trois documentaires analysés, de la demeure du traducteur, c'est-à-dire que l'univers dans lequel évoluent les participants correspond à celui de leur foyer ou de leur lieu de travail respectifs. Nous devons toutefois revisiter cet espace construit par le film documentaire à la lumière du « chronotope », concept élaboré par Bakhtine et revisité par Todorov. Le « chronotope » est propre à chaque genre littéraire (et cinématographique) et se résume en la manière unique qu'a un genre de montrer le temps et l'espace dans une œuvre. Plus encore,

[the chronotope] is not so much a question of grammar, the logic or formal temporal and spatial devices such as close-ups (a certain way of organizing space) or flashbacks (a way of organizing time), although this is part of it; but rather the relationship of these attributes, and the way they are organized, to the cultural and historical conditions in which they arise. (Chanan, 2000, p. 1)

⁸ Nous donnons au terme « lettre », le sens que lui accorde Antoine Berman : « La lettre inspire le traducteur. Elle n'est pas le mot, mais le lieu habité où le mot perd sa définition et où résonne "l'être-en-langues" » (1999 [1985], p. 9).

Avant même de tirer quelque conclusion que ce soit, il s'agit donc d'inscrire l'analyse de ces éléments (l'espace et le temps) dans le contexte culturel et historique qui les a vus naître. Nous pourrions dire, par exemple, que les documentaires étudiés, parus à seulement quelques années d'intervalle (2008, 2009, 2011), seraient des réponses à l'absence marquée d'images justes et réalistes des langagiers tant dans le monde de l'édition que dans celui du cinéma. Ce n'est pas un hasard si l'on s'est tourné vers la tradition documentaire pour en parler. Celle-ci recèle de rencontres qui ont lieu en marge du cinéma « grand public » et retrouve sa force dans l'image qu'elle renvoie de lui-même à l'aliéné : « Almost inevitably, [documentaries] escape the distorted imagery of the dominant cinema's imaginary, simply by rendering visible the previously unseen, overlooked, and excluded » (Chanan, 2010, p. 149). Nous nous retrouvons donc à interroger l'espace auquel se rattache le traducteur et que Sherry Simon qualifierait de « spaces of homes » : « To investigate the spaces of translation then is to turn towards the reduced expanses of everyday life, whether it be urban or rural, to follow the fine line of the border as it invests streets and buildings, indeed to investigate the spaces of home » (2018, p. 98). L'espace du « chez-soi » peut aussi être présent dans une superproduction américaine portant sur la vie d'une interprète, par exemple, mais ne renvoie pas à la réalité montrée dans *Tradurre*, *Die Frau mit den fünf Elefanten* et *Traduire*. L'un, étanche et autonome, appartiendrait à la fiction et l'autre, en continuant d'exister au-delà de l'écran, au genre documentaire.

1.4 Entre fiction et documentaire

La distinction entre le documentaire et la fiction s'impose selon certaines perspectives théoriques. Doit-on nécessairement séparer le documentaire de la fiction? C'est une question épineuse sur laquelle nous ne saurions trancher en un seul chapitre, mais à laquelle nous

devons réfléchir un instant, ne serait-ce que pour mieux saisir les types d'espaces mis en scène dans notre corpus d'analyse composé de trois documentaires.

La frontière entre les genres du documentaire et de la fiction n'est pas étanche, elle est des plus poreuses. Un genre emprunte sans cesse à l'autre et ces échanges rendent presque impossible la tâche de déterminer quels éléments appartiendraient à un genre plutôt qu'à un autre. À la base de la création de tout film, peu importe le genre auquel il semble principalement se rattacher, est un langage cinématographique partagé et construit de « prises de vues réelles [qui] transforment le réel, le temps chronologique en récit ou en montage » (Niney, 2009, pp. 17-18). Films documentaires comme films de fiction sont constitués du même matériau : une série d'images, de plans qui correspondent à la plus petite unité de prise de vue, soit l'enchaînement de 24 photogrammes par seconde. La distinction fiction/documentaire perd donc de sa pertinence dès que l'on s'attarde au fonctionnement du médium filmique plutôt qu'à son contenu.

L'impossibilité de complètement isoler ces deux formes cinématographiques nous rappelle la nature même de tout « genre » artistique. Le genre, si nous nous inspirons des travaux de Bakhtine comme le fait le documentariste et théoricien du cinéma Michael Chanan, serait une forme souple et dialogique. Une œuvre cinématographique peut être considérée comme une énonciation s'inspirant de différentes conventions génériques. Le documentaire ne possède pas de caractéristiques fixes, mais il est composé d'une série de traits qui, par l'entremise d'une certaine filiation, se propage d'un film à un autre :

[A genre] belongs to the realm of what Wittgenstein in the *Philosophical Investigations* calls family resemblance. For example, a genre like the Western is composed of a cluster of features which are variously shared in different instances. The classic notion of genre gives way here to a broader and more flexible concept. We are speaking of extended families, with members who marry out, so to speak, to produce crosses between genres usually kept apart [...] In this construct, films often conjoin features from different genres, even where one genre remains dominant. (Chanan, 2000, p. 2)

Nous remarquons dans les films *Tradurre*, *Die Frau mit den fünf Elefanten* et *Traduire* la présence de trois caractéristiques que l'on associe fréquemment au genre documentaire. Dans un premier temps, ils sont filmés dans un monde qui est partagé de leurs spectateurs c'est-à-dire que l'univers représenté est en rapport référentiel avec l'univers réel. Nous pourrions résumer ce point par le chiasme suivant : « En fiction, le monde est dans le cadre; en documentaire, le cadre est dans le monde » (Niney, *op. cit.*, p. 70). Les mondes de la fiction sont voués à l'autosuffisance, refermés sur eux-mêmes, et sont d'une « incomplétude définitive » qui vient alimenter l'imaginaire du spectateur (*ibid.*, p. 68). En effet, il ne connaîtra de ces mondes que ce qui aura été montré à l'écran (la composition de l'image), ce qui aura été dévoilé au fil de la narration (le montage et les dialogues) et devra inventer les détails manquants ou la suite de l'histoire. Ce qui a lieu à l'écran documentaire continue d'exister même lorsque la caméra ne tourne plus.

Le jeu des acteurs ou des participants peut également servir à distinguer un genre de l'autre. En fiction, « acteurs, lieux et événements ne valent pas pour eux-mêmes, mais pour d'autres qu'ils représentent » (*ibid.*, p. 68). En documentaire, les participants filmés sont des acteurs qui jouent leur propre rôle et qui partagent les bribes d'une vie qui se prolonge en dehors du cadre de la caméra. Ronald Bergan dans un article au titre révélateur, « Isn't time we dropped the term 'documentary' for good? », s'oppose à l'idée que la présence de la caméra altère et rend « faux » le comportement et les propos des gens devant elle. Il estime que c'est le contraire qui se produit et cite, à titre d'exemple, le cinéma de Jean Rouch et celui de Chris Marker. Ces emblèmes du Cinéma Vérité des années 1960 en France ont défendu l'idée que l'intervention de la caméra inspire les gens à agir de manière plus spontanée (Bergan, 2009, p. 2). Nous croyons qu'une certaine « vérité » émane de l'ensemble du comportement des gens en réponse à la présence d'une caméra et que même s'ils exagèrent, « en rajoutent », ces

excès n'en disent pas moins sur le ou les rôles sociaux qu'occupent ces gens jouant leur propre rôle (Niney, *op. cit.*, p. 21). Dans les films étudiés, ce sont de « vrais » traducteurs qui sont montrés à l'écran et qui incarnent leur propre personnage. La traductrice italienne Anna Nadotti, par exemple, apparaît dans le film *Tradurre* pour jouer son propre rôle, c'est-à-dire le rôle d'une femme qui a traduit vers l'italien Amitav Ghosh, Orhan Pamuk et Virginia Woolf, entre autres. Cette idée de jouer son propre personnage est répandue dans l'univers du cinéma et nous ne nous étonnons aucunement de lire, en consultant la liste de la distribution du film *Tradurre* sur le site *Internet Movie Database (IMDb)*, les termes « Herself » et « Himself » pour décrire le rôle que chacun occupe au sein du film.

Le dernier élément sur lequel nous devons insister dans notre énumération est le plus décisif, mais aussi, le plus fragile. Il s'agit du lien de confiance qui se tisse entre auditeurs et réalisateurs. Plusieurs éléments peuvent guider nos perceptions et nous aider à déterminer si le film qui défile devant nos yeux est un documentaire ou non. Nous distinguons, dans un premier temps, le documentaire de la fiction à la lecture du paratexte qui les accompagne : titres, affiches, bandes-annonces, génériques, remerciements, noms des participants, etc. Tous ces détails nous permettent de mieux préciser « le mode de collaboration qui aura lieu entre le monde réel et le monde filmé » (Niney, *ibid.*, p. 63). Différents modes appellent différents régimes de croyance. Dès que nous avons établi qu'il s'agit, par exemple, d'une fiction, nous arrêtons de douter et laissons place à toutes les possibilités qu'un monde fictif peut faire naître. Toutefois, si un film semble se présenter comme un documentaire, nous aiguïsons notre sens critique. Le doute, rappelle Niney, est « la pierre de touche » du documentaire (*ibid.*, p. 64). Il pousse le spectateur à agir, à tenter de déjouer la mécanique d'un possible « mockumentary » ou à puiser dans ses connaissances logiques et historiques

afin de vérifier la « véracité » de ce qui est présenté, mais aussi à procéder à une vérification éventuelle à l'aide de sources extérieures au film (*ibid.*).

L'histoire du cinéma déborde de rencontres « intergénériques » et nous enseigne que la croyance à la dichotomie fiction/documentaire persiste en partie par l'entremise d'une conception trompeuse de ce que devraient représenter les images d'un documentaire : des prises de vues « objectives » de la réalité. Représenter le monde de manière « objective » est en soi impossible et si l'on y parvient parfois, ce n'est que par l'entremise de tours de « passe-passe » qui nourrissent cette illusion (*ibid.*, p. 13). Loin de vouloir faire croire à des images non altérées et objectives, les réalisateurs et réalisatrices du Kino-Pravda, du Cinéma Vérité et du Direct cinéma, dont l'américain Fred Wiseman, reconnaissent le pouvoir qu'ils exercent sur ces images :

The proponents of Direct Cinema [...] believed the camera could record the truth unobtrusively. But even Wiseman recognized that there is no pure documentary but all film-making is a process of imposing order on the filmed materials. (Bergan, *op. cit.*, p. 2)

Tout projet filmique appelle une série de choix de l'ordre de la création artistique comme le souligne John Grierson, cinéaste anglais et fondateur de l'Office national du film (ONF), en définissant le documentaire comme « the creative treatment of actuality » (cité par Bergan, *ibid.*). L'auteur d'un film documentaire réfléchit et prend des décisions, il exprime la vérité telle qu'il la perçoit à l'aide d'un appareil de prise de vue automatique : « truth seen through the prism of [his] eye » (*ibid.*). Derrière les trois films analysés dans le cadre de notre recherche se trouvent donc trois auteurs qui ont chacun une vision de la traduction qu'ils expriment par une démarche créatrice leur étant propre. Leur travail est alimenté par cette vision, mais aussi par une « mémoire » filiale carburant à l'expérience cinématographique (à l'expérience qu'ils ont pu acquérir en passant d'un projet à un autre) et à une série de rencontres interdiscursives. La tâche du documentariste, nous rappelle le théoricien du

cinéma François Niney, n'est pas la plus simple : il doit non seulement exprimer sa propre pensée, mais aussi celle des autres, puisque « d'autres regards viennent faire face à celui de la caméra » (*op. cit.*, p. 24).

1.5 Pour une sémio-narratologie de l'image documentaire

La distinction fiction/documentaire perd de sa pertinence lorsque nous adoptons, dans le cadre de notre analyse, une approche théorique basée sur la sémiologie et la narratologie de l'image au cinéma. La plupart des concepts abordés dans le cadre de notre analyse sont issus de la théorie littéraire ou de la linguistique. Loin de n'être que simples reproductions de celles-ci, les théories du cinéma doivent composer avec une absence remarquable : celle d'une possible grammaire. Cette absence n'empêche aucunement de considérer toute production cinématographique comme un texte. Dans ce cas

[1] e mot « texte » est évidemment compris dans un sens large qui le soustrait à son appartenance au seul langage verbal et à sa manifestation scripturale. Rappelons que, étymologiquement, « texte » signifie « tissu ». Ce sens figuré correspond tout à fait à l'un des présupposés de l'approche sémiologique qui est de postuler plusieurs niveaux d'organisation au sein d'un film, qu'il s'agisse de la structure syntagmatique, des réseaux connotatifs ou de l'articulation des différentes manières de l'expression. Ces divers types d'assemblages dessinent les entrelacements des mailles du « tissu » signifiant du film. (Boillat, 2001, p. 25)

Si le cinéma communique, il ne peut le faire sans la prise en compte d'une certaine instabilité du signe et jamais grâce à des images qui occuperaient une position précise dans un système prédéfini. Pour le critique et théoricien du cinéma Jean Mitry, l'impossibilité d'articuler une grammaire du film va de soi : « Au cinéma, écrit-il, où il n'y a pas d'image-verbe, d'image-sujet, d'image-adjectif, où le moindre plan comporte toutes ces désignations, aucune signification ne saurait être distribuée par quelque structure [par quelque langue] que ce soit » (1987, p. 36).

Le cinéma n'est pas une langue. Il fonctionne plutôt, par sa structure flirtant avec les règles syntaxiques, comme une métaphore du langage. Est unique à ce « langage », la capacité de l'image à renvoyer à la concrétude matérielle d'un objet. Nous devons donc éviter d'établir de simples parallèles entre langue et cinéma sans avoir, au préalable, interrogé la nature de l'image filmique qui, par extension, saura déjà nous en dire long sur l'espace qu'elle donne à voir en son sein. L'image n'est pas une figure abstraite conventionnelle comme le sont les mots d'une langue :

[Le cinéma est] [u] n langage dans lequel l'image joue le rôle à la fois du verbe et du sujet, du substantif et de l'attribut par sa symbolique et ses qualités de signe éventuel. Un langage grâce auquel l'équivalence des données du monde sensible n'est plus obtenue par l'intermédiaire de figures abstraites plus ou moins conventionnelles, mais au moyen de la reproduction du réel concret. Ainsi la réalité n'est plus « représentée » par un substitut graphique ou symbolique quelconque. Elle est *donnée en image* et c'est cette image, maintenant, qui sert à signifier. (Mitry cité par Mitry, *ibid.*, p. 7)

La ligne est mince entre ce qui peut être considéré comme un véritable langage et ce qui ne l'est pas. Faute de pouvoir se soumettre à un code structurel prédéterminé, chaque film « procède d'une grammaticalité qui lui est propre ». Il est impossible de tirer de notre analyse filmique quelques structures autonomes qui seraient propres au cinéma documentaire portant sur la traduction. Nous serons toutefois en mesure d'étudier chaque film comme s'il constituait un petit monde composé d'images qui ne lui appartiennent qu'à partir du moment où leur enchaînement vise à raconter quelque chose. Il serait idéal de voir découler de ces films portant en grande partie sur la langue un langage cinématographique qui les dépasse a priori. Si nous devons abandonner cette idée, nous pouvons toutefois partiellement nous en inspirer comme propose de le faire Jean Mitry, en

envisageant une sémiologie extralinguistique pour laquelle le langage, sans être un modèle, restera un élément de comparaison fondamental. Une sémiologie « ouverte », c'est-à-dire sans code ou, du moins, sans codifications a priori, fondée sur les relations toujours fortuites et contingentes du fond et de la forme. (*ibid.*, p. 32)

Suivant cette idée de « sémiologie ouverte », nous soulignons que le cinéma signifie en partie grâce à des images concrètes qui, nous le verrons, appellent une réalité plus complexe

qu'elles ne le laissent paraître. L'image filmique, qu'elle soit prise seule ou en relation avec celles qui la précèdent et la suivent par le montage, est paradoxalement polysémique. Elle est unique certes (on ne verra jamais l'image d'une ville à l'écran, ce sera *cette* ville, avec *ces* rues, *ces* immeubles, etc.), mais signifie autant de choses que ce que la structure globale du film peut laisser entendre, mais aussi tout ce que nos perceptions respectives peuvent en tirer. Elle peut, selon Jean Mitry, exprimer une idée qu'une autre image saurait également évoquer, mais ne sera jamais la même image que cette dernière. À chaque image, sa contingence : « Il n'y a aucun lien, aucun caractère de fixité entre le signifiant et le signifié, faute de quoi celui-là deviendrait vite un signe abstrait dépourvu des qualités vivantes qui lui sont indispensables » (*ibid.*, p. 28). Une image signifie quelque chose du moment où l'on y rattache un sens. Cette association « sens/image » est alimentée à la fois par la structure globale du récit et par le bagage culturel de chacun. Le sens d'une image peut varier d'un individu à un autre selon l'ancrage même d'une pareille image dans sa culture. Nous imaginons alors facilement, en tenant compte de la potentielle polysémie d'une image, la panoplie de sens pouvant jaillir d'un seul film.

1.5.1 Degrés de signification : de l'image au syntagme

Nous recensons généralement chez les théoriciens du cinéma trois degrés de signification qui vont de l'image au montage, en passant par le syntagme tel qu'il a été théorisé par Christian Metz. Ce que le film nous laisse d'abord capter, c'est le « degré zéro de l'expression filmique » qui se résume au contenu ostentatoire de l'image qui, paradoxalement, ne peut exister qu'à l'instant précédant tout regard porté sur lui (Mitry, *ibid.*, p. 41; Chanan, 2010, p. 148). Dès que nos yeux s'y attardent, le contenu de l'image est investi d'un sens découlant de nos expériences et perceptions individuelles :

Ce que j'ajoute aux choses de sens convenu, codifié, de signification utilitaire, culturelle ou sociale, je le retrouve en image — ou l'y ajoute — de telle sorte que, fût-il exempt de toute subjectivité, le réel enregistré par la caméra perd sa virginité supposée dans l'instant même où il se donne à mon regard. (Mitry, *op. cit.*, p. 43)

Le « réel enregistré par la caméra » renvoie à une image qui n'incarne pas la réalité dans ce qu'elle a de « chosal » ou telle que nous la percevons et la sentons autour de nous au moment d'écrire ou de lire ces lignes. Il est plutôt question d'une image vivante qui agirait à titre de *duplicata* ou encore, de « réel médiatisé » (*ibid.*, p. 44). Dans *Le langage visuel*, la sémioticienne Catherine Saouter distingue trois plans de l'image qu'elle nomme respectivement la plasticité, l'iconicité et l'interprétation. Comme l'avance également Mitry, Saouter soutient que « [l]es paramètres de l'iconicité sont établis à partir d'une relation d'isomorphisme entre le réel et la représentation » (2000, p. 43). Elle nous rappelle que l'image iconique est d'abord plasticité (caractéristiques de « l'objet donné à voir ») : « Le registre de l'iconicité prend [...] sa signification dans le fait que tout document visuel est vu et absolument vu à la fois comme *objet donné à voir* et comme *donnant à voir un objet*, celui de la représentation » (*ibid.*, p. 42). Plus encore, le spectateur de l'image dépend de la dialectique plasticité/iconicité articulée par le producteur d'images pour procéder à l'interprétation d'une image et dépasser le « degré zéro » de celle-ci.

Nous explorons toutefois la matérialité des espaces de la traduction par le biais d'un médium permettant la rencontre de deux univers : le visuel, certes, mais également le sonore. La matérialité des lieux d'un film, la « substance filmique », nous atteint par deux voies : par le canal visuel (la vue) et par le canal sonore (l'ouïe) (Gardies, 1993, p. 40). Ce sont les deux sens du spectateur exploités par le cinéaste et dont il tient compte dans l'élaboration d'un projet filmique⁹.

⁹ Nous en parlerons plus amplement au deuxième chapitre consacré entièrement à cette question.

Le film se libère quelque peu de la contingence propre à chaque image qui le compose par le montage, c'est-à-dire l'enchaînement de plans et leur mise en relation. C'est peut-être la plus grande ressemblance pouvant s'articuler entre cinéma et langage : la structure d'un film, dans son organisation et sa dynamique, est porteuse de sens, et ce, malgré la dénotation de son matériel filmé, soient des images vivantes qui le composent. Apparaissent alors de possibles « signifié[s] connoté[s] » émanant à la fois des syntagmes seuls (composés d'un ou de plusieurs plans) et de leur juxtaposition d'un bout à l'autre du film formant un tout organique (Mitry, *op. cit.*, p. 19). En linguistique, le syntagme selon Christian Metz est un

groupe de mots ayant un sens univoque et que l'on peut situer entre le mot et la phrase [...] Au cinéma où un plan équivaut à une ou plusieurs phrases, le syntagme est entendu généralement comme un ensemble de plans entraînant une signification — ou une structure — globale.
(cité par Gardies, *op. cit.*, p. 26)

Le « syntagme filmique » existe chez les formalistes russes des années 1920 ayant discerné dans le cinéma un médium capable de signifier par ce que Sergueï Eisenstein a nommé le « montage intellectuel ». En rapprochant plusieurs syntagmes dans un ordre particulier, un propos en émane. Le « montage intellectuel » permet au cinéaste d'articuler une voix, d'énoncer sa vision du monde à travers le film :

In documentary, two different pieces of space may be joined in a continuous argument [that links together quite disparate elements of the historical world in a kind of analogical affinity that generates signification. This, of course, is another way of describing what Eisenstein called intellectual montage. In the documentary mode, the visual and geographical leap is bridged by a logic of implication where the organizing principle does not rely on plot and story, but rhetoric, argument, or poetry. This is a very important insight: narrative does not provide the only possible form of representational space on the screen. (Chanan, 2000, p. 8)

L'utilisation du « montage intellectuel » vient accentuer le fait qu'il n'y ait pas que les récits narratifs qui puissent être portés à l'écran et faire sens. Il en va de même pour les syntagmes : ces « phrases » se retrouvent dans tous les genres de films. Chaque œuvre filmique se compose de syntagmes qui correspondent à un enchaînement de plans qui produit du sens.

1.5.2 Manifestations spatiales à l'écran documentaire

L'espace est le premier personnage à avoir fait son apparition au grand écran. Il a résulté de cette présence un appareil théorique et critique des plus denses. Nous sommes, pour parler d'espace documentaire, confrontés à des conceptions du temps et de l'espace qui débordent le cadre strict de la logique. Plusieurs temporalités et spatialités interagissent lorsqu'un film est créé. La durée totale d'un film, par exemple, correspond à l'accumulation de la durée de chaque plan (secondes) retenu pour composer le film. Cette durée totale est déterminée selon les plans que le cinéaste veut montrer et la vitesse à laquelle ils sont montrés (à son tour déterminée par le nombre de photogrammes montré par seconde). La durée totale est indépendante du temps tel que présenté par la composante narrative d'un film. Un film de 72 minutes peut se dérouler sur une période narrative de 48 h, comme il peut aussi se dérouler sur une période de 20 ans. Il arrive toutefois que les projets filmiques qui comptent davantage sur le déploiement d'un argumentaire laissent peu de traces temporelles narratives ou ne fassent allusion au temps que si cette mention est essentielle à la compréhension du propos par le spectateur. La durée du film est également indépendante du temps de tournage. Le fait d'avoir consacré six mois ou cinq ans au tournage d'un film n'aura peu ou pas de conséquence directe sur la durée totale et finale du film.

Pour leur part, les espaces du film appartiennent d'abord à ce que le documentariste Michael Chanan appelle un « screen world » (2000, p. 56). Le « screen world » correspond au monde qui se forme à l'écran par l'entremise d'images montrant les lieux composant les espaces d'un film. Le terme « screen » [écran] nous rappelle que le monde qui se déploie devant nos yeux ne peut le faire sans être pris en charge par un médium. Aucun film ne peut se soustraire de sa réalité médiatique. Il y a ensuite l'espace concret ou géographique qui correspond dans le cas des trois films à l'étude, aux différents lieux physiques perçus à l'écran (la ville, les rues,

demeures, bureaux de travail, cuisines, boulangeries, etc.) et médiés par l'image. Ces espaces continuent d'exister au-delà de l'écran qu'ils correspondent ou non à la diégétisation qui en est faite dans le cadre d'un film.

Nous avons choisi de décrire ces espaces en nous basant sur les travaux de Jean Gardies qui, dans son ouvrage *L'espace au cinéma*, explore quatre types d'espaces au cinéma : l'espace cinématographique, l'espace diégétique, l'espace narratif et l'espace du spectateur. Le premier renvoie à tout dispositif contribuant à la transformation du sujet social en sujet spectaculaire se pliant aux prescriptions et aux contraintes imposées par l'institution cinématographique. L'auteur donne l'exemple de la personne qui entre dans une salle de cinéma et qui ne peut « devenir spectateur, c'est-à-dire accéder à la perception des images (et des sons), sans prendre place dans un espace singulier qui, sous son accueillant confort, répond à un rigoureux réglage » (Gardies, *op. cit.*, p. 17). L'espace cinématographique correspond donc à la prise en compte des éléments qui travaillent le corps du sujet-spectateur et qui, du même coup, rendent la réception filmique possible (*ibid.*, p. 18). Une fois installé et « tout-percevant », le spectateur assiste et contribue au déploiement de l'espace diégétique proprement filmique. Le spectateur élabore une cartographie de l'espace abstrait qu'est l'espace diégétique par la réception, visuelle et sonore, des lieux qui peuplent l'écran et figurent en partie cet espace. L'espace diégétique se trouve à s'étendre au-delà du cadre de l'image dans l'esprit du sujet-spectateur. Le troisième type d'espace, l'espace narratif, est celui qui fait de l'espace-lieu un personnage à part entière dont les caractéristiques viendront nourrir la quête des personnages anthropomorphes avec lesquels il partage l'écran. Il correspond plus exactement à chaque point significatif de la trajectoire du personnage dans la cartographie diégétique d'un film. L'espace du spectateur, le quatrième type d'espace, correspond à la prise en charge cognitive et affective du spectateur par le récit. Par l'espace

textuel et l'espace de l'énonciation, un dialogue s'établit avec le sujet-spectateur dont la présence s'impose, faute de quoi il ne peut y avoir d'expérience cinématographique. Le cinéma existe par et pour le sujet-spectateur.

Le chapitre qui suit est consacré à l'analyse spatiale des documentaires qui forment notre corpus. Nous illustrerons comment l'espace diégétique et l'espace narratif se manifestent dans nos films tout en tâchant de préciser ce que la discipline traductologique pourra en tirer.

Chapitre 2 — Figurations des espaces de la traduction dans *Tradurre, Die Frau mit den fünf Elefanten* et *Traduire*

Sur le plan de la plasticité, la ligne d'horizon est une ligne tracée ou virtuelle qui va d'un bord à l'autre du tableau. Sur le plan de l'iconicité, c'est une ligne qui déborde de ses limites pour se prolonger jusqu'à faire le tour de la planète.

— Le langage visuel
(Catherine Saouter, 2000)

Le bonheur de l'image, c'est qu'elle est une limite auprès de l'indéfini.

— L'espace littéraire
(Maurice Blanchot, 1955)

2.1 Reproduire le monde réel

L'espace diégétique renvoie nécessairement au concept de « diégèse » tel qu'il fut défini par le philosophe Étienne Souriau (1953) et comprend « [t]out ce qui appartient, “dans l'intelligibilité” [...] à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film » (cité par Boillat, *op. cit.*, p. 122). Si l'on associe souvent la fiction à la diégèse, cette dernière n'est en aucun cas étrangère au documentaire. Dans son ouvrage *La fiction au cinéma*, Alain Boillat affirme sans hésiter que

fiction et non-fiction impliquent toutes deux l'élaboration d'un univers diégétique. Elles se distinguent toutefois par la nature de ce dernier : dans un film fictionnel, la diégèse est une *création* d'un monde, tandis qu'au pôle opposé elle se veut la *reproduction* du monde « réel ». (*ibid.*, p. 124)

La diégèse articule un monde de référence qui, dans les deux cas, se rattache aux « lieux » qui peuplent l'écran. Pour Gardies, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de notre analyse, l'espace diégétique est composé de lieux qui représentent cet espace. L'espace n'est jamais donné au regard du spectateur puisqu'il n'existe qu'en latence : ce sont d'abord les lieux qui sont montrés par les plans qui sont perçus par les spectateurs (*op. cit.*, p. 69).

Un univers diégétique ne peut s'établir sans un regard extérieur et trouve sa plus grande expansion dans notre esprit qui, par les indices qu'il saura repérer à l'écran, en recomposera l'entière structure :

Parce qu'il répond à des lois qui sont non pas celles du monde quotidien, mais plutôt celles d'un monde de référence, parce que le dispositif scénographique le situe par rapport [au spectateur], l'espace diégétique au cinéma [...] impose l'évidence de sa présence et demande à être construit par le spectateur, à partir des « instructions » et des « données » que le film lui fournit. (*ibid.*, p. 67)

Au fil du visionnement, le spectateur devra évaluer l'ensemble des éléments intelligibles (lieux, temps, personnages, musique, bruitages, etc.) qui se trouvent à l'écran et qui participent à la construction de l'univers diégétique. Grâce à ces « instructions » et aux « données » que le film lui fournit, il sera en mesure de déterminer le genre de monde auquel le film fait référence¹⁰.

Dans le documentaire, les lieux qui peuplent l'écran sont la plupart du temps investis d'une signification qui ne diverge pas de leur acception sociale : sauf indication contraire, Montréal à l'écran est la même que Montréal géographique. Cette acception peut toutefois se voir doubler d'une autre signification. Il s'agit du discours articulé dans l'ensemble d'un film, celui des réalisateurs venant l'investir d'un sens nouveau en rapprochant différentes images (c'est le « montage intellectuel » d'Eisenstein). Il est clair que les lieux font sens individuellement, mais aussi dans la relation qu'ils entretiennent entre eux.

¹⁰ Il est à noter que la diégèse de certaines œuvres fictionnelles prend racine dans le monde réel, mais fonctionne de manière à nous rappeler par références que certains éléments présentés divergent du réel. Le spectateur, à moins d'indices contraires, n'attribuera à un lieu aucune signification débordant celle qu'il aura dans son univers. Une église présentée à l'écran sera tout simplement une église, un lieu de culte. En d'autres mots, il n'est pas nécessaire de rappeler dans un film comme *L'âge des ténèbres* de Denys Arcand, par exemple, que Montréal est une métropole qui existe vraiment. Le spectateur montréalais n'aura aucune difficulté à imaginer la ville au-delà des images présentées à l'écran. Le spectateur n'ayant jamais mis les pieds dans cette ville développera sa propre cartographie de l'espace à partir des images à l'écran et de toutes celles qui lui viennent à l'esprit lorsque la ville est évoquée. Le sens véhiculé par le film ne sera nullement affecté par ces deux visions de l'espace.

Les lieux montrés peuvent avoir deux significations : une signification sociale (qui déborde l'image) et une signification fictive (ce que l'histoire en dira et comment elle investira cette image)¹¹. Les images de la ville trouvent leur place dans l'ensemble des documentaires analysés et s'inscrivent dans une longue tradition spatiale qui les déborde. Pour bien les identifier et accompagner le spectateur dans sa reconstruction spatiale, le réalisateur fera apparaître, par mention écrite, le nom de cette ville à l'écran, mettra l'accent sur un symbole architectural de cette ville ou encore, par l'entremise d'un gros plan, mettra l'accent sur un panneau indiquant le nom de la ville. Le nom de la ville pourra également être prononcé par un narrateur ou un personnage. Enfin, s'il importe de bien identifier la ville pour comprendre le propos du film, des détails évidents ou subtils seront mis en place pour que cette identification ait lieu sans difficulté. Le principe n'est étranger à aucun réalisateur et fonctionne dans tous les types de films. On retrouve dans les films de Giarolo, Jendreyko et Aviv un mélange de toutes ces stratégies.

Selon Gardies, les lieux à l'écran peuvent avoir, globalement, trois fonctions : ils peuvent être des « lieux référentiels » (assurer l'ancrage réaliste), des « lieux embrayeurs » (travailler à propulser le récit) ou bien des « lieux anaphoriques » venant organiser le récit. On retrace aisément l'apparition de tels lieux dans les trois documentaires étudiés. Il va de soi que les lieux référentiels sont d'une grande importance dans le documentaire et favorisent le développement d'un effet de croyance chez le spectateur tout en renforçant l'ancrage réaliste de l'image. Les lieux embrayeurs, quant à eux, fonctionnent de manière unique dans le documentaire et correspondent à « tout lieu diégétisé où le "verbal" devient

¹¹ Dans le film *Arrival*, la professeure Louise Banks (Amy Adams) habite et enseigne dans une université américaine dont la localisation n'est pas précisée. Le spectateur montréalais se rend cependant compte que l'Université filmée est à Montréal, qu'il s'agit en réalité de la place Laurentienne de l'Université de Montréal. L'histoire nous demande toutefois de faire fi de cette identification que seuls les gens ayant visité ces lieux seront en mesure d'établir (signification sociale).

narratologiquement premier et où ce qui se dit n'a de sens véritable que par référence à ce lieu » (*ibid.*, p. 79). La parole compte davantage dans ces lieux qui sont établis pour laisser une grande place aux confidences et aux propos des participants. Ce sont les bureaux de travail, la cuisine, le salon, etc. des lieux que l'on associe normalement à la vie privée. Si le récit fictif s'en sert pour faire avancer une histoire parsemée d'énigmes et pour clarifier des éléments narratifs tout en faisant économie de preuves visuelles, le documentaire exprime une partie de son propos général par l'entremise de ces espaces à « confessions ». Enfin, les lieux anaphoriques contribuent à l'articulation d'une cohérence filmique et tissent, comme nous le rappelle Gardies, « [un] réseau d'appels et de rappels; ils ont une fonction essentiellement organisatrice et cohésive » (*ibid.*, p. 80). Ils sont nombreux dans nos documentaires et vont du bureau de travail à la page du livre et contribuent à rythmer et structurer les documentaires. Dans *Traduire*, par exemple, l'apparition d'une nouvelle fenêtre est synonyme d'un déplacement géographique et d'une nouvelle rencontre.

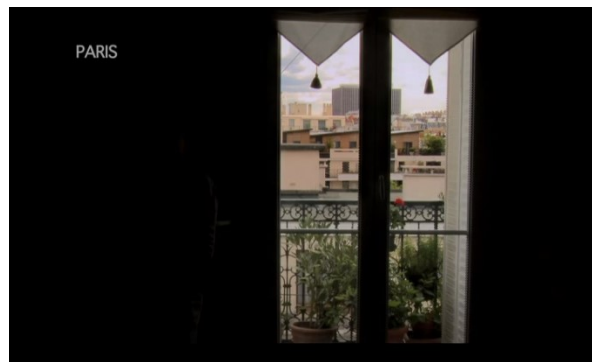


Figure 1 : le lieu anaphorique dans *Traduire* (0 h 54 min 38 s)

Le lieu anaphorique correspond à la vue d'une fenêtre montrant une nouvelle ville, à son tour identifiée par une mention écrite dans le coin supérieur gauche du plan. L'apparition de cette image signale le début d'un nouveau chapitre. L'opération est répétée dix fois dans l'ensemble du film.

2.1.1 Substances audiovisuelles

Les lieux montrés dans les films à l'étude possèdent des caractéristiques matérielles qui se prêtent aisément à l'analyse cinématographique. En ce sens, nous soutenons que ce sont ces caractéristiques désignées comme « substances audiovisuelles » par Gardies qui composent et définissent les lieux montrés à l'écran. Ces derniers dépendent de cette matérialité pour déployer le réseau qui constituera l'espace diégétique. Ces substances sont iconiques, linguistiques et musicales et nous atteignent par deux voies, soit par le canal visuel et le canal sonore. L'ouïe et la vue sont les deux sens auxquels se rattache l'ensemble des manifestations matérielles d'un film nous permettant de vivre toute expérience cinématographique. En constante interaction, le sonore et le visuel propulsent le processus de construction de l'espace qui se trouve à s'étendre dans l'esprit du spectateur.

Ces matières sonores et visuelles de l'expression filmique se manifestent de deux façons : elles peuvent assumer une présence intradiégétique ou extradiégétique. Cette distinction prend place au niveau « textuel » du film, c'est-à-dire que l'on ne peut déterminer si un élément est intradiégétique ou extradiégétique sans tenir compte du film comme un tout composé de syntagmes. La distinction s'établit en déterminant si l'espace d'énonciation auquel se rattache la matière est figuré ou non et se résume ainsi :

Au cinéma, pour qu'une instance appartienne au niveau intradiégétique il faut (et il suffit?) que l'espace d'énonciation soit figuré. Qu'un narrateur ou que la musique s'inscrive dans un espace indéterminé, non figuré, « anonyme », flottant, et ils sont perçus comme extradiégétiques. (*ibid.*, p. 42)

De cette distinction découle une affirmation non négligeable : il n'est possible de déterminer la qualité diégétique d'un élément particulier qu'en tenant compte de l'ensemble structurel et sémantique de l'objet étudié. Nous insistons sur la différence entre « extra » et « intra » puisqu'il s'agit d'une terminologie apte à nous aider à décrire les transformations de la matière qui ont lieu à l'écran et qui sont inhérentes à toute construction spatiale. Précisons

toutefois qu'une image prise hors de son contexte, hors du réseau dans lequel elle participe et par lequel elle est définie, ne peut être qualifiée d'« extradiégétique » ou d'« intradiégétique ». Isolée, cette image (qu'elle soit une photographie, une toile ou un plan fixe tiré d'un film) véhicule un certain nombre d'informations qui feront d'elle une image contextualisée ou, dans le cas contraire, une image décontextualisée. La première, la contextualisation, « consiste à proposer un espace tridimensionnel suffisamment défini pour comprendre, par exemple, l'immersion d'un sujet dans un milieu » et la deuxième, la décontextualisation, « consiste à effacer suffisamment les marques de l'espace tridimensionnel pour rendre indifférente — ou impossible — l'identification du lieu dans lequel, par exemple, est inscrit un personnage » (Saouter, *op. cit.*, p. 48). La contextualisation de l'image fonctionne comme la diégétisation de l'espace : sans quelques indices visuels (ou sonores) il m'est impossible d'inscrire cognitivement le sujet dans un espace qui déborde le cadre de l'image. L'image décontextualisée renvoie, par exemple, à la vue d'une page ou d'une photographie à l'écran comme nous pouvons les rencontrer chez Giarolo, Aviv et Jendreyko.

2.2 L'iconique

Au cinéma, la substance iconique (ou l'iconique) repose sur le principe d'analogie et se réfère autant à l'image mouvante qu'au bruitage d'un film. L'iconique consiste en la prise en considération de la faculté que possède un médium (le film, dans notre cas) de faire sens. C'est l'ostentatoire, la première chose qui nous atteint et qui « dans l'approche commune [...] absorbe en lui sa formalisation plastique » (*ibid.*, p. 42). Au cinéma, l'iconique joue un rôle principal dans toute construction spatiale : « en raison du caractère motivé de ses signes, l'iconique, visuel aussi bien qu'auditif, figure l'espace tout en le structurant. Avec lui, l'accès au sens passe par un acte de monstration » (Gardies, *op. cit.*, p. 40). Il est question, lorsque

l'on analyse les composantes iconiques d'un film, de comprendre à quels éléments du réel les signes visuels et sonores renvoient. Nous distinguons ces deux vecteurs iconiques par leur matérialité respective : le bruitage est la reproduction d'un bruit émis alors que, composée de variations de clair-obscur et de couleurs, l'image mouvante est médiatrice d'objets réels.

2.2.1 Le bruitage ou l'architecture sonore

La valeur de la bande-son (musique, narration et propos des participants) est non négligeable dans notre analyse des espaces de la traduction tels qu'ils figurent dans les films à l'étude. Le son nous parle autant que l'image, d'autant plus qu'il est matériellement absent de tout ouvrage théorique sur la traduction. Dans les trois films étudiés, sa présence fait écho à l'importance de la musique, de l'oralité et du dialogue dans tout exercice de la traduction. Plus encore, le son dans les documentaires sur la traduction est synonyme d'une matérialité qui comprend les différentes matières sonores d'un film concourant, à leur tour, à la construction de l'espace. Les « oreilles spectatoriennes » devinent les dimensions spatiales de l'endroit qui l'accueille, que ce dernier soit visible à l'écran ou non. En l'absence d'image, on parle alors de matérialisation du hors-champ par ces mêmes « oreilles spectatoriennes » (*ibid.*, p. 99). Ce phénomène s'applique également au bruitage, considéré comme étant « fondamentalement la trace sonore d'un événement diégétique » (*ibid.*).

La considération de l'espace passe en grande partie par une attention particulière portée sur la substance iconique que constitue le son. Naturellement, les documentaires analysés font un usage complexe du son et trouvent, dans sa manipulation, une ressource riche permettant de repousser constamment les frontières du cinéma documentaire. Le son permet d'élargir les frontières de la visibilité en matérialisant le hors-champ, mais laisse également planer un doute : modifier le paysage sonore d'un documentaire ne corrompt-il pas la spontanéité (la

« vérité ») tant attendue de ce type de document? Tout travail sur la bande-son d'un film est l'évidence même de l'intervention d'une personne dans sa création, de la construction du film (pensons à l'ajout d'une trame sonore ou d'une narration extradiégétique). Le son synchrone a longtemps été synonyme d'authenticité filmique : « [o]nly synchronous [diegetic] sound was permissible [...] Sound created within the filmed world rather than sound-effects added in postproduction » (Rogers, 2011, p.11). Cette idée, toujours présente dans la vision généralisée d'un cinéma documentaire authentique, est un héritage déformé du cinéma des années 1960 (le direct, le cinéma-vérité, le *Candid Eye*). Il s'agit d'une décennie qui a connu de grandes innovations techniques dont la principale se résumerait à la nouvelle mobilité acquise par la caméra et la mobilité de la prise de son¹².

Avant même que la musique ne s'installe, les premiers instants du documentaire sont accompagnés de sons diégétiques. Dans la noirceur du premier plan de *Tradurre*, par exemple, les « oreilles spectatorielles » sauront reconnaître le bruit de petites branches qui cassent. Cet écran noir invite le spectateur à tendre l'oreille attentivement, mais surtout, il découle de ces premières secondes de film une affirmation non négligeable : l'expérience filmique qui se met en branle sera autant auditive que visuelle. Ces premières manifestations sonores agissent de deux façons : elles laissent d'abord à l'esprit du spectateur le soin de

¹² Nous devons en partie le déploiement de cette prouesse au cinéaste québécois Michel Brault dont l'apport technique a bouleversé le monde du documentaire tant à l'international qu'au Canada. Cette innovation, la libération de la caméra, n'est toutefois pas synonyme d'objectivité, au contraire. En se mêlant à la foule, le cinéaste assume sa subjectivité et n'en fait aucunement fi : la caméra traduit *sa* manière de voir et d'entendre le monde : « [Brault] se déleste du trépied, faisant de la caméra une extension de son corps. Partout où il va, elle est là! Elle se substitue à son regard de cinéaste grisé par les faits et gestes du quotidien. À même les arcanes de la réalité, Brault ne cesse de scruter les visages, participe à l'action, libérant le documentaire onéfien de sa prétendue objectivité. Car il ne faut pas se leurrer : la neutralité n'existe pas au cinéma. [...] Il faut se fondre à la population, ne plus l'observer comme un entomologiste examinant une horde de fourmis. [...] Le cinéaste n'est plus une figure autoritaire réfugiée dans son mirador : il est un simple individu se mêlant aux agissements de la population. [...] Apparition d'une subjectivité pleinement assumée dans l'enregistrement de la vie » (Laporte-Rainville, 2014, p. 35).

déterminer la nature du son entendu (de quoi s'agit-il?) avant de le laisser imaginer les dimensions spatiales de l'espace d'où résonnent ces bruits. Il saura concevoir la distance qui sépare la prise de son de l'élément sonore en question (petites branches qui cassent dans ce cas-ci). Cette distance sonore permet d'estimer la grandeur de la pièce, à savoir si elle est plutôt étroite, de taille normale ou encore, plutôt vaste. L'ouverture de l'œil de la caméra (entrée de la lumière) viendra confirmer (ou infirmer) nos mesures initiales. Toute la puissance du son s'illustre dans ces premières secondes de film : quelques traces sonores peuvent contribuer à la création d'un espace cognitif chez le spectateur, et ce, avant même que la moindre image ne se pose sur sa rétine. Nous soutenons que le son est un facteur diégétique par sa dimension constructive : il peut à la fois dévoiler et confirmer les dimensions des lieux qui apparaîtront (avec ou sans délai) à l'écran. De ces quelques secondes de film, résulte également le dépaysement du spectateur, la destruction de toute anticipation visuelle.

La substance musicale, nous rappelle Gardies, « participe plutôt d'une activité connotative et [...] renvoie à l'espace » (*op. cit.*, p. 40). Les trois documentaires analysés dans le présent travail sont accompagnés de trames sonores. Deux ont été composées spécifiquement à la demande des réalisateurs (*Die Frau mit den fünf Elefanten* et *Traduire*) et une autre, adaptée pour illustrer et dialoguer avec le propos des participants (*Tradurre*).

Tradurre se distingue des deux autres films puisqu'il ne fait pas usage d'une trame musicale originale, mais d'extraits de la Passacaille et Fugue en do mineur de Johann Sebastian Bach (BWV 582), œuvre initialement composée pour orgue. Une flûte, un violoncelle, une fanfare de cuivres, une clarinette, une guitare et un piano se prêtent le thème musical sans toutefois se chevaucher. La manifestation sonore d'un nouvel instrument marque le passage d'un

syntagme à un autre et la reprise du thème par un nouvel instrument concorde, à une exception près, à la relocalisation du spectateur dans un nouvel emplacement géographique. C'est la musique et particulièrement le passage d'un instrument à une autre qui rappelle d'abord au spectateur qu'il se déplace d'un lieu à un autre. Le lien entre ce maniement musical et l'adaptation textuelle en traduction est évident et nous laisse concevoir ce qui pourrait être un premier indice quant à la vision de Giarolo de la traduction : serait-elle simple « adaptation » d'une langue à une autre?

Ce qui nous intéresse davantage, toutefois, est le rapport spatial que la musique permet de mettre en évidence dans le film. Comme le précise Christian Metz, « l'opposition [entre l'extra et l'intradiégétique] est utilisée d'abord à propos de la musique. Elle est extradiégétique lorsqu'elle surgit, flottante et comme ajoutée, d'un lieu indéterminé; elle est intradiégétique lorsque sa source d'émission s'intègre dans le monde diégétique construit par l'image, en tant qu'objet peuplant cet univers » (cité par Gardies, *ibid.*, p.41). Ce sont deux dispositifs que nous rencontrons chez Giarolo. La musique accompagne les images en même temps que nous apercevons les musiciens à l'écran en train de produire cette trame sonore.

2.2.2 Images mouvantes : le traducteur dans le cadre

La notion de substance « iconique » renvoie principalement, dans les documentaires étudiés, à la vue d'images montrant des lieux et les participants qui les occupent. Les principaux lieux qui apparaissent dans l'ensemble des films de notre corpus sont le bureau de travail et la ville de chaque participant. Ces plans peuvent correspondre à des lieux référentiels, anaphoriques,

et embrayeurs¹³. Dans les trois films, nous remarquons une opposition évidente et recherchée entre le monde extérieur (le centre urbain) et le monde intérieur (le bureau du travail ou la demeure du traducteur). Le public et le privé. La frontière entre ces deux univers est poreuse et c'est en partie par le bruitage qu'est propulsée l'oscillation d'un monde à l'autre. Quant aux participants, ils sont montrés à la fois dans leurs espaces intimes et dans la ville.

La femme aux cinq éléphants, par exemple, travaille dans l'intimité de sa grande maison fribourgeoise dont l'architecture et la disposition nous sont dévoilées par fragments à travers le film. Près des deux tiers des séquences ont été filmées dans quelques pièces de sa demeure. Au premier étage se trouvent la cuisine, la salle à manger et le salon; au deuxième, son bureau de travail. Geier est montrée travaillant dans chacune de ces pièces : dans la cuisine elle prépare à manger, dans la salle à manger elle accueille sa famille, dans le bureau, elle traduit. Le processus de traduction se trouve entrecoupé de pauses et de tâches du quotidien qui l'amènent à quitter la maison pour aller, par exemple, faire ses courses au marché de Freiburg im Breisgau. Par fragments, nous parvenons à reconstruire l'espace qui compose l'univers de cette femme. Nous sentons chez Jendreyko une ferme volonté dans son agencement des plans de respecter la routine de Geier.

2.3 Construire l'espace à coups de pinceau

Dans *Traduire*, les dix traducteurs interviewés sont présentés dans leur domicile, assis à leur bureau de travail, plus précisément, et nulle part ailleurs. Chaque rencontre filmée a lieu à l'intérieur de ce seul espace. Le participant s'y déplace en suivant les indications de Nurith Aviv qui, à son tour, se livre à l'exploration de ces bureaux de travail comme à un véritable jeu dans l'espace. Nous détectons le caractère construit des plans aviviens par la récurrence

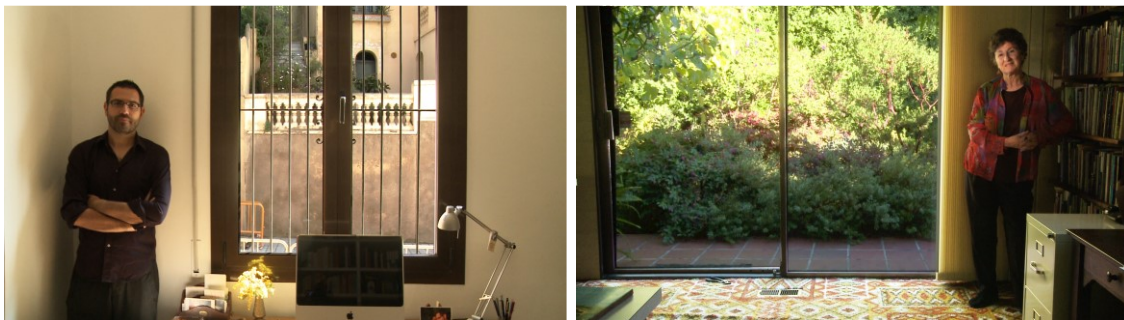
¹³ Voir 2.1.

de certains agencements spatiaux comme, par exemple, le traducteur ou la traductrice se tenant du côté droit ou gauche d'une fenêtre. Ces plans résument à eux seuls la démarche esthétique de la cinéaste qui ressemble grandement à celle d'un peintre qui, voulant saisir la variation de la lumière dans un lieu donné, repeint la même scène à différents moments de la journée. Lors d'un entretien pour la revue française *Diogène*, la réalisatrice franco-israélienne confirme le commentaire de son interlocutrice proposant un rapprochement entre la peinture et la démarche filmique d'Aviv :

LC : *Vous cadrez comme un peintre : il existe un style Nurith Aviv.*

NA : Mes références sont, en effet, la peinture et la musique. (Cravetto, 2006, n.p.)

Le lien le plus évident avec la peinture dans certains plans de *Traduire* est d'abord la fixité qui s'en dégage. Le regard fixe de la caméra capte un traducteur ou une traductrice immobile. Seuls quelques éléments, dont le clignement des paupières de la personne montrée, nous indiquent qu'il s'agit bien d'une image mouvante et non de la représentation d'une photographie à l'écran. Comme s'ils posaient pour la caméra d'Aviv, le traducteur ou la traductrice immobile nous regardent. Nous percevons le plan dans « [une] perspective [frontale qui] permet le *réalisme*; elle fait du tableau *une fenêtre ouverte sur le monde* » (Saouter, *op. cit.*, p. 43).



Figures 2 et 3 : Manuel Forcano et Chana Bloch posent devant la caméra (0 h 35 min 42 s et 0 h 41 min 49 s)

Dans cette description de la perspective frontale, Saouter fait référence au concept théorique de la *finestra* d'Alberti qui conçoit le cadre de la toile comme une fenêtre donnant sur le

monde. Ce sont les variations de la lumière dans le champ de l'image qui viennent trahir la fixité de l'image captée par la caméra avienne s'amusant de la fenêtre d'Alberti en posant en son centre même un autre cadre, celui de la fenêtre concrète et non plus métaphorique.

L'utilisation du verbe « cadrer » par Maria Leitizia Cravetto dans son entretien avec Nurith Aviv n'est pas anodin car c'est en effet un geste, celui de cadrer le réel, avec lequel Aviv expérimente dans l'ensemble de son œuvre. Dans toute image, soit-elle contextualisée ou décontextualisée, le cadre trace une limite entre son champ visuel et le hors-champ qui correspond, au cinéma, à l'espace diégétique se déployant dans l'esprit du spectateur. La discrimination entre le champ et le hors-champ d'une image, rappelle Saouter, « est essentielle à un certain entendement de l'expression figurative et, plus encore, à la construction du récit en images » (*ibid.*, p. 33). Pour saisir le sens possible d'une représentation, l'œil du spectateur identifie d'abord les limites de celle-ci afin d'identifier son contenu, mais aussi de ce qui peut diégétiquement déborder du cadre. Il arrive toutefois qu'une image contienne plus d'un cadre et qu'il en résulte la monstration d'une pluralité de lieux « contenant leurs propres réseaux de lignes et de surface » : « Les limites du cadre et la logique de la composition peuvent donner lieu à un jeu qui consiste à subdiviser la surface globale du tableau en surfaces elles-mêmes délimitées [...] » (*ibid.*, p. 34). Cette subdivision permet de tisser des liens entre les différentes parties qui composent une image. Les cinéastes ont longuement expérimenté avec les cadres « naturels » du quotidien en les insérant dans le cadre même de leurs plans filmiques :

Les portes, les fenêtres, les guichets, les lucarnes, les vitres de voiture, les miroirs sont autant de cadres dans le cadre. Les grands auteurs ont des affinités particulières avec tel ou tel de ces cadres seconds, tierces, etc. Et c'est par ces emboîtements de cadres que les parties de l'ensemble ou du système clos se séparent, mais aussi conspirent et se réunissent. (Deleuze, 1983, p. 26)

C'est le cas notamment avec la figure de la fenêtre chez Aviv par laquelle se met en marche un phénomène d'insertion d'un cadre dans un cadre¹⁴. En peinture comme au cinéma, l'apparition d'une fenêtre est chargée d'un sens qui comprend ce qui est donné à voir et ne qui ne peut s'articuler sans la prise en compte matérielle et métaphorique du cadre de la fenêtre qui circonscrit l'image. L'histoire de l'art nous enseigne que la fenêtre figurant dans le champ d'une image permet de prolonger les limites plastiques du cadre même de l'image¹⁵, et ouvre parfois une brèche sur l'univers qui se dévoilerait au spectateur si le mur muni de la fenêtre devait s'effondrer. Lorsqu'elle apparaît de biais, d'un côté ou de l'autre de l'image comme chez les Hollandais du XVIIe siècle, entre autres, la fenêtre devient une source de lumière naturelle qui permet d'éclairer une scène et d'explorer les différents tons de couleurs qui surgissent de cette infiltration lumineuse. Nurith Aviv raconte enseigner la lumière à ses étudiants en se référant aux toiles de Johannes Vermeer (Azoulay et Feldman, 2016, p. 242). Confession d'autant plus intéressante puisque l'on pense que les tableaux emblématiques du peintre (*La laitière*, notamment) auraient été peints à l'aide d'une chambre noire (*camera obscura*), ancêtre de l'appareil photo. L'apparition dans ses œuvres de textures lumineuses floues et leur intensité presque surnaturelle alimente cette théorie des historiens de l'art. Chez Aviv, les plans rapprochés taille qui montrent les traducteurs interviewés s'imposent comme des pastiches de ce modèle lumineux et spatial hérité de Vermeer et repris par plusieurs artistes visuels à travers les siècles. C'est le cas notamment du peintre autrichien Alois Heinrich Priechenfried (1867-1951) qui campe les personnages de ses toiles dans des pièces baignées de lumière provenant de fenêtres posées d'un côté ou de l'autre de la toile. Pour la plupart des érudits qui étudient les textes judaïques, les personnages de Priechenfried

¹⁴ Voir figures 1, 2 et 3.

¹⁵ Catherine Saouter nous rappelle que « l'espace du tableau orthogonal [de perspective frontale et monoculaire] coïncide avec l'espace plastique et ses limites » (*ibid.*, p.46).

apparaissent entourés de livres, assis en pleine réflexion ou discussion dans leur espace de travail. Il se trouve qu'il y a, par un heureux hasard, une ressemblance frappante entre la toile *A scholar in his study* de Priechenfried et le plan rapproché taille d'Aviv montrant le traducteur Sandrick Le Maguer installé devant sa bibliothèque. Le Maguer a traduit un ouvrage du VI^e siècle, *Midrash sur les Proverbes* un commentaire sur le midrash de l'hébreu vers le français. Les deux hommes, consacrant tous deux leur vie à l'étude des textes, apparaissent dans la partie droite du cadre et sont éclairés par la lumière d'une fenêtre visible chez Priechenfried, mais décelable seulement par le jeu de lumière chez Aviv. Dans cette toile, la fenêtre laisse passer la lumière de la gauche vers la droite et dans ce plan filmique, de la droite vers la gauche.



Figure 4 : Alois Heinrich Priechenfried (1867-1951), *A scholar in his study*, huile sur bois (36 x 48 cm), collection privée, Jérusalem.



Figure 5 : Sandrick Le Maguer dans son bureau de travail (0 h 5 min 52 s)

Nous rapprochons ces deux « toiles » pour souligner l'importance des variables esthétiques qui contribueront à la qualité d'une image et qui influenceront tout processus de création

cinématographique. Ce n'est pas parce qu'une image est « reproduite » et non « construite » qu'elle n'est pas le résultat d'une recherche esthétique. Le cinéaste, au même titre que le peintre, travaille à l'agencement d'éléments plastiques et matériels et esthétiques dans le but d'obtenir l'expérience visuelle désirée. Il est, comme le peintre, particulièrement sensible aux jeux de la lumière dans l'espace et à l'effet qu'ils peuvent avoir sur son public : « de la même façon que l'expérience quotidienne fait incessamment travailler notre œil sur les variations de lumière, le producteur d'images tient compte de cette sensibilité perceptive pour agencer sur les supports des contrastes de même nature » (Saouter, *op. cit.*, pp. 28-29).

2.4 Vu(e) de la fenêtre

La fenêtre avivienne laisse entrer la lumière en plus de guider l'œil dans sa lecture de l'espace qui compose l'image. Lorsque la fenêtre concrète apparaît dans *Traduire* c'est dans le plan qui précède celui où le traducteur est montré assis et dont nous avons parlé au point précédent. Que peut donc être la fonction principale de la fenêtre dans un film? Que peut être son incidence sur l'articulation d'un espace diégétique? Véritable frontière transparente, la fenêtre chez Nurith Aviv est à la fois « voyante » (elle donne à voir un paysage) et vue (elle figure dans un plan comme un cadre concret dans le cadre de l'image filmique). Lumineuses, les fenêtres aviviennes attirent le regard et contribuent à sculpter l'espace diégétique du film en montrant à la fois le monde extérieur, le quartier du traducteur, et en dévoilant une partie de la pièce dans laquelle se retrouve le participant, mais aussi le spectateur de l'image. L'expansion diégétique qui s'en suit dépend en grande partie d'un jeu avec la luminosité des plans. Contrairement à la lumière telle qu'elle peut se dégager d'une toile peinte, les variations lumineuses sculptant un plan filmique se manifestent successivement dans le même cadre. Exemptes de toute synchronicité, les manifestations lumineuses arrivent une à la suite de l'autre. Chez Aviv, elles sont le résultat d'un contrôle technique rigoureux qu'elle

installe dès le début de chaque séquence lorsqu'est dévoilée, par exemple, la présence d'une traductrice d'un côté du montant de la fenêtre par laquelle, nous le verrons, nous explorions le paysage un plan plus tôt. La rencontre de Anna Linda Callow, par exemple, est structurée comme suit : dans un premier plan, une caméra aux mouvements souples capte le paysage dans un travelling qui va de la gauche vers la droite tout en traçant une courbe verticale dans son déplacement. Nous apercevons les fenêtres et les balcons d'un grand bloc de couleur beige avant de redescendre à l'intérieur d'une cour extérieure délimitée par un grillage qui occupe désormais l'entièreté du plan. Derrière le grillage se trouve une figure, celle de ce qui semble être une femme.



Figures 6 et 7 : le travelling effectué à partir de la fenêtre du bureau (0 h 20 min 32 s et 0 h 20 min 59 s)

Le plan suivant fournit d'importants renseignements quant à la composition de l'espace entourant Callow. C'est comme si nous avions fait, en tant que spectateurs, un pas vers l'arrière et nous nous retrouvions désormais à l'intérieur d'une pièce sombre. L'œil exercé remarquera que la silhouette que nous observions au terme de notre travelling se retrouve dans ce plan suivant, encadrée dans le carreau droit de la fenêtre de gauche. C'est ce détail qui vient confirmer que nous regardions le paysage comme la traductrice le ferait elle-même, c'est-à-dire par la fenêtre, de l'intérieur même de cette pièce à présent plongée dans l'obscurité. En quelques secondes, la traductrice à peine perceptible devient visible, dévoilée par un éclaircissement de l'image venant contrecarrer l'effet du clair-obscur initial. Anna

Linda Callow semble s'être substituée à la silhouette désormais imperceptible, puisque noyée de lumière.



Figures 8 et 9 : dévoilement de la traductrice Anna Linda Callow en deux temps (0 h 21 min et 0 h 21 min 8 s)

Nous pouvons encore rapprocher l'esthétique visuelle d'Aviv de la peinture par l'entremise de la lumière, matériau nécessaire à toute expérience visuelle et que toute fenêtre, fut-elle peinte ou filmée, laisse entrer. Dans sa thèse dédiée principalement à l'étude de l'éthique et de l'esthétique du cadre dans le *Dekalog* de Krzysztof Kieslowski, Olivier Beuvelet se penche sur l'entrée de la lumière dans quelques plans de *Traduire* de Nurith Aviv. Il souligne la polysémie pouvant se dégager de cette inondation de lumière dans l'espace de travail du traducteur :

Ainsi la montée de la lumière dans l'image nous indique que la fenêtre est éclairée autant qu'elle éclaire; la traduction repose en grande partie sur cette oscillation entre la conscience et l'oubli de la Lettre, entre son opacité matérielle et sa transparence expressive [...] Le traducteur apparaissant au cours de cette « photophanie » témoigne de ce que la traduction sera considérée ici comme un travail de la lumière du sens sur l'obscurité de la Lettre. En effet, si l'on considère, comme nous le faisons ici, que le cadre de la fenêtre est à aborder comme une figure héritière de la Lettre carrée de l'hébreu¹⁶, nous pouvons considérer que chaque rencontre commence ainsi par une figuration visuelle de l'opération de traduction; un éclaircissement de la Lettre elle-même. (Beuvelet, 2017, p. 252)

Ce jeu avec la lumière permet de métaphoriser l'expérience de la traduction de l'hébreu vers une autre langue (par l'éclaircissement de la lettre), mais plus concrètement, rend visible la rencontre de deux espaces constamment en dialogue l'un avec l'autre dans toute expérience

¹⁶ Nurith Aviv considère que les fenêtres présentées dans son film sont comme des lettres hébraïques et c'est un constat, le dialogue entre la fenêtre et la lettre, qui guide la réflexion de Beuvelet.

de la traduction : l'extérieur et l'intérieur. De cette intensification de la qualité lumineuse de l'image résulte l'effacement d'une « entrée par effraction » dans la demeure du traducteur : l'univers public de l'extérieur cadré par la fenêtre est intégré pour un instant dans l'univers privé avant de s'estomper complètement. L'extérieur est entré par la fenêtre qui sépare physiquement ces deux espaces, mais qui ne peut aucunement empêcher la lumière d'entrer. Lorsque la lumière dévoile complètement le traducteur et l'intérieur de sa demeure, la ville n'est déjà plus visible à l'écran, mais constitue une partie de la carte diégétique s'étendant dans l'esprit du spectateur. Il nous est désormais impossible de considérer ce nouvel espace, le bureau de travail du traducteur, sans prendre en compte l'espace urbain entourant la demeure et dont la ligne d'horizon, encadrée par une fenêtre, « déborde de ses limites pour se prolonger jusqu'à faire le tour de la planète » (Saouter, *op. cit.*, p. 47). L'extérieur entre à l'intérieur de la pièce en passant par l'esprit d'un spectateur. Au terme de cette transformation lumineuse, le monde extérieur est entré dans la pièce comme la silhouette du jardin est entrée dans la demeure en empruntant la forme physique d'Anna Linda Callow¹⁷. Ce trucage visuel nous rappelle un des points défendus par les théoriciens de l'espace en traduction : les conditions matérielles du monde extérieur s'immiscent dans tout travail de traduction, tout « éclaircissement de la Lettre » et ces conditions habitent notre corps et notre esprit en tout temps.

2.5 Allées et venues du traducteur-piéton

La traductrice Maurizia Balmelli (*Tradurre*) raconte avoir à sortir de la maison pour résoudre certains problèmes de traduction. La résistance d'un texte et de sa langue force alors l'établissement de dialogues inhabituels entre des êtres et des univers ayant parfois très peu

¹⁷ Voir figures 8 et 9.

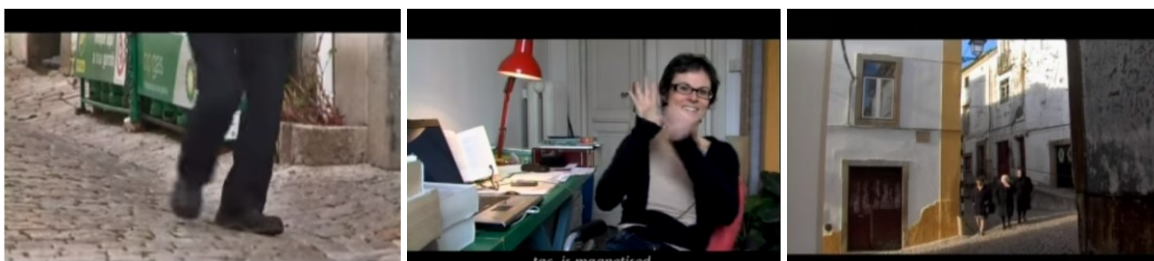
en commun. À la recherche du terme italien précis pour désigner l’outil de boucherie servant à dévider le crâne d’un animal, Balmelli se trouve à interroger le boucher du coin qui, perplexe, passe quelques appels à droite et à gauche. Aucun de ses fournisseurs ne sait répondre à la question de la traductrice. Celle qui était sortie de chez elle avec quelques phrases en poche et l’espoir de résoudre une énigme rentre bredouille. Mais ce déplacement physique n’a rien de vain : il en résulte une stimulation des sens de la traductrice. À l’affût, elle sait que la résolution d’une difficulté peut se trouver dans la moindre manifestation matérielle de la ville qui l’entoure. Balmelli se dit habitée par ses traductions, qui « vibrent en elle comme un bruit de fond », et ce, peu importe où elle se trouve. Stimulés par ces vibrations, ses sens enregistrent la moindre manifestation matérielle pouvant s’avérer un jour utile. Ces fragments du monde se collent à elle comme si la traduction qu’elle porte était un aimant. Les plans qui accompagnent et illustrent cette dernière métaphore montrent un village paisible dans lequel se déplacent quelques aînés.



Figure 10 : un homme et une femme se promènent dans la rue (0 h 11 min 59 s)

Un homme et une femme apparaissent d’abord dans un plan d’ensemble : fichu sur la tête, la femme s’éloigne de nous. Sort simultanément d’un immeuble l’homme se déplaçant en sens opposé sur la chaussée cahoteuse. Impossible de ne pas y voir une mise en images des paroles de la traductrice qui dit devoir marcher pour trouver de nouvelles solutions de traduction. Installée à son bureau de travail, celle-ci se manifeste entre deux plans du village et de ses

habitants. La question soulevée par cet enchaînement de plans concerne la nature même des images montrées à l'écran : correspondent-elles à l'univers diégétique de la traductrice où sont-elles plutôt une manifestation visuelle n'ayant rien à voir avec sa réalité matérielle et quotidienne? Puisqu'aucun élément iconique ne nous permet de tisser un lien concret entre l'intérieur et l'extérieur de sa demeure (aucune fenêtre chez Balmelli n'est montrée donnant sur cette rue, par exemple), il nous est impossible d'en déterminer la nature exacte¹⁸.



Figures 11, 12 et 13 : Balmelli coincée entre deux plans de la ville (0 h 12 min 9 s, 0 h 12 min 13 s et 0 h 12 min 21 s)

Les images montrent peut-être la ville ou le village de cette traductrice, mais ce n'est pas ce qu'elles racontent principalement. Les plans analysés montrent une ville (peu importe laquelle) rapprochée de la traductrice par construction syntagmatique, plan contre plan. Il est essentiel de préciser, à ce stade, que la construction de l'espace dans *Tradurre* échappe en grande partie aux vecteurs traditionnels de la diégétisation et sert plutôt à illustrer les propos des participants. Il importe peu que les participants fassent partie ou non de l'ensemble des lieux montrés à l'écran qui se manifestent en périphérie de leurs témoignages. Dans les plans concernant Maurizia, un lien visuel vient confirmer cette démarche de Giarolo. Il s'agit de la reprise du bandeau de couleur de jaune ocre, une partie du mur, qui apparaît à la droite de la traductrice (figure 12). Un autre bandeau de la même couleur, le coin d'un immeuble (figure 13), apparaît au plan suivant, au centre du plan cette fois-ci. Dans une perspective

¹⁸ Précisons que seuls les lieux (ville, pays) des boulangeries montrées à l'écran sont identifiés dans *Tradurre*.

diégétique, la reprise de ce minuscule détail plastique ne constitue qu'un lien artificiel entre les deux images. L'expansion diégétique peine à gagner du volume, car aucun mécanisme ne permet de confirmer que le jaune de la façade est une continuité de l'intérieur du bureau de Balmelli. C'est d'ailleurs une idée qui échappe au cadre même de la logique. Ce qui toutefois se trouve à ressortir du rapprochement de ces deux plans est d'ordre narratif : l'espace sert avant tout à mettre en relief les propos articulés par la voix de la participante Maurizia Balmelli.

2.6 Construire l'espace du commentaire

Nurith Aviv joue également avec notre conception de l'espace diégétique en soulevant une ambiguïté visuelle dès le début de *Traduire*. Montre-t-elle vraiment à l'écran la célèbre île de Pharos (Égypte) sur laquelle aurait eu lieu la traduction dite « miraculeuse » de la Torah?

Dans ce plan montrant une île au loin, Aviv narre elle-même l'épisode biblique :

À propos de la première traduction. Le Roi Ptolémée réunit soixante-douze sages, les installa dans soixante-douze maisons sans leur révéler la raison pour laquelle il les avait réunis. Puis il se rendit chez chacun d'eux et leur dit : « Écrivez-moi la Torah de votre maître Moïse. » Dieu inspira alors chacun d'eux, en sorte qu'ils aboutirent tous à la même version. Cette traduction s'appelle la Septante. Sur l'île Pharos en Égypte, fêtaient encore au premier siècle de notre ère, juifs et non-juifs, l'anniversaire de cette traduction miraculeuse. La Septante devint pour les Chrétiens, l'Ancien Testament. (Nurith Aviv, 2011, 0 h 20 s)

Au moment où la voix d'Aviv et l'image se superposent, le spectateur ne sait encore pas où il est. Il hésite jusqu'à ce qu'il se rende compte du subterfuge au plan suivant : ce qui découpe le plan de l'île est, en fait, le cadre d'une baie vitrée. Voilà ce qui explique la présence initiale de deux bandes noires de chaque côté de l'image (figure 14), ce n'est pas dû au choix de tourner les images d'un film dans des dimensions filmiques inhabituelles. Cette non-concordance du lieu et de l'image nous rapproche d'une démarche versant davantage dans le domaine de la fiction, construite principalement de ce déséquilibre, que dans celui du documentaire.



Figures 14, 15, 16 : citation visuelle de l'île de Pharos (0 h 18 s, 0 h 2 min 4 s, 0 h 3 min 43 s)

Tout doute est dissipé lorsqu'apparaît enfin, par mention écrite dans le coin supérieur gauche de l'image, le nom de la ville visible depuis la fenêtre : « Brest ». Par ce même recul analysé plus tôt, nous nous retrouvons à l'intérieur même de la pièce offrant cette vue de Brest et dans laquelle se manifesterait bientôt le traducteur. Pendant un instant, l'espace diégétique s'est étiré jusqu'à rencontrer les frontières de l'Égypte antique (v. Beuvelet, *op. cit.*, p. 260).

Il y a toutefois plus derrière cette association de la Lettre à l'image. Toujours dans cet incipit, Aviv apporte quelques précisions quant à l'histoire de la traduction de la Torah, à savoir l'effet qu'a eu cette traduction dans la tradition juive. L'ouverture du film est un constat important pour Aviv, constat par lequel elle souligne le fait que dans la tradition judaïque, toute traduction est une interprétation, un commentaire qui accompagne l'original et qui n'enlève rien à sa valeur initiale, mais plutôt, s'y ajoute¹⁹ :

Mais quelques siècles plus tard, les sages juifs déplorèrent cette traduction [de la Torah]. Il est écrit que le jour où la Torah a été traduite en grec pour le roi Ptolémée fut aussi dur pour Israël que le jour où le veau d'or fut fabriqué, car la Torah ne pouvait être traduite adéquatement. Selon la tradition juive, la traduction de la Bible, comme toute interprétation, peut accompagner le texte original, mais non le remplacer. (Nurith Aviv, *op. cit.*, 00:01:18)

Aviv émet une mise en garde qui viendra structurer la construction spatiale de l'ensemble de son film puisqu'elle intègre cette vision de la traduction comme interprétation à la structure même de son film. Par une série de choix esthétiques, Nurith Aviv définit le traducteur de

¹⁹ Francine Kaufmann, consultée par Aviv lors de la préparation du film, écrit dans son article « Traditions et principes de la traduction biblique dans l'Antiquité juive » que la traduction de l'hébreu est d'abord un outil de compréhension : « la traduction du texte biblique [est] envisagée comme une facette légitime utile à la compréhension du texte » (2007, p. 42).

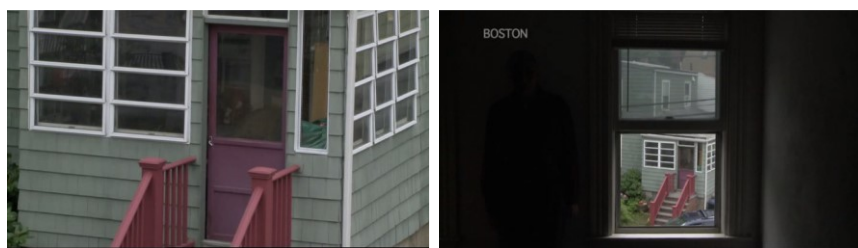
l'hébreu comme un commentateur. Cette affirmation s'installe par le déploiement du protocole de rencontre de chaque traducteur. Ce syntagme, nous l'avons vu avec l'exemple d'Anna Linda Callow²⁰, est toujours le même : ouverture sur un paysage (souvent un panoramique donnant sur des façades, des jardins, des toits) qui correspond à ce que le traducteur peut voir de sa fenêtre. Cette fenêtre, nous ne la décelons que plus tard (ses rebords sont au-delà du cadre de l'image) lorsque nous reculons d'un pas. Nous comprenons à ce stade qu'Aviv imite le regard unique sur le monde que peut porter chaque traducteur. C'est ce même regard qui sera porté par la suite sur l'hébreu à traduire. Avant que l'image ne s'éclaircisse et ne dévoile la présence du traducteur dont nous venons d'imiter le regard, la ville que nous observions de la fenêtre est identifiée. Une affirmation suit également cette identification : voici l'endroit d'où parle l'interviewé, le lieu avec lequel il interagit au quotidien et qui influence son travail. Au moment de distinguer le traducteur ou la traductrice debout à côté de la fenêtre, le paysage n'est plus visible. La lumière a inondé l'intérieur de la pièce et les carreaux de la fenêtre sont devenus blancs, saturés de lumière. Le nom de chaque « interprète » apparaît alors à l'écran avant même qu'il ne prenne la parole. Le traducteur parle en son nom seul. Aviv, par l'enchaînement de ces choix formels et esthétiques, rend la position articulée dans son film des plus claires : toute traduction de l'hébreu est une interprétation. Chaque personne interviewée présente son expérience intime de la traduction de l'hébreu. Jamais Aviv ne montre de textes traduits à l'écran, seuls les originaux sont montrés. Curieusement, la traduction est discutée, mais n'est jamais montrée. Tout passe par une oralité qui nous rappelle les premières interprétations de l'hébreu qui se faisaient à l'oral; les participants du film formulent des commentaires sur les textes qu'ils ont traduits dans un espace, le leur, qui en est un d'énonciation. Répété encore neuf fois, ce

²⁰ Voir figures 6, 7, 8 et 9.

protocole structurel se trouve à respecter les propos cités par Aviv elle-même au début de *Traduire*.

2.7 Les espaces-liaisons : de la fenêtre à la porte

Quel n'est pas notre étonnement de découvrir dans *Tradurre* un mécanisme visuel voisin de celui emprunté par Aviv dans *Traduire*, soit la mise en scène de la fenêtre. Comme un cadre dans le cadre, quelques plans après le témoignage de la traductrice Maurizia Balmelli analysé plus haut, une fenêtre composant presque l'entièreté d'un plan dévoile la présence d'un enfant et de sa grand-mère. Posée contre la vitre, la petite main de l'enfant rencontre la limite physique qui se dresse entre le monde intérieur et extérieur. Le plan suivant s'installe comme si le spectateur avait fait un pas vers l'arrière, passant d'un plan rapproché à un plan moyen dévoilant la présence d'un homme, peut-être le grand-père, dans le coin inférieur droit de l'image. Nous voilà contraints à répéter un déplacement que nous connaissons déjà, l'ayant rencontré chez Nurith Aviv à maintes reprises. Il s'agit du mouvement de recul installé par le biais de la succession de deux plans, mouvement qui dévoile l'espace et l'origine de notre point de vue. Quelques différences se présentent toutefois chez Giarolo puisque nous n'entrons pas cette fois-ci, par ce recul, dans la pièce où se trouvent la femme et l'enfant. Nous sommes à l'extérieur de la demeure de l'enfant et de la grand-mère. Une certaine logique s'opère dans la succession de ces deux plans : la fenêtre s'impose comme un seuil physiquement infranchissable. Nous regardons la fenêtre de l'extérieur comme le ferait une passante, fût-elle une Balmelli en pleine méditation ou non.



Figures 17 et 18 : le mouvement de recul du plan moyen au plan américain dans *Traduire* (0 h 8 min 22 s et 0 h 24 s)



Figures 19 et 20 : le spectateur de *Tradurre* observe la scène en retrait, caché en partie par un mur (0 h 12 min 30 s et 0 h 12 min 44 s)

Notre regard se superpose peut-être à celui de Balmelli comme si nous avions également témoigné cette scène, l'enfant reconnaissant l'homme au pied de la fenêtre. Nous sommes en retrait de la scène, caché(es) en partie par un mur et qui sait si ce moment apportera un jour quelques réponses à la traductrice « aimantée » qu'est Balmelli. En choisissant de ne pas montrer la traductrice se déplacer dans la ville, Giarolo sème bien évidemment le doute dans l'esprit du spectateur et confirme une impression initiale : les limites spatiales de *Tradurre* ne sont pas claires. Le rassemblement de différentes façons de construire l'espace du film dans un même objet vient immédiatement embrouiller la carte diégétique cherchant à s'enraciner dans notre imaginaire, au-delà des limites du cadre de l'image. La relation spatiale entre le traducteur piéton et la ville n'est jamais construite de la même manière. Assise dans son bureau, Anna Nadotti dit elle aussi avoir à sortir de chez elle pour se libérer temporairement d'un passage à traduire lui causant des ennuis et y revenir plus tard. Cette fois-ci la traductrice est vue dans la ville. Nous suivons, au plan suivant, Nadotti agrippée à

la barre latérale d'un wagon de tram. Elle se promène dans la ville comme si elle la faisait découvrir à une caméra « touristique ». Sa trajectoire semble n'avoir qu'un but manifeste, celui de montrer la ville innommée, mais fonctionne tout autrement.



Figures 21, 22 et 23 : Anna Nadotti passe de son bureau de travail à la ville (0 h 19 min 18 s, 0 h 19 min 27 s et 0 h 19 min 32 s)

Dans ces deux séquences, celle de Balmelli et celle de Nadotti, Giarolo met en images ce qui est exprimé par les deux traductrices, mais de deux manières opposées. Nadotti parle de ce même contact avec le monde extérieur dont elle a besoin pour faire son travail :

Il arrive que l'on s'acharne sur un passage difficile à traduire et, au bout d'un moment, on arrête d'y penser et on sort pour faire un tour de bicyclette ou aller au cinéma. En y allant, on entend soudainement la phrase que l'on cherchait, sortie de nulle part ou dans le film même, la solution au passage sur lequel on a travaillé des heures durant, assis à son bureau ou par terre et puis, la voilà enfin qui se présente à nous... Les meilleures suggestions de traduction viennent souvent de la rue. (Giarolo, 2008, 0 h 19 min 18 s; nous traduisons)

Comme Balmelli, Nadotti récolte des solutions et des idées dans le monde extérieur qui l'entoure et c'est cet aspect de leur démarche traductive que met en scène Giarolo dans les deux syntagmes analysés. C'est en partie la matérialité audible de la ville qui est absorbée par ces traductrices attentives qui, à elles seules, incarnent l'idée de Sherry Simon voulant que la ville soit à consommer tant par l'ouïe que par le regard :

De même que *voir* les immeubles et les rues d'un agrégat urbain est essentiel à la compréhension de son histoire, de son organisation en quartiers, de son système de circulation, *entendre* les conversations permet au témoin attentif de pénétrer dans les couches de la complexité sociale, économique et culturelle [d'une réalité urbaine]. Les vagues sonores qui se rencontrent mutuellement offrent à l'auditeur une riche surface sensible. (*op. cit.*, 2013, trad. Lambert, p. 22)

Le traducteur avivien, contrairement à celui de Giarolo, n'est pas montré foulant les trottoirs de la ville, il s'en imprègne par sa fenêtre qu'il peut ouvrir s'il le souhaite afin de « changer l'air de la pièce » ou de laisser les bruits et la lumière de la ville l'atteindre. Si dans un plan

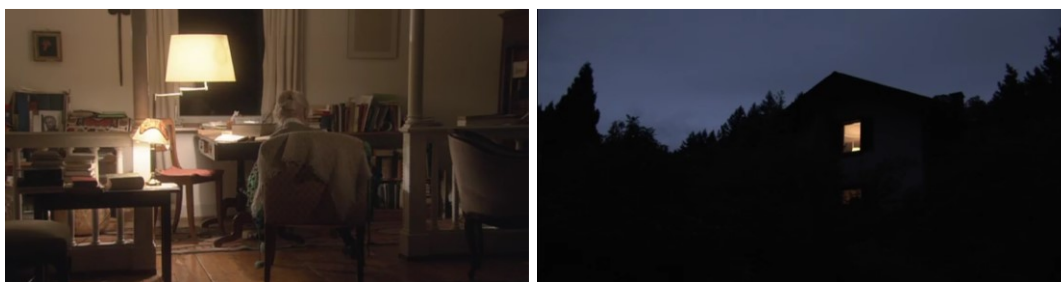
la ville peut entrer par la fenêtre, comment le spectateur se trouve-t-il à entrer, par exemple, dans le bureau de travail de Sandrick Le Maguer ou d'Anna Linda Callow? Entrons-nous dans cette pièce par la fenêtre? Dans les trois documentaires analysés, nous franchissons, en tant que spectateurs, une frontière sans témoigner visuellement de ce passage de l'extérieur à l'intérieur. Le cinéma, et c'est peut-être le propre de ce médium, permet de traverser des espaces comme le ferait un spectre, sans qu'il n'y ait de porte ou d'ouverture visible à l'écran. Il suffit de juxtaposer deux plans, celui montrant la façade d'une maison et celui montrant une tasse de thé, par exemple, pour comprendre que nous sommes entrés dans un lieu, la salle à manger de Svetlana Geier dans ce cas-ci.



Figures 24, 25, 26 : le spectateur entre chez Svetlana Geier (1 h 23 min 57 s, 1 h 24 min 9 s et 1 h 24 min 25 s)

En fait, l'absence à l'écran de tout espace-liaison visible, une porte d'entrée expliquant le possible va-et-vient de la caméra par exemple, permet de renforcer la cohérence diégétique de l'univers proposé par le film. Sans porte visible, l'œil cherche ailleurs d'autres éléments visuels qui pourront l'aider à lier les différents plans du film et comprendre le trajet parcouru pour se rendre d'un endroit à un autre. Nous nous retrouverons également à creuser dans l'ensemble de l'univers diégétique articulé depuis le début du film pour lier sémantiquement deux plans qui se suivent. La mémoire du spectateur est le principal moteur diégétique du film. Le spectateur attentif remarquera que le bureau de travail de Geier est situé à l'avant de sa maison et qu'il faut, pour s'y rendre, monter au deuxième étage. Ces informations sont recueillies à mesure que le film se déroule même si les plans fournissant les indices

nécessaires à la reconstruction spatiale de cette maison fribourgeoise sont plutôt éloignés les uns des autres. À la onzième minute du film, la femme aux cinq éléphants est assise dans un fauteuil, on suppose qu'elle est en train de lire. Le plan suivant vient confirmer cette idée. Dans la 21^e minute du film, la maison figure dans un plan d'ensemble. Il fait nuit et une lumière est allumée au deuxième étage. En regardant attentivement par cette fenêtre illuminée, on remarque que la lampe, dont on ne voit qu'une partie de l'abat-jour, est la même que celle montrée plus tôt et que la tige blanche qui en dépasse est en fait une des deux poutres de la pièce. Si l'on applique la logique de la perspective et que l'on renverse le plan initial, la lampe qui était à gauche de Geier sera à droite et la poutre qui était à gauche, à droite dans le plan d'après. Nous voilà ressortis de la pièce que nous connaissions déjà.



Figures 27 et 28 : le bureau de Svetlana Geier vu de l'intérieur et de l'extérieur (0 h 11 min 40 s et 0 h 20 min 38 s)

Il est intéressant de noter que dans l'ensemble des films analysés dans le cadre de ce mémoire, seules deux portes sont franchies par les interviewés. Toutes deux apparaissent dans *Tradurre*. Le premier seuil de porte traversé apparaît lorsque Luca Scarlini, au terme d'une promenade dans la ville (on suppose, à voir le sac qu'il tient à la main gauche, qu'il est allé faire les courses), s'arrête au pas de la porte de son immeuble, la déverrouille, entre et, après avoir hésité un instant, la referme au nez de l'équipe technique. Il est entré et nous sommes restés dehors. Tout cela tient du jeu, bien entendu, mais donne à la porte un tout autre sens : elle n'est pas montrée pour lier deux espaces, mais pour séparer l'espace privé de l'espace public.



Figures 29, 30 et 31 : Luca Scarlini referme la porte au nez de la caméra (0 h 20 min 20 s, 0 h 20 min 32 s, 0 h 20 min 34 s)

La porte de Scarlini a les mêmes fonctions que celle dépeinte par Georges Perec dans son essai *Espèces d'espaces*. Pour Perec, les portes ne sont pas synonymes d'« ouverture », mais tracent plutôt des frontières, plus encore

[elles] arrêtent et séparent. La porte casse l'espace, le scinde, interdit l'osmose, impose le cloisonnement : d'un côté, il y a moi et mon *chez-moi*, le privé, le domestique (l'espace surchargé de mes propriétés : mon lit, ma moquette, ma table, machine à écrire, mes livres, mes numéros dépareillés de *La Nouvelle Revue Française*...) de l'autre côté, il y a les autres, le monde, le public, le politique. On ne peut pas aller de l'un à l'autre en se laissant glisser, on ne passe pas de l'un à l'autre, ni dans un sens, ni dans un autre : il faut un mot de passe, il faut franchir le seuil, il faut montrer patte blanche, il faut communiquer, comme le prisonnier communique avec l'extérieur. (1983, p. 52)

La porte de Scarlini, si elle apparaît comme une limite, est surtout un subterfuge : elle est investie d'un caractère ludique. Le traducteur qui s'amuse de la présence de cette caméra à différents moments du film laisse entrer, quelques plans plus tard, le cinéaste et son équipe technique dans son appartement. Cette porte-frontière cesse toutefois d'exister au cinéma en grande partie lorsqu'elle devient invisible. En son absence, nous pouvons, en tant que spectateurs, « aller de l'un à l'autre [de l'espace public à l'espace privé] en [nous] laissant glisser [dans l'espace même du traducteur sans traverser de seuil] » (Perec, *ibid.*). N'est-ce pas toutes ces « propriétés » de Geier (les livres, les photographies, les bibelots, etc.) que nous découvrons en avançant d'un plan à un autre et du même coup, en passant de l'extérieur à l'intérieur de sa maison?

La deuxième porte franchie se manifeste dans un plan d'ensemble à la toute fin du film *Tradurre* au moment où Nadia Fusini sort de son bureau de travail, cigarette à la main. Il

s'agit du seul plan montrant une traductrice quittant son bureau de travail. Celle-ci quitte son espace privé initial pour en rejoindre un autre, son jardin dont on ignore à peu près tout, la caméra occupée à filmer cette porte ne dévoilant rien du reste de la cour. Si nous pouvons nous fier à la mécanique générale de la construction de l'espace diégétique pour imaginer les dimensions de cet espace nouveau, une limite s'impose toutefois. Le fait que Nadia Fusini n'est montrée que dans un seul type de plan (un plan rapproché épaules) avant le plan d'ensemble qui arrive vers la fin du film freine notre tâche de reconstruction spatiale.



Figures 32 et 33 : Nadia Fusini dans son bureau et dans sa cour (0 h 42 min 48 s et 0 h 54 min 38 s)

Giarolo fait un usage restreint de plans d'ensemble et quand un traducteur intervient, il est encadré par un plan rapproché, un gros plan ou un très gros plan. Traditionnellement, ces types de plans permettent d'accentuer davantage la parole et les émotions des participants; un choix logique si l'on considère que c'est en partie l'argumentaire des traducteurs qui influencent la structure du film. Ironiquement, la vue de cette dernière porte limite l'expansion diégétique de l'espace. Le plan d'ensemble de Giarolo, à quelques exceptions près, est réservé aux ateliers de travail des boulangeries européennes qui peuplent l'écran et rythment le film²¹.

²¹ La durée du film est en partie rythmée par la progression de la production dans les boulangeries : préparation de la pâte, repos et pétrissage répétés, cuisson et distribution.

2.8 Le corps morcelé du traducteur

Il n'est pas simple de reconstruire l'univers pouvant contenir l'ensemble des lieux montrés par Giarolo puisqu'ils sont nombreux, variés et que leur enchaînement est esthétiquement décousu. Les limites mêmes du corps du traducteur ne sont pas claires puisqu'il est visuellement fragmenté, comme si nous le regardions de très près²². Comment alors déborder ces fragments et imaginer l'espace qu'il habite si les limites de son corps dépassent en partie le cadre du plan? Giarolo propose de reconstruire le corps du traducteur d'une façon inhabituelle, soit par le rapprochement de plusieurs plans qui semblent n'avoir rien en commun les uns avec les autres. L'alternance d'un univers à un autre, entre la boulangerie et les bureaux des traducteurs, se fait sans qu'il n'y ait de coupure prévisible. La structure du film n'intégrant pas de motifs récurrents, nous nous trouvons à côtoyer ces deux mondes comme s'ils se superposaient. C'est le cas lorsqu'un plan rapproché épaulement montrant Elisabetta Bartuli entourée de livres et de piles de papiers se trouve placé entre deux autres, montrant une jeune femme qui mélange et pétrit une pâte. Elle prépare des pains pitas. Bartuli raconte comment il lui était impossible de se procurer les livres en arabe dont elle avait besoin lors de ses études. C'est cette voix qui permet de raccorder ensemble les différents plans qui composent ce syntagme. Tantôt intradiégétique, tantôt extradiégétique, la voix de Bartuli voyage d'un plan à un autre, venant se superposer au bruit intradiégétique du plan montrant la boulangère à l'œuvre.

²² Ce sont, par exemple, les très gros plans-personne dans *Tradurre* qui ne dévoilent qu'un seul œil du traducteur.



Figures 34, 35 et 36 : Elisabetta Bartuli entre deux plans de boulangerie (0 h 45 min 20 s, 0 h 45 min 28 s et 0 h 45 min 50 s)

C'est comme si le corps morcelé de Bartuli, par ce transfert sonore et par le découpage de l'image, était complété par celui de la jeune femme pétrissant la pâte. Le spectateur de ce syntagme est invité à voir les corps de ces deux femmes comme un seul qui serait composé des fragments épars réunis par la voix de Bartuli. Cette association n'a rien d'absurde si l'on considère de près la démarche artistique de Giarolo qui raconte avoir conçu son film en rapprochement trois univers par l'entremise de la métaphore :

Afin de réaliser ce documentaire, j'ai rassemblé des traducteurs, des musiciens et des boulangers. Chacun d'entre eux nous raconte une partie du traduire. Le traducteur assis à son bureau de travail nous en explique le sens, le musicien de par son instrument nous en donne à écouter le son, le boulanger, la nuit, en dévoile la pâte. (JOLEFILM, 2008, trad. Barbara Agnese, n. p.)

Les lieux évoqués par le rapprochement de ces trois univers fragmentés servent avant tout à mettre en images les propos des participants. Lorsque la parole propulse le récit d'un film, les logiques spatiales et temporelles deviennent d'importance secondaire. Ce qui importe, et c'est ce que fait le cinéaste, c'est de faire naître des idées chez le spectateur en associant des images qui le forceront à en faire sens.

Chapitre 3 — Manifestations intermédiales et intertextuelles : construire l'espace autrement

Nous pouvons aisément opposer, à l'image mouvante du film, l'image « fixe » de la photographie, de la peinture, du dessin ou encore, de la bande dessinée. Nous avons jusqu'à présent souligné le poids que peut représenter tout matériau dans la constitution spatiale d'un film et nous ne pouvons ignorer ceux qui sont évoqués par le phénomène de mise en abyme iconique qui se déploie dans les trois documentaires étudiés. À la manière du récit enchâssé (le récit dans le récit), il arrive que le médium filmique intègre dans sa composition même d'autres médiums qui en sont normalement indépendants ou détachés. La page du roman ou du recueil de poésie, la photographie de famille, la vidéo d'archive se retrouvent au grand écran et sont investies d'un deuxième souffle, étant revisités par le réalisateur du documentaire. Pouvant être contextualisées ou décontextualisées, ces différentes manifestations médiatiques sont présentes et variées tant chez Jendreyko que chez Giarolo et Aviv et contribuent à définir l'espace parcouru par chaque film.

3.1 L'intime historique : la photographie de famille

Un espace encore peu exploré surgit lorsqu'apparaissent à l'écran des documents d'archives à la fois contextualisés et décontextualisés. Pour un cinéaste contemporain — nous empruntons les mots du réalisateur français Yves Jeuland — l'archive représente

tout document préexistant, qui n'est pas issu du tournage et qu'on intègre dans l'étape du montage : images d'actualité, extraits de films de fiction, publicités, films amateurs et films de famille, films de propagande, films d'entreprise, extraits d'autres documentaires, photos, affiches, dessins, caricatures, journaux, extraits d'archives sonores radiophoniques, des chansons aussi. Les images d'archive peuvent aussi être revisitées. (Viñuela, 2010, p. 177)

Les photographies et papiers de famille filmés par Giarolo marquent le départ d'un important voyage dans l'espace et l'histoire. Leur apparition à l'écran nous invite à quitter l'Allemagne dans laquelle Geier a trouvé refuge pendant la Deuxième Guerre mondiale pour nous plonger dans les épisodes plus sombres de sa vie la rattachant à l'Ukraine, son pays natal. De

nouveaux espaces s'offrent alors à nos yeux et à nos oreilles : l'intérieur d'un train, une salle de classe ukrainienne, l'intérieur d'une église orthodoxe, un cimetière enneigé sont autant de manifestations qui concourent à l'élargissement cognitif de l'espace évoqué dans un premier temps par le film.

Chez Jendreyko, le point de départ de tout élargissement cognitif prenant en partie racine dans le passé est l'apparition d'un document d'archives à l'écran. De manière générale, le document d'archives fonctionne par superposition. Déstabilisant, il se dépose et s'impose comme un voile venant recouvrir l'espace diégétique mis en place depuis le début du film. Il fait alors ce qu'il sait si bien faire : il ouvre une brèche vers un ailleurs qui n'est lié au moment présent filmé que par la matérialité même du document d'archives suggérant ce nouvel espace. La première photographie montrée dans le film en est une du fils de Svetlana, Johannes Geier. Nous apprenons à ce moment que ce dernier s'est grièvement blessé au travail — il est professeur de travaux manuels — et qu'il a perdu l'usage de la parole. Elle dédie alors l'entièreté de ses journées à cuisiner pour son fils et lui rendre visite à l'hôpital. La photographie, découpée en partie par un gros plan de la caméra, dévoile le visage de son fils. Le cadre de la photo ne concorde pas avec celui de l'image filmique. Légèrement de biais, la photo décontextualisée (nous ignorons où se trouve son fils dans cette photo) est toutefois inscrite dans un contexte précis : nous sommes en compagnie de Geier dont la présence est d'abord dévoilée par le son de sa voix identifiant l'homme dans la photo : « es ist mein Sohn [c'est mon fils], dit-elle ». Le plan suivant, un plan rapproché taille, dévoile Geier et l'espace tout autour d'elle : il s'agit de sa salle à manger.



Figures 37, 38, 39 : photographies du fils de Geier (0 h 20 min 52 s, 0 h 20 min 58 s et 0 h 21 min 2 s)

L'accident de son fils évoque de plus anciens souvenirs chez la traductrice. Svetlana raconte comment, âgée de seulement 15 ans, elle a soigné son père mourant pendant tout un été. Victime des purges politiques du régime stalinien, le père de Geier est emprisonné et torturé pendant 18 mois avant d'être finalement libéré. Il meurt dans la datcha familiale quelque temps après. Elle raconte comment ces deux événements, l'accident de son fils et la torture de son père lui paraissent liés malgré les années qui les séparent. Jendreyko, témoignant de ce rapprochement narratif, lui demande si elle n'aurait pas une photo de son père à lui montrer. C'est la première fois que l'on entend la voix de Jendreyko s'adresser directement à la traductrice et devenir ainsi une voix intradiégétique²³.



Figures 40 et 41 : les archives familiales de Geier (0 h 23 min 11 s et 0 h 24 min 52 s)

La photo récupérée par Geier dans son bureau de travail est montrée dans un gros plan-objet. Nous reconnaissons, entourant la photographie de son père, le tapis du bureau de travail montré quelques plans plus tôt. Du moment où le cadre d'une image ne concorde pas avec celui du plan filmique, il est possible de comprendre qu'il s'agit d'une manifestation visuelle

²³ Dans les trois documentaires analysés, c'est le seul moment où nous sommes témoins d'une interaction entre un réalisateur et un protagoniste.

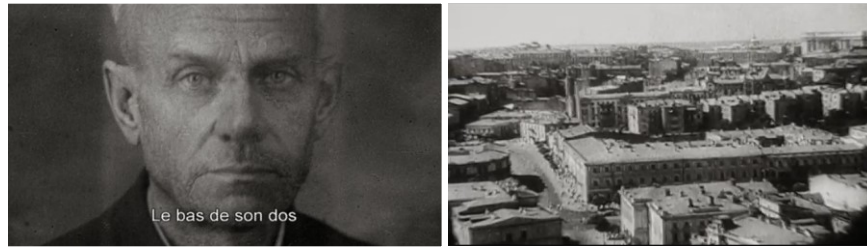
inscrite dans une autre (le plan filmique dans ce cas-ci) par juxtaposition. Lorsqu'insérée ainsi dans un plan du temps présent du film, l'archive raconte une histoire permettant de construire un espace diégétique qui prend racine dans le passé, mais qui ne peut complètement se séparer du temps présent dont dépend sa manifestation en tant qu'archive. La photographie utilisée selon ce protocole rattache le passé au temps présent. Jendreyko contextualise historiquement la photographie de Féodor Michailovitch Ivanov en la filmant superposée, par exemple, au portrait de Joseph Staline figurant sur les documents posés sur la table. La figure stalinienne se dresse alors comme un lourd halo au-dessus de la tête de cet homme ayant connu l'univers carcéral de l'Union soviétique.



Figures 42 et 43 : reprises de la photographie du père de Svetlana Geier (0 h 26 min 27 s et 0 h 26 min 38 s)

Le plan suivant est une reprise de cette même photographie dont les limites supérieures et inférieures rencontrent maintenant celles du plan. Le cadre de l'un (la photo) concorde en partie avec celui de l'autre (le plan filmique). Deux bandes noires de chaque côté de l'image nous empêchent de situer la photo dans l'ensemble de l'univers évoqué par le film. Elle se trouve doublement décontextualisée : nous ignorons où se trouve exactement le père dans la photo et dans quel espace la photo se trouve à son tour. S'installant comme une transition, ce flou diégétique permet toutefois de plonger aisément dans un autre univers, celui de la vidéo d'archive. L'objectif de la caméra agrandit alors la photo du père (*zoom in*) et s'arrête au moment où, respectant les conventions filmiques, le regard du père se situe dans le tiers

supérieur du plan. Nous nous retrouvons alors en un tête-à-tête artificiel avec cet homme. Le plan suivant est un panoramique de la ville de Kiev qui se déploie de la droite vers la gauche.



Figures 44 et 45 : Kiev « vue par Féodor Michaïlovitch Ivanov » (0 h 26 min 50 s et 0 h 26 min 52 s)

Le rapprochement de ces deux plans, la photo et la ville, suggère une inversion des points de vue. Comme si le spectateur arrivé devant l'homme usurpait le regard de ce dernier un instant afin regarder la ville au plan suivant. Nous regardons Kiev comme Ivanov aurait pu la regarder à cette époque, mais nous le faisons par l'entremise d'une vidéo d'archive en noir et blanc dont l'absence de couleur et le grain visible à l'écran constituent autant de rappels de la plasticité de cet objet filmique. Toujours est-il que cette rencontre, le film dans le film, permet de rajouter une extension historique à l'espace installé par la narration et la diégèse depuis le début. Ce qui suit est un syntagme composé de nombreux documents d'archives servant à illustrer l'histoire de la famille Ivanov en Ukraine, des années 1930 au début de la Deuxième Guerre mondiale, mais aussi à tracer une carte géographique et temporelle dans l'esprit des spectateurs, une carte composée des différents lieux qui ont vu grandir la traductrice à une époque désormais révolue.

Nous avons, jusqu'à maintenant, procédé à la présentation de l'archive comme document capable de renvoyer à un espace diégétique qui concorde avec la réalité d'une certaine époque. Il arrive cependant que l'archive serve à donner une valeur narrative à un espace qui lui est lié seulement par construction syntagmatique. C'est notamment le cas lorsqu'apparaît à l'écran une photographie du Ministère des Territoires occupés de l'Est. Il s'agit du ministère

allemand par lequel Geier est passée pour obtenir, par quelques miracles, un passeport pour étrangers (*Fremdenpass*) à sa sortie de l'Ukraine en 1943. Situé à l'époque au 62 allée Unter den Linden à Berlin, le ministère est détruit par un bombardement stratégique des Alliés en 1945. Dans les plans qui suivent cette photographie, Geier se promène dans un terrain vague qui semble avoir été témoin de la destruction d'un immeuble quelconque. Des débris s'empilent autour d'elle. C'est le lieu dans lequel elle raconte comment elle est arrivée au ministère et comment les hommes qui l'interrogent ont cherché à lui attribuer une ascendance germanique qu'elle n'avait pas. Elle insiste sur un détail pendant ce monologue : « Notre table était adossée à un mur blanc carrelé. Je trouvais ce mur bizarre. Il me paraissait étrange et on était à la cave, raconte-t-elle. » Au moment où sa voix hors champ décrit le mur « étrange », l'image montre Svetlana tenant ce qui semble être un morceau de carrelage. Or, nous savons très bien qu'elle ne se promène pas dans les ruines du ministère puisque c'est chronologiquement impossible.



Figures 46, 47, 48 et 49 : le Ministère des Territoires occupés de l'Est avant et « après » sa destruction en 1945 (1 h 17 min 5 s, 1 h 17 min 12 s, 1:12:17 et 1 h 17 min 33 s)

La succession de ces plans, en partant de la photo et en allant jusqu'à la pierre dans la main de Geier, permet d'installer un anachronisme qui fait sens pour le documentaire. N'ayant pas

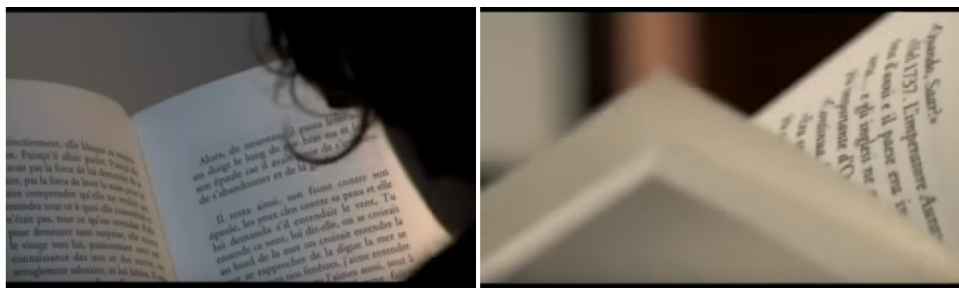
d'images montrant la possible rencontre de ce lieu détruit et de Svetlana en 1945, une rencontre presque fortuite est créée en rapprochant deux temporalités et deux espaces qui n'avaient initialement rien à voir les uns avec les autres. Le passé diégétique et le présent de la narration se trouvent incarnés dans le plan montrant ce seul morceau de carrelage blanc. L'image filmique sert alors à reconstruire un état des lieux que l'on ne pourrait plus retrouver comme, par exemple, les décombres de ce ministère allemand. L'ensemble de ce syntagme contribue à asseoir le personnage de Geier dans une réalité concrète qui influence directement son travail tout en considérant les strates matérielles de l'histoire. La roche dans sa main incarne cette concrétude même de l'histoire.

3.2 La page littéraire à l'écran

Dans l'ensemble des documentaires analysés, l'apparition de la page littéraire à l'écran peut avoir deux fonctions. Cette page peut demander à être vue par le spectateur à défaut d'être lue entièrement ou alors, demander à être lue par le spectateur comme s'il lisait un livre. Lorsque le premier type d'image occupe le plan d'un film, nous portons davantage attention à sa plasticité qu'à son potentiel sémantique. Nous ne nions toutefois pas le fait que l'opération de lecture chez le spectateur soit un automatisme qui s'enclenche dès qu'il distingue des lettres à l'écran. Toutefois, certains facteurs visuels peuvent limiter cet automatisme. Rassemblés, les facteurs matériels comme le mouvement de la caméra, la durée du plan et la composition de l'image détermineront ce qui peut être attendu du regard spectatorial et rendront possible (ou non) la lecture du document montré à l'écran.

Les pages figurant à l'écran peuvent s'inscrire visuellement dans un espace qui s'articule autour d'eux et ne pas occuper l'entièreté d'un plan. Elles figurent alors souvent comme une partie d'un livre. À ce stade, nous reconnaissons la page parce que « [1] es surfaces occupées

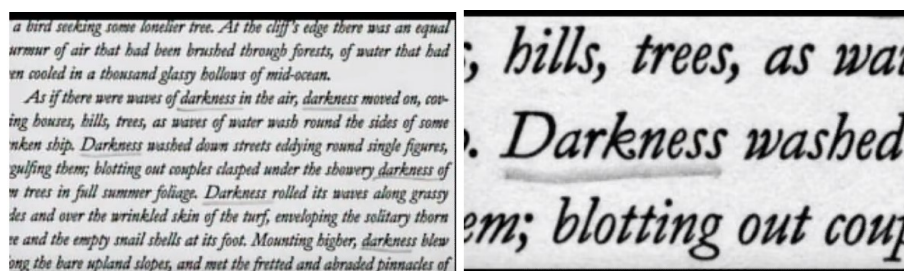
par les textes ont la composition familière de la série de lignes horizontales en simple contraste noir et blanc (la successivité des caractères d'imprimerie) » (Saouter, *op. cit.*, p. 34). Le dispositif filmique n'est alors pas construit pour que nous puissions lire le contenu de ces pages, mais plutôt pour que la page se manifeste comme partie d'un tout, comme une caractéristique visuelle fragmentée du livre dans son ensemble.



Figures 50 et 51 : apparitions de la page contextualisée à nouveau dans *Tradurre* (0 h 4 min 47 s et 0 h 7 min 59 s)

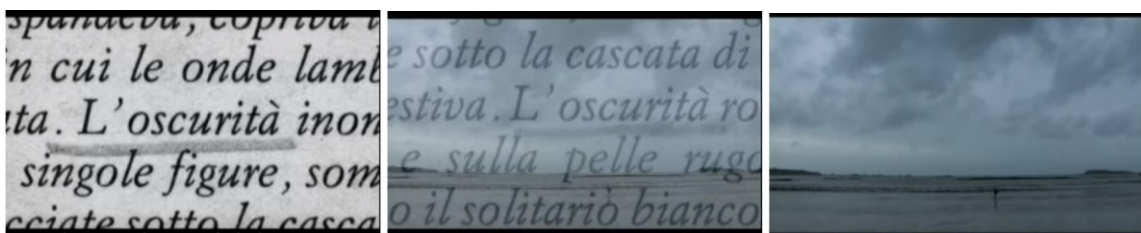
À plus grande échelle encore, la manifestation de cette page contextualisée vient symboliser le geste de la lecture sans qu'il y ait de lecture à proprement parler puisque le contenu de la page du livre ouvert devant la caméra n'est pas destiné au spectateur, mais au personnage de l'image tenant l'objet dans ses mains. Il nous est d'ailleurs impossible de lire ces pages en entier puisqu'elles sont visuellement incomplètes et découpées par l'ombre d'un personnage-lecteur ou alors, par le cadre du plan. Dans ces cas, le cadre de la page ne coïncide pas avec celui du plan. Il importe alors de se demander comment ces manifestations intermédiaires du livre à l'écran contribuent ou non à construire l'espace diégétique du film. Elles fonctionnent par rappel. Elles sont des figurations visuelles qui rappellent au spectateur que le traducteur, en plus de se déplacer dans les lieux qui composent son quotidien, en rencontre d'autres par le biais de la lecture. Le traducteur est avant tout un lecteur qui voyage dans l'univers déployé par la lecture des phrases et des pages composant le livre qu'il tient à la main. Cet espace pèse également dans la démarche et la position traductives des participants.

Différentes techniques du film parviennent à imiter ce voyage du lecteur dans l'espace déployé par la diégèse d'un ouvrage littéraire ou poétique. Lorsque Nadia Fusini (*Tradurre*), par exemple, a traduit *The Waves* de Virginia Woolf vers l'italien, elle a dû s'attarder à la question de la répétition du mot *darkness* dans le texte anglais. Répéter aussi souvent le mot en italien viendrait alourdir le texte puisque, précise-t-elle, l'italien n'est pas une langue qui aime répéter des mots. L'anglais, au contraire, est rythmé par ces répétitions. Au moment où Fusini explique cette difficulté, le passage en question apparaît à l'écran et compose à lui seul l'entièreté du plan. L'œil est alors guidé, dans ce premier plan du passage, par les petits traits de crayon qui ont servi à souligner chaque répétition du mot *darkness*. Il parvient également à saisir quelques termes clés (*ocean, water, wash*) qui composeront le champ lexical nous permettant d'imaginer l'univers de ce texte sans que Fusini en ait parlé explicitement. Les plans qui suivent sont des élargissements de l'extrait de sorte que la page en question se retrouve davantage fragmentée. Ces mots se rapprochent alors de l'image puisque le plan grossissant les libère de l'emprise de la phrase. Ils flottent et ne sont reliés que par des phrases qui ne sont pas matériellement présentes et qui se concrétisent dans le hors champ de l'image. Comme un voile, la page décontextualisée de Woolf vient recouvrir l'espace initial montré par ce syntagme (Fusini dans son bureau de travail) avant d'en dévoiler un autre.



Figures 52 et 53 : la page fragmentée et décontextualisée dans *Tradurre* (0 h 43 min 54 s et 0 h 44 min 10 s)

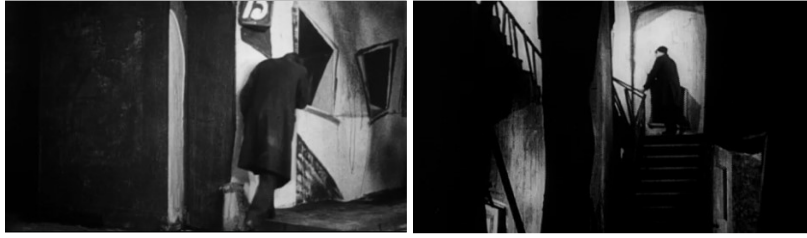
Le fragment de la page en anglais est suivi du fragment italien contenant la solution de traduction de Fusini, soit celle de varier la structure syntaxique du passage au lieu de s'acharner à répéter chaque fois le terme problématique. L'écart du contraste entre le blanc de la page et le noir de l'encre est considérablement réduit dans ces plans du texte traduit vers l'italien. La page devient grise et la trace du crayon soulignant « *l'oscurità* » est de moins en moins perceptible.



Figures 54, 55 et 56 : la page fragmentée et contextualisée dans *Tradurre* (0 h 44 min 14 s, 0 h 44 min 19 s et 0 h 44 min 26 s)

Le texte se fond alors à un paysage, une plage quelconque, et la ligne du crayon rejoint les nuages du plan suivant pour graduellement disparaître complètement. Le voile qu'était devenue la page s'est alors dissipé pour laisser place à un nouvel espace concordant avec les mots évoqués par les pages fragmentées. Ce protocole esthétique nous permet donc de plonger, le temps d'un plan, dans l'espace diégétique de *The Waves* comme le ferait Fusini en lisant ce passage.

Dans *Die frau mit den fünf Elefanten*, lorsque Geier nous raconte comment est construite la mécanique narrative de *Crime et châtiment*, l'un des cinq romans de Dostoïevski qu'elle a traduits, aucun fragment textuel n'est montré à l'écran pour illustrer son propos. Jendreyko se tourne plutôt vers l'objet filmique pour illustrer le passage auquel la traductrice fait référence, soit l'assassinat de la vieille usurière par Rodion Raskolnikov.

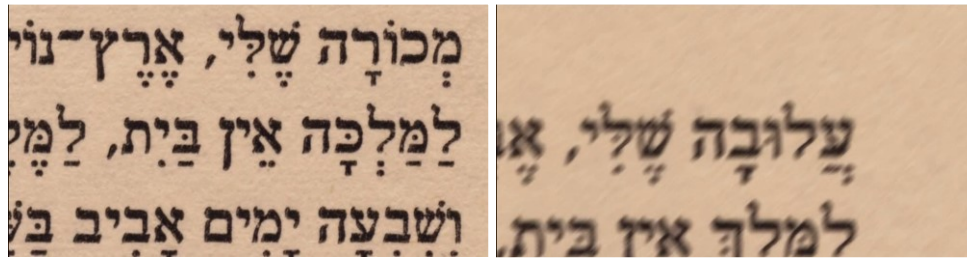


Figures 57 et 58 : extraits du film *Raskolnikow* (1923) de Robert Wiene (1 h 1 min 51 s et 1 h 2 min 16 s)

En plus de compléter les propos de la traductrice, les différents plans tirés du film *Raskolnikow* (1923) du réalisateur expressionniste allemand Robert Wiene montrent des lieux qui s'intègrent et s'ajoutent à l'imagination spatiale du spectateur mise en marche depuis le début du film. L'insertion de ce film dans le documentaire s'impose comme une citation de la diégèse articulée par le texte littéraire. Par ce truchement, nous sommes invités à explorer l'espace du récit comme le ferait Geier en lisant l'ouvrage en question. Le film de Wiene occupe alors l'avant-scène du documentaire et devient notre référence en matière de développement d'un univers cohérent par Dostoïevski. Il est intéressant de noter que, de tous les films basés sur le roman *Crime et Châtiment*, Jendreyko ait choisi de nous montrer celui de Wiene dont la signature stylistique est la mise en scène de décors tordus et démesurés nous rapprochant davantage du théâtre que du cinéma. Les lieux construits et montrés dans *Raskolnikow* ne sont pas de dimensions réalistes et pourtant, ils sont mandatés par Jendreyko pour contribuer à l'élargissement de l'espace cognitif chez le spectateur. En fait, ces plans expressionnistes de Wiene ne construisent pas seulement un nouvel espace, ils proposent un affect qui serait d'abord celui de Raskolnikov qui, torturé, s'apprête à commettre l'irréparable. À elles seules, la plasticité du décor, les fenêtres sombres et les portes obliques par exemple, rendent l'espace hostile et traduisent le mal d'être du protagoniste. Plus encore, nous pouvons croire que l'univers montré à l'écran correspond à la vision qu'en a le jeune homme et à l'expression de son intériorité. Son mal de vivre déforme et tord son environnement qui pourrait s'effondrer à tout moment. La plasticité même des plans de

Wiene permet de communiquer au spectateur l'affect qui traverse non seulement Raskolnikov, mais aussi Geier en tant que lectrice. Le fait que Geier apparaisse à plusieurs reprises dans un espace décontextualisé entre deux extraits de Wiene, que sa voix se superpose à ces images et que les cadres des deux films coïncident encourage le rapprochement de nombreux de points de vue. Nous pourrions donc dire que Jendreyko cite le film de Wiene pour citer l'espace évoqué par Geier lorsqu'elle-même cite Dostoïevski. Et c'est le spectateur qui en profite puisque la mécanique du film dans le film lui permet d'explorer l'univers entourant Raskolnikov avec un regard qui imite et le rapproche de celui de Geier. Ce fonctionnement par « citation » fait du film de fiction une archive aussi légitime et puissante qu'une photo ou un témoignage d'époque. Les extraits de films de fiction peuvent être utilisés « au même titre qu'une photo, qu'un témoignage ou qu'une chanson, qui sont des témoins d'une époque et ont marqué la mémoire collective [...] Ce n'est pas parce que des archives "brutes" [...] manquent; c'est parce que leur présence a un sens dans le film, comme une citation » (Viñuela, *op. cit.*, p. 189). Les espaces évoqués par les œuvres de fiction se déploient alors dans un univers réel, celui exploré en premier lieu par le documentaire, et à s'articuler par rapport à ce dernier.

Nurith Aviv, pour sa part, fait un usage inhabituel de la page littéraire à l'écran. Glissées entre l'intervention de deux traducteurs, des pages en hébreu ancien et moderne apparaissent à maintes reprises dans *Traduire*. Décontextualisées, elles sont découpées par le plan qui n'en dévoilera l'entièreté que fragment par fragment en tâchant d'imiter le mouvement des yeux du lecteur. La caméra se déplace alors sur la page de la gauche vers la droite. Arrivée au bout de la ligne, son mouvement s'accélère pour rejoindre le début de la prochaine ligne.



Figures 59 et 60 : parties du poème « *Mekhora Sheli* » [Ma terre natale] de Léa Goldberg « lu » par la caméra (0 h 34 min 21 s et 0 h 34 min 29 s)

L'intervention de la traductrice Sivah Beskin est suivie d'un plan dévoilant une partie d'un poème de Léa Goldberg, soit « *Mekhora Sheli* » [Ma terre natale]. Cette transition vers le poème de Goldberg n'est pas anodine : Beskin a traduit la poétesse, dont elle partage les origines lituaniennes, vers le russe. Le protocole visuel de la « lecture » de la page par la caméra est repris à chaque fois qu'un extrait en hébreu apparaît à l'écran, qu'il s'agisse d'un poème ou d'un passage liturgique. Pour Aviv, il n'y a pas d'hébreu séculier, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'hébreu pouvant se libérer des strates historiques et religieuses qui le composent et c'est un constat qui justifie de nombreux choix esthétiques de son film. Suivant les prescriptions rabbiniques énoncées dans la Mishna, première compilation écrite des lois orales juives, Aviv rassemble les conditions de lecture nécessaire à la lecture de la Torah. C'est en partie la raison pourquoi, en plus d'imiter le regard du lecteur dans ces plans, la cinéaste accompagne toute récitation en hébreu de son support textuel. Dans le cas du poème de Goldberg, la vue de cette page ne sert toutefois pas à illustrer les difficultés de traduction rencontrées par Beskin, mais plutôt à accompagner la voix extradiégétique lisant ce poème. À entendre la voix craquelante qui semble sortie d'une autre époque, nous devinons qu'il s'agit d'un vieil enregistrement de Goldberg lisant elle-même « *Mekhora Sheli* », information confirmée dans le générique du film. Au moment de la lecture, la caméra devient l'outil (le « yad », pointeur de lecture à usage liturgique) qui permet de lire un texte sans le toucher. Ces plans ne construisent pas d'espace dans lequel immerger le spectateur. Au contraire, en

montrant l'image décontextualisée d'un texte, Aviv maintient une importante distance entre le spectateur et la page lue. Ce mécanisme visuel lui permet de respecter et de mettre en scène les prescriptions de la Mishna. Dans la tradition hébraïque, tout contact avec le parchemin est indésirable, car le texte mort (qui n'est pas interprété) est considéré comme impur. Il est intéressant de noter que dans l'ensemble du film *Traduire*, aucun traducteur ne touche de livre ou de papier bien que tous soient entourés de ces objets avec lesquels ils travaillent au quotidien. Le contact entre la main du traducteur et le papier n'est jamais montré²⁴. Si le texte prend vie, c'est par l'entremise de la discussion et de l'interprétation qu'Aviv met en scène ailleurs dans *Traduire*, précisément dans les plans montrant le traducteur assis devant nous et s'exprimant sur la question. À ce moment précis, nous entrons dans l'espace des participants comme des étrangers venus en apprendre davantage sur la question.

3.3 La question de l'hospitalité langagière

Les documentaires étudiés évoquent l'hospitalité par un nombre important de variations formelles et esthétiques qui résonnent avec les préoccupations théoriques de Paul Ricœur, de Antoine Berman et de Jacques Derrida. Les participants évoquent l'hospitalité dans leurs propos sur la traduction littéraire. Les cinéastes, quant à eux, la mettent en scène par la construction syntagmatique de l'espace intime du participant. Cette construction de l'espace, nous l'avons étudiée en nous demandant, entre autres questions, quels mécanismes visuels nous permettraient de pénétrer dans le bureau du traducteur pour aller à sa rencontre.

²⁴ Dans *Le Livre Brûlé, Philosophie du Talmud*, Marc-Alain Ouaknin, s'inspirant d'Emmanuel Lévinas, parle de l'interprétation comme d'une « caresse » du texte qui serait tout sauf un « saisissement ». L'interprétation comme caresse y est présentée comme un refus de l'idolâtrie, thème majeur de la Torah : « L'idole, prévient-il, – et ici le Texte donné à l'emprise de la main, le “manuel” – rassure; l'idole rapproche [...] » (1994 [1986], p. 108).

Nous avons constaté que les trois documentaires analysés réunissent un nombre impressionnant de conditions nécessaires à l'exercice de l'hospitalité : l'incarnation de l'hôte (le participant) et de l'étranger (la caméra couplée à notre regard), le franchissement de seuils (que ce soit le seuil visible de la porte, de la fenêtre ou celui qui se déploie dans l'imaginaire diégétique du spectateur), le passage d'espaces publics à des espaces privés, des rencontres, des échanges, des confidences entre étrangers, etc. Un va-et-vient incessant rythme ces films et c'est le déplacement, au cinéma comme dans la « vraie vie », qui rend possible toute pratique de l'hospitalité. Pour qu'il y ait hospitalité, il doit y avoir, d'une part, du mouvement dans l'espace, que celui-ci corresponde aux déplacements des cinéastes d'un pays à l'autre ou alors, au voyage d'une œuvre littéraire d'un lecteur à un autre. D'autre part, l'hospitalité figure dans les films par la mise en scène des différents types de rencontres qui vont jusqu'à nous inclure nous, spectateurs, dont le regard voyage d'un univers à l'autre au rythme des plans.

De manière plus globale et contemporaine, l'« hospitalité » correspond au fait de recevoir quelqu'un chez soi avec bienveillance, mais peut également renvoyer à son acception antique voulant que l'« hospitalité » représente le droit de trouver logement. Moins ancienne, une autre acception de l'hospitalité renvoie au fait plus général de recueillir, de loger et de nourrir les voyageurs dans un établissement prévu à cet effet. La traductologie semble avoir fait siennes ces trois définitions de l'hospitalité qui se chevauchent à différents moments de sa réflexion. Loin de faire éclater notre réflexion, l'hospitalité polysémique figure comme un concept capable de rassembler solidement l'ensemble des champs et des médiums explorés jusqu'à présent.

Dans son petit ouvrage *Sur la traduction* (2004), Paul Ricœur propose de décomposer les problèmes inhérents à la traduction par le prisme du travail freudien du souvenir et du deuil. Il écrit que l'«[o]n contribuerait à [l']apaisement [de la conscience du traducteur] en proposant d'abandonner le rêve de traduction parfaite et en faisant l'aveu de la différence indépassable entre le propre et l'étranger » (2004, p. 61). Cette différence indépassable entre le propre et l'étranger constitue l'essence même de son concept d'hospitalité langagière. Ricœur regroupe les différents défis de médiation ou de négociation reliés à la traduction en contexte interculturel dans cette unique notion d'« hospitalité langagière » :

il me semble, en effet, que la traduction ne pose pas seulement un travail intellectuel, théorique ou pratique, mais un problème éthique. Amener le lecteur à l'auteur, amener l'auteur au lecteur, au risque de servir et de trahir deux maîtres, c'est pratiquer ce que j'aime appeler l'hospitalité langagière. (*ibid.*, p. 42)

Il envisage alors la pratique de la traduction comme l'a fait Antoine Berman dans *L'épreuve de l'étranger* (1984). Pour que le travail du traducteur soit éthique, il faut d'abord reconnaître l'«inconfortable situation de médiateur » par laquelle il doit, comme décrit par Schleiermacher et cité par Berman, « amener le lecteur à l'auteur » et « amener l'auteur au lecteur » (Berman cité par Ricœur, *ibid.*, p. 9).

Dans son article intitulé « Hospitality and Translation » (2011), James Taylor compare les idées de Jacques Derrida dans *De l'hospitalité* à celle de Paul Ricœur. Tous deux reconnaissent l'impossibilité d'offrir un parfait accueil à l'étranger, mais aussi la nécessité de respecter l'étranger dans son essence (Taylor, 2011, p. 11). Pour Derrida, l'étranger doit demeurer étranger, mais dès qu'il entre dans notre foyer, cette nécessité ne peut plus être. Il insiste donc sur le fait que l'hospitalité soit impossible (*ibid.*, p. 12). L'auteur explique cette impasse derridienne ainsi : « Hospitality demands that I treat the stranger as a stranger, as other than myself, and yet each of my attempts to do so has the opposite effect and brings the stranger more firmly into my familiar horizons » (*ibid.*). Il y a donc un rapprochement

impossible à éviter entre le soi et l'autre qui passe par un échange linguistique qui catégorise et intègre l'étranger à notre monde. L'hospitalité absolue n'existerait donc pas. Il faut toutefois continuer d'essayer d'accueillir l'autre, redoubler d'ardeur et de générosité et surtout s'assurer que de ne pas en faire une pratique automatisée, d'être prudent chaque fois, afin de réduire la possible violence et de laisser l'autre être « autre ». En ce sens, le philosophe Jacques Derrida nous rappelle, dans un entretien intitulé *De l'hospitalité*, que l'hospitalité est à la fois un devoir éthique, mais aussi et souvent un devoir légal, un devoir encadré par des lois. Il y a pour Derrida une incompatibilité entre ces deux visions de l'hospitalité puisque la dernière, l'hospitalité « légale », rend impossible une hospitalité absolue que Derrida définit ainsi :

L'hospitalité absolue exige que j'ouvre mon chez-moi et que je donne non seulement à l'étranger [...], mais à l'autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui donne lieu, que je le laisse venir, que je le laisse arriver, et avoir lieu dans le lieu que je lui offre, sans lui demander ni réciprocité (l'entrée dans un pacte) ni même son nom. (Derrida et Dufourmantelle, 1997, pp. 29-31)

La première violence de l'hospitalité est la graduelle assimilation de l'autre par un inévitable contact qui fait en sorte que l'autre devient de plus en plus familier et de moins en moins étranger. La première conversation avec l'étranger est le début de la fin de l'hospitalité parfaite ou absolue. L'impossibilité d'une hospitalité parfaite (comme l'impossibilité d'une traduction parfaite chez Ricœur), n'empêche toutefois pas Derrida de nous encourager à tout de même tenter de la pratiquer : [Derrida] finds in the impossibility of hospitality not a licence to avoid the task, but a constant provocation [...] to be always more vigilant in our attempts to do justice to the other » (Taylor, *op. cit.*, p.13). C'est sur ce point, souligne Taylor, que les idées de Ricœur ne rejoignent plus celles de Derrida. Pour Ricœur, il faut assumer l'impossibilité de cette hospitalité comme il faut faire le deuil complet d'une traduction parfaite. S'acharner à toujours vouloir atteindre un seuil de l'hospitalité inaccessible (la perfection) présente un danger :

We must recognize perfection not as an ideal that would continue to guide our actions, but as a harmful desire that keeps us from relating to each other as finite and fallible human beings, and that ultimately keeps us from recognizing that we too are strangers on the earth. (*ibid.*, p.14)

Être un traducteur fini et faillible revient donc à reconnaître les limites de sa propre langue à pouvoir accueillir l'autre et tous les éléments de son discours, mais c'est aussi reconnaître dans cet échange complexe une potentialité d'enrichissement. Il y aura toujours, comme l'admettront plusieurs traducteurs interviewés, des pertes à assumer, des petits deuils à faire en traduisant. Les réseaux linguistiques sous-jacents à l'hébreu, ceux que les oreilles polyglottes de Rosie Delpuech entendent dans l'écriture de Jacob Shaptaï, souffriront peut-être de devoir être transposés dans un français qui fonctionne tout autrement que l'hébreu et qui en modifie la trajectoire vers le lecteur. Le traducteur conscient de sa tâche vouée à l'échec parvient à atteindre un nouvel espace de création en assumant la faillibilité de son travail. Il aura travaillé sa langue, tenté de l'étirer de tous les côtés pour faire plus de place à la langue autre et à ses lourds bagages, jouant ainsi avec les limites de son confort en rendant sa langue, voire son identité même, étrange et autre. La tâche du traducteur se résume ainsi : « By translating the stranger's world [...] into [his] own world and by allowing [his] life to be translated into foreign idiom, [he] can learn to understand [himself] not as an autonomous ego but as one stranger among others » (*ibid.*, p. 11).

Nous étirons les limites possibles de ces positions philosophiques et leur superposons celles de l'image, plus précisément celles de l'image filmique comme potentiel illustrateur théorique de l'hospitalité langagière. Les documentaires étudiés dans le cadre de ce mémoire dépeignent une position éclairante de la philosophie radicale de l'altérité telle qu'explorée par Ricœur dans son articulation d'un modèle éthique de la traduction. Le cinéma documentaire, comme la traduction, est nourri de rencontres qui comptent sur la création de

liens entre, notamment, le « réel » et l'objectif de la caméra et entre les différents protagonistes et les cinéastes.

Heim, Casa et Bayit

À la très simple question « où a lieu la traduction ? » les réalisateurs semblent avoir tous répondu : « à la maison ». Dans les trois films analysés, l'activité de traduction littéraire s'est inscrite dans le lieu intime de la demeure dans laquelle le traducteur est normalement à l'abri des regards et qu'il a ouverte à l'étranger pour l'occasion. L'étranger de nos films revêt toutefois une identité plurielle. Il est d'abord incarné par le ou la cinéaste qui s'introduit physiquement, avec ou sans caméra, dans l'univers du traducteur pour lui présenter son projet. Aviv, par exemple, avant même d'avoir commencé à filmer *Traduire*, avait déjà articulé un espace de dialogue entre deux personnes étrangères à l'une et l'autre, soit elle-même ainsi que le potentiel participant. En entrevue, Aviv raconte que ces rencontres ont d'abord été guidées par un intérêt littéraire :

On a dix traducteurs [dans *Traduire*], ils parlent chacun une langue différente. Mais au commencement ce n'est pas au traducteur que j'ai pensé, mais à l'auteur original. Je voulais que l'on parle de tel ou tel auteur et j'ai cherché à ce que chaque traducteur parle une langue différente. En suivant cette contrainte, le film s'est fait presque seul. (Azoulay et Feldman, *op. cit.*, p. 236)

Ce sont les contraintes posées par Aviv qui ont rendu possible la rencontre de deux êtres qui, si ça n'avait été d'un ami commun (l'auteur de l'ouvrage ciblé), n'auraient peut-être jamais eu la chance de se rencontrer. Enfin, l'étranger est également incarné par nous, spectateurs, qui témoignons des résultats de ces rencontres préparatoires et nous introduisons dans des espaces qui, sans la rencontre de la cinéaste et des traducteurs, ne se seraient jamais exposés à notre regard.

Il faut toutefois préciser qu'avant notre arrivée dans cette petite pièce, une autre rencontre a déjà eu lieu soit « l'épreuve de l'étranger » telle qu'entendue par Antoine Berman. Une œuvre

écrite devient « étrangère » lorsqu'elle tombe sous la main du traducteur. La demeure devient le lieu où le traducteur rencontre une autre langue qui, à la manière de l'étranger, demande l'hospitalité. Mais comment le traducteur s'y prend-il pour accueillir cette langue qui n'est pas la sienne? Plusieurs participants du film font référence à la difficile tâche d'accueillir l'autre, de laisser une langue autre venir se frotter sans gêne à leur langue pour la rendre étrangère, assouplir ses limites et éventuellement l'enrichir.

Les dix traducteurs du documentaire de Nurith Aviv partagent tous cette idée qu'une certaine friction naît de la rencontre de deux langues en traduction, friction qui peut être de nature linguistique, mais aussi politique, historique, religieuse, culturelle, etc. Le traducteur se trouve alors à dépasser la limite entre le chez-soi et l'ailleurs ou du moins, à la confronter : « Les traducteurs parlent avec passion de la confrontation avec une langue qui les amène parfois à transgresser les règles de leur propre langue » (Delourme, 2011, n.p.). Ricœur décrit plutôt cette rencontre comme un processus des plus éthiques : « [l']hospitalité langagière donc, où le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger » (*op. cit.*, p. 20).

La traductrice Anna Linda Callow raconte sa lutte afin de faire passer les œuvres de Schmueel Yosef Agnon de l'hébreu à l'italien. Elle affronte la double résistance dont il est question dans le travail de souvenir cité par Ricœur et ultimement, tente de la désamorcer. D'abord, il y a la résistance de la langue de l'étranger qui est ici l'hébreu d'Agnon. Callow raconte qu'elle et sa collègue ont « dû affronter cette sorte de noyau dur de la langue sacrée » (Aviv, 2011, p. 83). Elle précise que les nuances bibliques de l'hébreu moderne utilisé par Agnon sont difficiles à détecter. La langue du texte résiste par ce qu'en fait l'auteur en citant le Midrash ou le Talmud : « Il insère des couches anciennes de l'hébreu moderne, avec toutes

ces citations dont il ne donne pas la source et qu'il utilise aussi de manière plutôt subversive » (*ibid.*, p. 82). Après une analyse méticuleuse, « le lecteur expert, qui connaît toutes les sources d'Agnon, ce qui n'est pas facile, comprend l'allusion. Le lecteur naïf, lui, ne comprend pas. C'est... la cruauté d'Agnon » (*ibid.*, p. 83). Heureusement, cette cruauté d'Agnon s'apprivoise, mais le prochain défi consiste à démanteler la résistance de sa propre langue à l'accueil de l'étranger. Accompagnée d'une amie avec qui elle négocie pour trouver des solutions pour pallier l'hermétisme d'Agnon, Callow pratique « une stratégie d'agnonisation de l'italien » afin de pouvoir parler hébreu en italien : « nous avons pris la syntaxe italienne, nous l'avons poussée au maximum de tension supportable pour la rapprocher de celle de l'hébreu, nous avons laissé ici et là [...] le plus possible de mots hébreux à l'intérieur du texte italien » (*ibid.*). La traductrice américaine Chana Bloch dit avoir eu à négocier énormément avec une amie lorsqu'elles ont traduit ensemble les poèmes de Dahlia Ravikovitch. Elles ont étiré les frontières linguistiques de l'anglais à la limite du supportable. Le travail de Callow et celui de Bloch illustrent donc concrètement l'ambivalence psychique du traducteur qui « veut forcer sa langue à se lester d'étrangeté [et] forcer l'autre langue à se dé-porter [sic] dans sa langue maternelle » (Berman cité par Ricœur, *op. cit.*, p. 15).

Les propos du dernier participant de *Traduire*, le traducteur de l'hébreu à l'arabe, Ala Hlehel, souligne la difficulté de se défaire de cet affront entre la langue de l'autre et la sienne. Il est le traducteur de la pièce *Sur les valises* du dramaturge israélien Hanoah Levin. Hlehel partage son expérience de la traduction comme celle d'une violente rencontre entre sa langue et l'hébreu. Il a dû, dit-il, pour les bienfaits de sa traduction, tuer sa propre langue, pour d'abord laisser toute la place à l'étranger et enfin, apprendre quelque chose de cette rencontre où il s'est d'abord tu pour accueillir l'autre dans un acte d'hospitalité absolue :

L'hébreu pour moi n'est pas une langue neutre, elle est chargée. C'est celle du soldat, du policier, de l'occupation... mais aussi la langue de Hanoach Levin [...] En fait... La traduction n'a pas été facile, disons-le [...] Affronter le texte de Levin a été un choc pour moi [...] La traduction a été une sorte de révélation. La découverte de ma capacité à me défaire du fardeau dont je suis issu qui entrave le développement de ma langue [...] Je devais renoncer aux lois de ma langue, abandonner mon grand amour pour la langue arabe et lui dire « pardon, mais il faut dans un sens que je te tue, que je te soumette afin de traduire Hanoach Levin. » Ce n'est pas une chose facile. Pour moi, Arabe, l'arabe est la langue du Coran, la langue de l'héritage, il y a quelque chose de difficile à changer, quelque chose de sacré. (Aviv, 2011, 1 h 3 min 4 s)

Ces passages mettent en lumière une série de deuils qui rendent l'hospitalité langagière possible : le deuil d'une langue maternelle autosuffisante et de même que le deuil de la traduction parfaite. De quoi exactement faut-il faire le deuil? D'un gain sans perte et surtout, il faut reconnaître « la différence indépassable du propre et de l'étranger » (Ricœur, 2004, p.18). Ce devoir ne revient pas à croire à l'impossibilité de la traduction, mais à reconnaître son incomplétude comme le fait Callow en arrivant à la conclusion que « la solution pour transmettre tout ça en italien n'existe peut-être même pas. On perd beaucoup » (Aviv, *op. cit.*, p. 83).

CONCLUSION

Quelle est la parole qui va s'arroger le droit de dire ces mondes?
(Catherine Mauzaric, 2016)

Nous voilà rendue au terme de cette exploration qui a ouvert, nous ne pouvons le nier, un nombre considérable de pistes de réflexion. À bien y penser, nous nous étonnons peu d'avoir procédé à la construction de ce mémoire comme l'aurait fait un documentariste en construisant l'univers spatial d'un film, soit en rapprochant différents fragments du monde pour en proposer un qui soit unique et nôtre. Les idées mises de l'avant tout au long de ce travail de recherche se rejoignent toutefois dans la notion de contextualisation telle qu'elle fut explorée par la traductologie, mais aussi par le cinéma documentaire. Dans l'ensemble de notre réflexion, le « contexte » porte un sens double. Il renvoie d'abord aux circonstances matérielles et idéologiques dans lesquelles s'insère une œuvre (la traduction et le film documentaire dans notre cas); le terme « contexte » peut également renvoyer à son acception linguistique et correspondre au texte dans lequel s'insère une unité linguistique et dont elle tire sa signification²⁵.

Dans une entrevue vidéo dédiée à « dire le réel » du web magazine *La parole aux humanités*, l'anthropologue Thierry Roche rappelle que le propre du documentaire n'est pas tellement de « montrer le réel », mais plutôt de partager une compréhension du monde en faisant, certes, un travail de description, mais surtout, un travail majeur de contextualisation. Nous avons également avancé l'idée que pris seul, le plan ne soit toutefois pas aussi « parlant » que peut l'être une image insérée dans une relation de montage, une image servant de liant entre deux

²⁵ Nous avons vu que le « texte » de « contexte » peut-être de nature littéraire, mais aussi, de nature filmique. Ne retrouvons-nous pas dans cette deuxième définition seule, une description de la mécanique filmique qui fonctionne par le rapprochement de plans qui tirent leur sens par leur dialogue constant au sein d'un objet plus grand qu'eux, soit le film en question? Renvoyant à son étymologie même, le mot « texte » du latin « textum » veut dire « tisser » et nous rappelle qu'une œuvre est d'abord et avant tout un ensemble de réseaux qui dépendent les uns des autres pour faire sens.

autres plans. Sous la loupe de la sémiologie du cinéma, le documentaire aura pris la forme d'un texte composé également d'unités dont le dialogue donne tout le sens à l'œuvre filmique.

Nous avons donc pu constater que l'analyse de toute production culturelle, fût-elle une traduction ou un film documentaire, dépend de la prise en compte de son ancrage dans une réalité matérielle, historique et conceptuelle. Ce constat figure au centre de la naissance de la discipline traductologique qui se trouve à justifier son existence par des enquêtes débordant les cadres stricts de la langue, sa première préoccupation théorique. Le traducteur et le traductologue interrogent donc un nombre important de facteurs afin d'éclaircir la démarche traductive derrière toute œuvre. Pour souligner ce phénomène, Antoine Berman a parlé de la « position traductive » du traducteur, position qui est régie par des normes le rattachant à une réalité sociale et culturelle. En plus de s'activer dans un milieu qui le traverse et l'influence, le traducteur doit composer avec deux autres forces omniprésentes : une pulsion de traduire qui lui est propre (« *Übersetzungstrieb* ») et la manière dont il a internalisé le discours ambiant sur la traduction (Berman, *op. cit.*, p. 74). Cette négociation entre le propre et le monde extérieur est également perceptible dans la démarche du documentariste qui, nous l'avons étudiée, crée son film à partir de fragments parlants du monde. C'est par le rapprochement de différents morceaux de notre univers que des films comme *Tradurre*, *Die Frau mit den fünf Elefanten* et *Traduire* prennent forme. Le syntagme qui naît de ces rencontres entre différents plans demeure ce qui exprime de plus près la pensée et les désirs filmiques d'un réalisateur. Nous avons vu comment Nurith Aviv pose le traducteur en commentateur par une série de techniques et par la mise en place d'un protocole visuel répété à chaque nouvelle rencontre. Nous avons pu prendre le pouls du quotidien de Svetlana Geier et nous laisser porter par la lenteur des plans de Jendreyko suivant à son tour et avec mesure

la routine de cette femme d'une autre époque. Nous avons également compris que la construction syntagmatique chez Giarolo passe d'abord par le son, soit la musique et les propos des participants.

Toutefois, si les films choisis nous ont « parlé » dans un premier temps, c'est par ce qu'ils donnent à voir. Nous avons été interpellée par les films étudiés dans le cadre de ce mémoire puisqu'ils montraient le traducteur et la traductrice campés dans des morceaux de l'univers (de *leur* univers) qui ne se donnent que très rarement au regard du passant. Les participants, tous des traducteurs littéraires, acquièrent dans ces films une visibilité rafraîchissante et se trouvent alors à habiter un espace « paratextuel » qui ne correspond plus aux marges controversées du texte d'arrivée ou à l'espace articulé par l'univers de la fiction, mais au plan filmique du documentaire.

K. Littau nous rappelle que le médium venant recueillir ou « enregistrer » les traces du monde matériel influence notre façon de le concevoir. Nous avons donc considéré de près la matérialité de l'image documentaire et toute la mécanique qui en découle pour parler des espaces de la traduction tels qu'ils figuraient à l'écran documentaire. C'est un travail de contextualisation de l'image documentaire que nous avons effectué en interrogeant la mise en dialogue des nombreuses substances filmiques qui composent les espaces articulés par nos trois documentaires : l'iconique (comprenant le visuel et le sonore), le linguistique et le musical. Nous avons étudié les espaces de la traduction montrés dans ces films en prenant en compte le support matériel nous donnant accès à ces espaces contextualisés et nous avons, en ce sens, fait nôtre la démarche matérialiste de Sherry Simon qui pose la ville comme une force s'insérant dans les mots mêmes qui composent les pages d'une traduction. La ville, la même qui entoure le chez-soi, s'est trouvée à entrer dans l'espace du traducteur en se

manifestant par les fenêtres, mais aussi dans des plans décontextualisés, des plans n'étant liés d'aucune manière visible à la réalité du traducteur ou de la traductrice. Ces manifestations d'espaces urbains ont servi, par exemple, à renforcer la valeur même de la ville dans la démarche traductive des différents intervenants de *Tradurre*.

C'est en jumelant les approches spatiales du cinéma documentaire et de la traductologie que nous avons procédé à l'analyse de nombreux syntagmes de nos films. Ultimement, l'objectif aura été de montrer comment ces deux disciplines peuvent communiquer pour montrer les espaces de la traduction, comme si ce dialogue avait toujours été possible et qu'il n'attendait qu'à sortir d'un très long sommeil. Il est vrai que le cinéma a très hâtivement intégré le traducteur à l'univers « extraordinaire » de la fiction avant de mettre en lumière le côté plus « terre à terre » de la tâche du traduire, celui de transposer une œuvre d'une langue à l'autre. Si nous nous sommes promenée d'un plan à l'autre comme le traducteur foulerait les trottoirs de son quartier, nous ne pouvons nier le fait que ce voyage fut toutefois inhabituel à certains égards. Nous avons d'abord dû, avant de pouvoir explorer les lieux iconiques montrés dans les films étudiés, prendre en compte leurs caractéristiques plastiques, c'est-à-dire de quelle(s) façon(s) ils étaient donnés à voir avant même qu'ils ne construisent de l'espace. Cette étape nous a amenée à évaluer le rôle du cadre de l'image et à soutenir l'idée que le cadre est une limite nécessaire au déploiement de l'espace diégétique dans l'ensemble des films. Ce sont les fragments du monde (les lieux à l'écran) qui propulsent notre imaginaire spatial. À son tour, le cadre dans le cadre aura permis de donner encore plus d'indices spatiaux au spectateur. C'est une convention par laquelle Nurith Aviv parvient à montrer l'influence de l'extérieur sur le travail introspectif du traducteur. Jamais le participant de *Traduire* n'est vu quittant sa demeure. Pourtant, et c'est en partie la force du cinéma, nous imaginons très bien

le genre d'environnement dans lequel il baigne et c'est en partie grâce à l'apparition de la fenêtre que nous nous en faisons une idée.

Nous acceptons, en tant que spectateurs prenant en compte cette matérialité de l'image, que les codes et les lois physiques du monde matériel soient transgressés par l'univers filmique. Nous aurons vu qu'il n'est pas nécessaire, par exemple, de passer par une porte pour atteindre l'intérieur de la demeure du traducteur. Comme le fantôme, nous traversons les murs et nous nous retrouvons en un seul geste (le changement de plan) à passer d'un espace à un autre sans le moindre effort. Enfin, si la vue de cadres dans un cadre permet de lier différentes manifestations spatiales ensemble, leur absence n'empêche pas de tisser différents liens entre les espaces. Les bruitages intradiégétiques et extradiégétiques parviennent à rapprocher et scinder les plans qui ont visuellement très peu en commun : voilà le stratagème privilégié par Giarolo pour créer de l'espace diégétique dans tout *Tradurre*.

Au troisième chapitre de ce mémoire, nous avons entrepris une exploration spatiale d'un autre ordre en tentant de mesurer l'espace déployé par la monstration de documents d'archives à l'écran. Comme des strates venant se poser par-dessus les lieux qui y sont montrés, les documents d'archives ont d'une part limité le déploiement de l'espace dans les films et d'autre part, contribué à l'agrandir. Pour Jendreyko, les photographies de la famille Ivanov auront permis de plonger dans l'histoire personnelle de Svetlana Geier, mais aussi dans l'histoire plus vaste de l'Union soviétique et de l'Allemagne nazie. Ces images parfois décontextualisées se sont ancrées dans un récit historique narré tantôt par Jendreyko, tantôt par Geier. Nous reconnaissons toutefois la force des anachronismes mis de l'avant par Jendreyko et Aviv. Aller à la rencontre du passé par l'entremise d'images du présent permet de renégocier les conditions matérielles du passé en reconnaissant qu'elles continuent de

résonner dans le présent. Quant à lui, le texte littéraire à l'écran est fait pour être vu et non lu. Le texte linguistique chez Giarolo et Jendreyko crée de l'espace seulement lorsqu'il tente d'imiter l'iconique en devenant une image. Sa lecture devient secondaire, voire impossible. Pour Aviv, le texte en hébreu se pose toutefois comme un voile dense sur toute exploration diégétique ayant été propulsée par les lieux qui suggèrent l'espace diégétique du film. Elle met en scène, par le mouvement de la caméra, une lecture quasi talmudique d'extraits choisis. En montrant une image décontextualisée du texte, Aviv maintient une distance essentielle entre le spectateur et le texte. L'ensemble de ces manifestations intermédiaires nous rapprochent de la notion de palimpseste (Warf, Foucault) telle qu'elle figure au cœur du tournant spatial propulsé dès le début des années 1960. Chaque manifestation médiatique s'impose comme une strate venant complexifier l'espace du film et nous les creusons une à une pour tenter d'esquisser une carte diégétique reliant l'ensemble de ces apparitions.

Une idée fondamentale du tournant spatial entrepris par la traductologie se retrouve au cœur des trois documentaires. Si les cinéastes parcourent de l'espace pour rencontrer des traducteurs, c'est d'abord pour souligner l'importance de la « localité » dans le contexte de vastitude né de la mondialisation. Nous voyons dans les trois documentaires étudiés les espaces réduits qui composent le quotidien du traducteur. C'est en quelque sorte le propre du documentaire que d'explorer « the reduced expanses of everyday life » (Simon, *op. cit.* p. 98) comme nous le rappelle le théoricien et cinéaste Michael Chanan :

Borders are said to be obstacles no longer, and global interconnections are strengthened and reinforced, yet, in response, local communities and allegiances are also strengthened and reinforced. Precisely the terrain of documentary, which in going out to encounter the Real conditions of existence is always situated within the local, even when it thinks globally. (*op. cit.*, p. 153)

C'est la vue du quotidien qui nous aura permis, tout au long de notre réflexion, de rapprocher le cinéma documentaire des plus récentes préoccupations théoriques de la traductologie. La pertinence du quotidien dans un contexte de mondialisation s'exprime également par nos

devoirs d'hospitalité. À une époque où les flux migratoires ne cessent d'augmenter, ouvrir sa porte à l'Autre devient une nécessité qui implique l'abandon d'un certain confort puisque la rencontre de l'autre est d'abord, en traduction comme dans nos pratiques culturelles, négociation. Nous abandonnons alors le confort de notre langue et l'intimité de notre foyer pour laisser l'autre exister. L'analyse des démarches visuelles des différents documentaristes nous aura permis de souligner comment ils mettent en image cette ouverture de l'espace à l'étranger, processus dont parlent abondamment les participants des films. Que retenons-nous de ces sacrifices? Un enrichissement considérable, chacun le confirmera à son tour. Enfin, nous nous sommes retrouvée à incarner, en tant que spectatrice, le regard même de l'étrangère découvrant l'intimité des quelques 25 traducteurs figurant à l'écran documentaire. La notion d'hospitalité filmique est venue s'ajouter et dialoguer avec celle de l'hospitalité langagière (Ricoeur).

Si nous avons un seul regret, c'est de n'avoir pu parler davantage du traducteur en mouvement, du traducteur en voyage qui cherche par ce déplacement à rejoindre l'univers (réel ou imaginaire) de l'auteur qu'il traduit. C'est en assistant à une projection du film *Dreaming Murakami* de Nitesh Anjaan (2017) dans le cadre du festival RIDM de Montréal que nous avons découvert l'univers de la traductrice danoise de Murakami, Mette Holm. Quel fut notre étonnement de constater qu'Anjaan présentait l'univers de la traductrice en assumant pleinement l'intégration d'éléments fictifs (une grenouille géante, notamment) dans ses plans. La traductrice part à la découverte du Japon de Murakami comme si elle cherchait à rencontrer cet étrange amphibien à la voix grave²⁶. Alors qu'elle semble chercher quelque chose ardemment, elle ne se rend pas compte que la grenouille murakamienne n'est

²⁶ Par ce stratagème, Anjaan fait allusion à la nouvelle « super-frog saves Tokyo » du recueil *After the Quake, stories* de Haruki Murakami.

jamais bien loin, qu'elle la suit et l'espionne. Nous témoignons alors, en tant que spectatrice, de la rencontre littérale de l'univers de la fiction et du réel : « As Mette struggles to find the perfect sentences capable of communicating what Murakami's solitary, daydreaming characters are trying to tell us, the boundary between reality and fiction begins to blur » (International Documentary Film Festival Amsterdam, 2017, n.p.). L'espace déployé par les différents plans du film concilie l'image documentaire et la superposition d'éléments virtuels comme la figure de la grenouille. Nous en tirons également un important constat : Holm se sent chez elle dans l'univers fictif de Murakami, « [a] fantasy world, in which animals can talk and multiple universes coexist » (*ibid.*). Isolée, cette femme a troqué la compagnie humaine pour celle des personnages et des lieux qu'elle rencontre en traduisant les œuvres de Murakami. De ce constat surgit un autre type d'espace encore peu exploré : l'univers cognitif de la traductrice. Solitaire, Holm semble vivre dans les histoires de Murakami. La traduction d'un texte littéraire peut-elle nous habiter au point de s'installer dans notre quotidien? La fiction semble déborder les limites des pages du livre pour s'ancrer dans le réel de la traductrice et c'est ce débordement que tente de mettre en scène Anjaan.

Si nous terminons avec une certitude, c'est celle de savoir que d'autres films comme ceux de Jendreyko, de Giarolo et d'Aviv parleront encore de traduction et exploreront ses limites spatiales en jouant avec les conventions mêmes du genre documentaire. Les mondes pouvant naître de la création cinématographique, peu importe le genre auquel nous la rattachons, sont infinis. Rappelons-le toutefois, « le bonheur de l'image, c'est qu'elle est une limite auprès de l'indéfini » (Blanchot, *op. cit.*).

ANNEXE

Tableau 1

<i>Tradurre (2008)</i>		
Participants	Occupation(s)	Langues de travail
Erri de Luca	auteur et traducteur	hébreu ancien > italien
Fulvio Ferrari	professeur et traducteur	allemand, néerlandais, norvégien, suédois > italien
Anna Nadotti	écrivaine, critique littéraire et traductrice	anglais (Inde) > italien
Nadia Fusini	écrivaine, critique littéraire et traductrice	anglais > italien
Maurizia Balmelli	traductrice	anglais, français > italien
Luca Scarlini	essayiste, conteur et traducteur	anglais, français > italien
Donata Feroldi	écrivaine et traductrice	
Elisabetta Bartuli	traductrice	arabe > italien
Rita Desti	traductrice	portugais > italien
Enrico Garmi	traducteur	Allemand > italien

Tableau 2

<i>Traduire (2011)</i>			
Participants	Langues de travail	Ouvrage(s) traduit(s)	Ville, pays
Sandrick le Maguer	hébreu > français	Il a traduit un ouvrage du VI ^e siècle, un commentaire sur le midrash (<i>Midrash sur les Proverbes</i> , publié aux éditions Nouveaux Savoirs en 2005) de l'hébreu vers le français	Brest, France
Angel Sáenz-Badillos (1940-2013)	hébreu > espagnol	Auteur de l'ouvrage théorique portant sur l'histoire de l'hébreu (<i>Historia de la lengua hebrea</i> , AUSA, 1988) et ses traductions de la poésie hébraïque médiévale vers l'espagnol, dont les poèmes de Solomon Ibn Gabirol.	Boston, États-Unis
Yitshok Niborski	hébreu > yiddish	Niborski a travaillé à la publication d'un dictionnaire de 6000 mots de yiddish tirant leur origine de la langue hébraïque, de la « langue sacrée ».	Malakoff, France
Anna Linda Callow	hébreu, araméen > italien	Auteurs de la littérature hébraïque moderne tels que Samuel Joseph Agnon, mais aussi le Zohar (œuvre fondatrice de la Kabbale)	Milan, Italie
Sivan Beskin	hébreu > russe	traductrice de poésie moderne hébraïque vers le russe, poèmes de Léa Goldberg	Tel-Aviv, Israël
Manuel Forcano	hébreu > catalan	traduction des poèmes hébraïques de Yehuda Amichai vers le catalan.	Barcelone, Espagne
Chana Bloch (1940-2017)	hébreu > anglais	traductrice de poésie moderne hébraïque vers l'anglais, (Yehuda Amichai et Dahlia Ravikovitch)	Berkeley, États-Unis

Anne Birkenhauer	hébreu > allemand	Traductrice de littérature contemporaine hébraïque vers l'allemand (Aharon Appelfeld, Chaim Beer, Daniella Carmi, David Grossman, Ilana Hammerman, Jehoschua Kenaz, Otto Dov Kulka, Eshkol Nevo, Gershon Shaked, Sara Shilo, Aryeh Sivan, Moshe Zemer	Jérusalem, Israël
Rosie Pinhas-Delpuech	hébreu > français	Batya Gour, Yoram Kaniuk, Etgar Keret, David Grossman, Orly Castel-Bloom, Alona Kimhi, Haïm Gouri, Rutu Modan, Asaf Hanuka, David Vogel, Ronit Matalon, Itzhak Orpaz, Itamar Levy, Dalya Cohen, Daniella Carmi, Yeshayahu Koren, Batia Kolton, Yehoshua Kenaz, Shimon Adaf, Omri Teg'amlak Avera, Dror Burstein, Aharon Megged, Nurit Zarchi, Yaakov Shabtai, Tamar Berger, Avirama Golan, Gadi Taub	Paris, France
Ala Hlehel	arabe > hébreu	Traducteur de théâtre hébraïque (Hanoch Levin)	Acre, Israël

MÉDIAGRAPHIE

1— Filmographie

AVIV, Nurith (2011). *Traduire*. Les Films d'Ici, Laïla Film, DVD, couleur, 70 min.

GIAROLO, Pier Paolo (2008). *Tradurre*. Jole films, DVD, couleur, 56 min.

JENDREYKO, Vadim (2009). *Die Frau mit den fünf Elefanten*. 3sat, Mira Film, Filmtank, Schweizer Fernsehen, Zweites Deutsches Fernsehen, couleur, 93 min.

2 — Traductologie

APTER, Emily (2006). *The Translation Zone*. Princeton et Oxford, Princeton University Press.

BERMAN, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris, Gallimard.

BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard.

BERMAN, Antoine (1999 [1985]). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris, Éditions du Seuil.

CRONIN, Michael (2005). *Translation and Globalization*. Londres et New York, Routledge.

CRONIN, Michael (2009). *Translation goes to the movies*. Londres et New York, Routledge.

DELABASTITA, Dirk et Rainier GRUTMAN (2005). « Fictional Representation of Multilingualism and Translation ». *Linguistica Antverpiensia*, 4, pp. 11-34.

DELISLE, Jean (2013 [1993]). *La traduction raisonnée*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

DELISLE, Jean (2012). « Les traducteurs de papier ». *Traduire*, 226, pp. 7-20.

ITALIANO, Federico (2016). *Translation and Geography*. Londres et New York, Routledge.

KAINDL, Klaus et Karlheinz SPITZL, dir. (2014). *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam, John Benjamins.

KAUFMANN, Francine (2007). « Traditions et principes de la traduction biblique dans l'Antiquité juive ». *Théologiques*, 15, 2, pp. 15-45.

RICEUR, Paul (2004). *Sur la traduction*. Paris, Bayard.

SIMON, Sherry (2013). *Villes en traduction. Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal*. Trad. Pierrot Lambert. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

SIMON, Sherry (2018). « Space », in S. Harding et O. Carbonell Cortés, dir., *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. New York, Routledge, pp. 97-111.

TAYLOR, James (2011). « Translation as Hospitality », in R. Kearney et J. Taylor, dir., *Hosting the Stranger*. New York, Continuum, pp.11-21.

TOURY, Gideon (2012 [1995]). *Descriptive Translation Studies — and beyond*. Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins Publishing Company.

TYMOCZKO, Maria (2003). « Ideology and the position of the translator: in what sense is a translator « in between »? » in M. Calzada Pérez, dir., *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology - Ideologies in Translation Studies*. Manchester, St Jerome Publishing, pp. 181-201.

VENUTI, Lawrence (2008). *The Translator's Invisibility: a history of translation*. Londres et New York, Routledge.

3 — Cinéma

AITKEN, Ian (2012). « Documentary film: an introduction ». *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Londres, Routledge, pp. 1-16.

AVIV, Nurith (2011). *Livret du film Traduire*. Paris, Éditions Montparnasse.

AZOULAY, Julie et Marion FELDMAN (2016). « Le photo-portrait de Nurith Aviv. Entretien avec Nurith Aviv ». *L'Autre*, 2, 17, pp. 234-242.

BERGAN, Ronald (2009). « Isn't it time we dropped the term 'documentary' for good? ». *The Guardian*, Londres, 31 mars.

BEUVELET, Olivier (2017). *De la « finestra » à l'« image-fente »*. *Éthique et esthétique du cadre à partir du « Décalogue » de Krzysztof Kieslowski*. Thèse de doctorat, École doctorale Arts et Médias, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3.

BOILLAT, André (2001). *La fiction au cinéma*. Paris, L'Harmattan.

BRUNET, Claire (2005). « Loin des origines. Une rencontre avec Nurith Aviv et Valérie Mréjen, animée par Claire Brunet ». *Vacarme*, 2, 31, pp. 90-94.

CHANAN, Michael (2000). « The documentary Chronotope ». *Jump Cut*, 43, pp. 56-62.

CHANAN, Michael (2010). « Going South : On Documentary as a Form of Cognitive Geography ». *Cinema Journal*, 50, 1, automne, pp. 147-154.

CRAVETTO, Maria Letizia (2006). « Interview avec Nurith Aviv ». *Diogène*, 4, 216, pp. 75-85.

DELEUZE, Gilles (1983). *L'image-mouvement*. Paris, Éditions de Minuit.

DELOURME, Flore (2011). « Dossier de presse *Traduire* ». Éditions Montparnasse. Disponible à : http://www.editionsmontparnasse.fr/traduire/files/traduire-dossier_de_presse.pdf.

DESBARATS, Carole (2015). « Nurith Aviv: filiations, langues, lieux ». *Esprit*, 11, novembre, pp. 129-130.

GARDIES, André (1993). *L'espace au cinéma*. Paris, Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie.

INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM (2017). *Page de présentation du film Dreaming Murakami*. Disponible à : <https://www.idfa.nl/en/film/62075d91-295b-4171-ae39-b739672c9381/dreaming-murakami> [consulté le 19 février 2019].

JOLEFILM (2008). *Page promotionnelle du film Tradurre*. Disponible à : <https://www.jolefilm.com/film/tradurre/> [consulté le 9 février 2019].

MITRY, Jean (1987). *La sémiologie en question. Langage et cinéma*. Paris, Les éditions du cerf.

MORRIS, Errol (2015). « A filmmaker ponders the verité in cinema ». *The Boston Globe*, Boston, 28 mars.

NICHOLS, Bill (2010 [2001]). *Introduction to documentary*. Bloomington, Indiana University Press.

NINEY, François (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck.

PROTAT, Zoé (2011). « Traduire, dit-elle/La Femme aux 5 éléphants de Vadim Jendreyko, Allemagne–Suisse, 2009, 93 min ». *Ciné- Bulles*, 29, 4, p. 56.

ROGERS, Holly (2015). *Music and Sound in Documentary Film*. New York, Routledge.

SAOUTER, Catherine (2000). *Le langage visuel*. Montréal, XYZ.

VINUELA, Ana (2010). « Entretien avec Yves Jeuland, L'écriture documentaire avec des images d'archives ». *Sociétés & Représentations*, 1, 29, pp. 175-190.

3 — Sciences humaines, philosophie et autres

BLANCHOT, Maurice (2007 [1955]). *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard.

DERRIDA, Jacques et Anne DUFOURMANTELLE (1997). *De l'hospitalité*. Paris, Calmann-Lévy.

MCLUHAN, Marshall (1964). *Understanding Media: the extensions of man*, New York, The New American Library, Inc.

OUAKNIN, Marc-Alain (1994 [1986]). *Le Livre Brûlé, Philosophie du Talmud*. Paris, Les Éditions du Seuil.

PEREC, Georges (1974). *Espèces d'espaces*. Paris, Éditions Galilée.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (2004 [1937]). *Regards et jeux dans l'espace*. Montréal, Lux Éditeur.

WARF, Barney et Santa ARIAS, dir. (2009). *The spatial turn: interdisciplinary perspectives*. Abingdon, UK, Routledge.