



ARTIGOS

LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE AU SERVICE DES MÉTAPHORES TRANSCULTURELLES DANS LES SOUS-TITRES ITALIENS DE *BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE* DE DAJ SIJIE (2002)

Fiorella Di Stefano

Università per Stranieri di Siena, Italia
distefano@unistrasi.it

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1>

RÉSUMÉ: Depuis les dernières décennies, les produits audiovisuels ont sans gagné le large parmi les outils exploités dans l'apprentissage d'une langue étrangère ainsi que dans la traduction interlinguistique. En effet, les opérations de doublage et sous-titrage ont commencé à faire l'objet d'importantes études au niveau académique. Nous irons travailler sur un corpus lié à la francophonie émergente, à savoir les œuvres chinoises francophones dans leur version romanesque, qui nous permettent de nous appuyer sur le potentiel des images véhiculées par le renvoi aux idéogrammes chinois. En particulier, nous analyserons le cas de la pellicule de Dai Sijie " Balzac et la petite tailleuse chinoise" (2002). À partir de la transcription du doublage français, nous souhaitons présenter une proposition de sous-titrage en italien pour bien saisir les possibles stratégies de traduction dans un texte, comme celui des sous-titres, fortement assujetti à certaines contraintes concernant la brièveté, la manipulation de la langue écrite, et la synchronisation avec les images.

Mots clés: *traduction audiovisuelle, Dai Sijie, francophonie chinoise, sous-titrage, FLE, métaphores*



AUDIOVISUAL TRANSLATION AND TRANSCULTURAL METAPHORS : A STUDY ABOUT ITALIAN SUBTITLES OF *BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE* BY DAI SIJIE (2002)

ABSTRACT: Over the last few decades, audiovisual production has been involved in a process of academic institutionalization in several fields such as second language acquisition, intersemiotic translation and interlinguistic translation. The practice of interlinguistic subtitling is undoubtedly an innovative approach to introduce students to the relationship between the speaking and writing medium and text and images. In this perspective, francophone movies represent an interesting laboratory of an individual's transcultural elements. So, our paper focuses on Chinese-francophone movie *Balzac et la petite tailleuse chinoise* by Dai Sijie (2002) with the aim to investigate the dialogue between French language and Chinese language and the issues of this link in Italian subtitles, considering metaphors and other figures of speech used in the dialogues.

Keywords: *audiovisual translation, chinese-francophone studies, Dai Sijie, transcultural studies, semiotics, metaphors*

TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E METÁFORAS TRANSCULTURAIIS: ANÁLISE DE CASOS SOBRE AS LEGENDAS EM LÍNGUA ITALIANA DO FILME *BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE* DE DAI SIJIE (2002)

RESUMO: Nos últimos vinte anos, a produção audiovisual foi objeto de uma importante atenção no âmbito de novas disciplinas acadêmicas, sobretudo na aprendizagem de uma segunda língua, na tradução intersemiótica, bem como na tradução interlingual. Em particular, a prática de legendagem de filmes se impõe como uma perspectiva inovadora para apresentar aos estudantes a relação entre oral e escrito, bem como entre texto e imagem. Neste contexto, filmes francófonos constituem uma interessante oficina por força de seus aspectos transculturais. Portanto, nosso artigo se vai focalizar sobre o filme sino-francês *Balzac et la petite*



tailleuse chinoise de Dai Sijie (2002), com o objetivo de investigar o contato entre a língua francesa e a língua chinesa, e os desafios desse contato nas legendas em língua italiana. Vamos focar-nos, em particular, sobre o uso das metáforas, bem como de outras figuras de retóricas.

Palavras-chave: *tradução audiovisual, estudos francófonos, Dai Sijie, estudos transculturais, semiótica, metáforas*

Introduction

Dans son essai *Le dialogue. Une passion pour la langue française* (2002), l'écrivain franco-chinois François Cheng évoque notamment les différentes étapes qui ont caractérisé son apprentissage de la langue française, à partir de l'affirmation : « Je suis entré, comme irrésistiblement, dans la langue française » (Cheng 2002: 34) jusqu'à la prise de conscience totale d'une écriture désormais hybride lorsqu'il affirme : « J'ai tendance, tout bonnement, à vivre un grand nombre de mots français comme des idéogrammes » (Cheng 2002: 40). Le témoignage passionnant de l'Académicien sur les suggestions évoquées en lui au plan personnel ainsi qu'au plan professionnel par la rencontre entre la langue française et la langue chinoise a sans aucun doute renouvelé le potentiel de la « francophonie chinoise » au XXI^e siècle, comme voie d'accès inédite aux différentes formes de plurilinguisme, dans la littérature, tout comme dans le cinéma, et dans les arts en général.

Notre étude naît au sein d'une approche pluridisciplinaire dans le but de convoquer des domaines comme la littérature, la linguistique, la rhétorique, la traduction littéraire, la traduction audiovisuelle en tant que lieux privilégiés d'hétérolinguisme, selon la définition qu'en donne Rainier Grutman, à savoir « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale. » (Grutman 1997: 37). En l'occurrence, au centre du concept d'hétérolinguisme, il est question, dans notre étude, de saisir tout d'abord la nature de la cohabitation entre la langue française – langue occidentale s'appuyant sur un alphabet, et la langue chinoise (mandarin et/ou dialecte régional) – langue orientale basée sur les traits – dans la pellicule du cinéaste franco-chinois Dai Sijie, *Balzac et*



la petite tailleuse chinoise (2002), librement inspirée du roman homonyme intégralement écrit en français. En effet, le succès du roman a suscité un intérêt également vif pour l'adaptation au cinéma, tournée, tout d'abord en chinois, et doublée ultérieurement en français. Une fois établie la liaison séduisante entre langue française et langue chinoise, nous souhaitons vérifier les enjeux de cette rencontre dans le domaine de la traduction cinématographique, et plus particulièrement à travers l'opération de sous-titrage interlinguistique, à savoir en italien, de la pellicule. Nous rappelons, à ce propos, avec Yves Gambier, que les sous-titres représentent un texte assujéti aux règles de la « segmentation » (Gambier 1996: 38), raison pour laquelle, les exigences de brièveté, de lisibilité ou encore de cohérence avec l'image, qui leur sont propres, risquent de manipuler les structures de la langue cible, notamment au niveau de la syntaxe et de la grammaire.

Cela dit, nous précisons que les sous-titres en italien présentés dans cette étude sont le résultat d'un travail de sous-titrage proposé dans une classe universitaire de FLE, niveau C1, afin de stimuler auprès des étudiants l'interaction entre image et texte, langue et rhétorique ainsi que l'apprentissage des stratégies de traduction audiovisuelle du français langue étrangère (c'est bel et bien le français acquis par Dai Sijie) à la langue italienne. Le volet culturel y gagne bien sûr une place importante.

À partir donc du doublage français du film de Dai Sijie qui problématise la langue française au niveau intralinguistique, notre étude souhaite notamment pointer les stratégies de traduction adoptées dans les sous-titres italiens de la pellicule afin d'élaborer un répertoire rhétorique et stylistique de la traduction pour le cinéma, surtout en ce qui concerne l'emploi de métaphores, de similitudes, d'images en général, caractérisant à l'origine la rencontre entre la langue française et la langue chinoise. Notre but est, en effet, celui de pouvoir jeter les bases d'un hétérolinguisme "imagé" dans le texte de départ (pellicule franco-chinoise) et dans le texte d'arrivée, à savoir les sous-titres en italien.

Pourtant, pour mener à bien notre réflexion, il serait utile de nous attarder, tout d'abord, sur le concept de « francophonie chinoise » ou d' « écriture franco-chinoise » de la part d'écrivains d'origine chinoise, qui ont choisi la langue française comme langue d'expression littéraire.



L'écriture franco-chinoise

Les événements ainsi que les manifestations mises en place en 2014, à l'occasion du cinquantième anniversaire du renouvellement des relations diplomatiques entre la France et la Chine, de la part de Charles de Gaulle et Mao Zedong, en 1964, ont sans aucun doute fourni l'occasion de reformuler sous l'égide de la mondialisation les enjeux d'un dialogue fructueux et dynamique. Dans le sillage de François Cheng, le volet littéraire a adopté une nouvelle génération d'écrivains chinois, qui ont adopté à leur tour la langue française sans pour autant jamais supprimer à l'intérieur de « cette » langue française, les correspondances, les symboles, et surtout la visualité des idéogrammes.

En effet, suite à l'exemple de François Cheng, les lettres francophones ont accueilli une nouvelle génération d'écrivains franco-chinois comme Dai Sijie, Shan Sa, Ying Chen, pour n'en citer que quelques-uns. Ceux-ci ont établi un parcours personnel et professionnel sous l'étiquette de « passeurs » entre la France et la Chine, et surtout entre la langue française et la langue chinoise (Croiset 2009: 4), en tant qu'écrivains qui relatent la Chine en français, et souvent, à un degré intradiégétique⁶, la France en chinois, ou bien en idéogrammes. L'emploi de la préposition « entre », indicative d'une condition de passage, ou plutôt de traversée, situe ces écrivains « neither here nor there » (Delas 2005: 16), comme témoins du « centre » et non plus situés « en marge » des nuances de dialogue, confrontation, et rencontre entre deux langues, deux cultures aux antipodes.

En outre, le succès d'ouvrages comme *Vide et Pleine. Le langage pictural chinois* (1991), *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (2001), *La joueuse de Go* (2002), pour n'en citer que quelques-uns, a sollicité à nouveau le débat autour des concepts de francophonie ou d'écrivain francophone. Car, si dans le cas d'espaces francophones comme le Maghreb, le Québec, ou le cas encore plus articulé des Départements d'outre-mer, nous pouvons compter sur une bonne série d'études visant à identifier les relations entre le français normé et les variétés linguistiques francophones dans un contexte colonial ainsi que postcolonial, la langue française

⁶ Dans l'acception, ici, que le terme a pour Gerard Genette.



proposée par François Cheng et les autres écrivains d'origine chinoise naît en dehors des préoccupations liées au colonialisme. En même temps, la grammaire, la syntaxe, la morphologie d'une langue occidentale rencontrent, bien qu'en filigrane, l'ancien art de la calligraphie chinoise, dans une alliance de signes, traits, symboles, idées et correspondances, ou la sémiotique ainsi que la rhétorique fournissent des pistes intéressantes pour comprendre cette nouvelle langue métissée.

Du point de vue esthétique, le but des écrivains mentionnés ci-dessous est probablement celui de prolonger les effets de la tentation idéographique des poètes post-mallarméens, qui a caractérisé les expérimentations de Victor Segalen, Paul Claudel, Henry Michaux au début du dernier siècle. Dans cette perspective, l'écriture chinoise semble avoir sollicité auprès des poètes français la conception d'un langage métaphorique, qui, comme le suggère Muriel Détrie « fonctionne sur le mode de l'idéographie, c'est-à-dire qui exprime des idées, des sentiments, non pas par désignation directe et univoque, mais par association de plusieurs figures simples » (Détrie 2004: 107). Par conséquent, la rencontre entre langue française et langue chinoise contribue sans aucun doute à stimuler la créativité du traducteur, en tant qu'exemple innovateur du concept d'hétérolinguisme, car le dialogue entre les images et les mots proposé par l'écriture franco-chinoise peut être analysé grâce à une approche sémiotique et rhétorique. Rappelons à ce propos l'observation de Roland Barthes, sémiologue, qui dans *L'empire des signes*, met l'accent sur la caractéristique principale de la langue chinoise lorsqu'il affirme : « C'est le vide qui la constitue » (Barthes 1970 : 72) en célébrant ainsi l'un des piliers de la pensée chinoise, l'autre étant le « Plein ». Les concepts de « Vide » et de « Plein » semblent donc corroborer l'idée d'une langue, le chinois, qui nécessite de la convergence d'idées apparemment opposées, comme dans le cas de la rencontre avec la langue française. En effet, la version romanesque de *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, malgré sa rédaction directement en français, se configure comme une traduction intersémiotique, ou plutôt, comme le suggère Laura Colombo:

“Entre un monde et un monde de pensée qui s'exprime dans une écriture imagée, dont le signifiant est déjà signifié, et une écriture alphabétique, rationnelle, dont les signes n'acquièrent de signification qu'après coup, dans leur agencement”. (Colombo 2013: 12)



Le roman de Dai Sijie, donc, se caractérise par une écriture partiellement idéographique qui fait du mouvement et des images le stimulant principal de la lecture et de la vision de la part du lecteur.

Balzac et la petite tailleuse chinoise au cinéma

Si déjà l'écriture romanesque de cette nouvelle génération d'écrivains chinois francophones se présente avec une telle densité visuelle et signifiante, il n'est probablement pas sans importance que certains d'entre eux aient choisi également d'exploiter cette sorte de *ciné-langue*⁷, ou comme le suggère Jean-Louis Comolli de « cinéma-écriture » (Comolli 2006 : 77) en devenant scénaristes, réalisateurs⁸. Dans le cas de Dai Sijie, écrivain et cinéaste, la force des images engendrées par la rencontre entre les idéogrammes et la langue française aboutit à un résultat encore plus intéressant sur l'écran, avec la version cinématographique en chinois, et ensuite en français de *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, pellicule présentée dans la section *Un certain regard* du 55^e Festival de Cannes, en 2002.

Dans l'immense réseau des produits audiovisuels, caractérisés notamment par une importante dimension polysémique, le transfert d'une langue et culture à l'autre, tout comme la communication verbale et paraverbale, se réalisent surtout à travers l'opération de sous-titrage et de doublage, afin de stimuler la sensibilité du public tant sur les éléments linguistiques que sur les éléments culturels. La traduction audiovisuelle constitue un défi en ce qui concerne notamment la traduction des modèles culturels (Ranzato 2010). En effet, à cause des différents arrière-plans des spectateurs, le même modèle proposé peut avoir à son tour différentes connotations. Nous pouvons, par exemple, retenir le mot *Long* 龙 (dragon). Là où les Chinois considèrent le dragon comme le symbole de la force et de l'autorité ainsi que de bons auspices, les Occidentaux considèrent le dragon

7 Le concept de *ciné-langue* renvoie à la méthode d'apprentissage et de perfectionnement d'une langue étrangère conçue par Benoît Bolduc.

8 À côté de l'exemple de Dai Sijie, nous pouvons citer celui du prix Nobel de littérature Gao Xingjian qui a réalisé les pellicules *La silhouette sinon l'ombre* (2003) et *Après le déluge* (2009)



comme étant un animal légendaire, symbole du mal⁹. Notre question, alors, est la suivante : quels sont les éléments à retenir dans l'opération de sous-titrage interlinguistique afin de partager avec le public de la langue cible la compréhension des enjeux culturels d'une pellicule où le plurilinguisme se réalise au plan des images et des tons d'une part (pour la langue chinoise)¹⁰ ainsi qu'au plan de la syntaxe, de la correspondance entre signifiant et signifié (pour la langue française) d'autre part ? Le cinéma, par son apport en trois dimensions, à savoir les images, les mots, le son (musique et bruit), corrobore notre hypothèse, cette dernière reposant sur le fait que la compréhension de l'écriture imagée franco-chinoise se réalise notamment à travers le recours aux figures de style, c'est-à-dire les images de la langue française comme la métaphore et, à un degré moindre, la similitude, l'allitération, l'assonance.

De plus, la relation entre les images de l'écriture franco-chinoise et les images étroitement liées au cinéma semble s'encadrer parfaitement dans l'observation de François Cheng, en ce qui concerne le souci pour les arts en Chine d'opérer ensemble, comme dans une sorte de polyphonie:

En Chine, les arts ne sont pas compartimentés : un artiste s'adonne à la triple pratique poésie-calligraphie-peinture comme à un art complet où toutes les dimensions spirituelles de son être sont exploitées : chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées (Cheng 2006, 13).

Le roman *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, conçu surtout comme un dialogue entre deux civilisations, l'Occident (la France) et l'Extrême Orient (la Chine), à travers l'expérience de son auteur, qui évoque une partie importante de son adolescence en Chine, à savoir la période de la Révolution culturelle dans la décennie 1966-1976, se configure depuis les premières pages comme une histoire qui célèbre les valeurs de la liberté, de l'amitié, de l'amour. Dai Sijie, que nous pouvons identifier dans le protagoniste, l'adolescent Luo, expérimente les troubles de la Révolution culturelle lorsqu'il est envoyé en rééducation dans un village du Sichuan. Pourtant, c'est à cette période qu'il réalise la découverte de la littérature

9 Y. Daniel, P. Grangé, *France-Chine. Les échanges culturels et linguistiques. Histoire. Enjeux. Perspectives*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 45.

10 Rappelons que la langue chinoise se caractérise par cinq tons.



française, grâce à la lecture d'œuvres interdites en Chine. À travers une opération interculturelle que nous serions tentés de définir comme étant parsemée par un double exotisme, car la genèse sinophone s'en trouve "francisée" par la visualité des idéogrammes, l'écriture allie l'intertextualité – la référence à Balzac dans le titre – ainsi que la recontextualisation.

Si le roman débute *inmédiat res*, la voix du narrateur relate dans le film l'expérimentation de la rééducation, en introduisant une foule d'adolescents sur les montagnes du Sichuan. Dans l'une des premières scènes du film, la découverte du violon de la part du personnage nommé Chef engendre un dialogue avec les protagonistes dans lequel il y a l'émergence d'un jeu intralinguistique portant sur les termes « sonate » et « chanson ». Raison pour laquelle ce dialogue nous permet de préciser le décalage entre la langue écrite et la langue parlée. Nous proposons ci-dessous notre travail de sous-titrage en italien avec la transcription du dialogue français en regard:

Temps du dialogue	Balzac et la petite tailleuse chinoise	Balzac e la piccola sarta cinese
00:03:25:06-00-03:28:04	Chef - « Voyez pas que c'est un jouet ? »	Il capo - « È un giocattolo »
00:03:30:01-00-03:31:04	Une femme – « C'est un jouet à la con , ça ne sert à rien ! »	Una donna « Un giocattolo da coglioni »
00:03:34:01-00-03:35:04	Le chef – « C'est un jouet pour les gosses/ de ces chiens des bourgeois! Brûlez-le »	Il capo - « No, è un giocattolo borghese /, venuto dalla città. Bisogna bruciarlo »
00:03:36:03-00-03:37:04	Luo – « Chef, c'est pas un jouet/, c'est un instrument de musique, un violon, ça donne des jolis sons [...] »	Luo « Capo, non è un giocattolo, è uno strumento musicale, un violino , e produce dei suoni dolci [...] »



Dans la transcription française l'emploi du registre familier « voyez...pas » avec l'absence du premier terme de corrélation, normalement identifié dans la construction négative : « ne...pas » souligne le détachement entre le Chef et le groupe, car le Chef ne s'attarde pas trop sur les détails. Dans les sous-titrages italiens, le même effet se réalise avec le passage d'une proposition interrogative du texte de départ à une proposition affirmative pure et simple « è un giocattolo », du texte d'arrivée, dans le but sans doute d'éviter tout type de confrontation. Ensuite, nous signalons l'intervention du jeune narrateur Luo « c'est pas un jouet, c'est un instrument de musique », qui nomme pour la première fois le violon, jetant ainsi les bases pour une ouverture avec le monde et la musique occidentale. L'image du violon, en outre, accompagnée par l'affirmation : « ça donne des jolis sons » semble renvoyer à l'image même de la langue chinoise, en portant l'attention sur les tons et donc sur la musicalité de la langue chinoise. À ce propos, nous pouvons remarquer dans le roman *La joueuse de Go* de l'écrivaine franco-chinoise Shan Sa : « La langue chinoise avec ses cinq tons est une musique » (Shan Sa 2001, 14). La polyphonie des arts, louée par Cheng, retrouve dans la musique son expression plus importante, avec des fonctions de coopération, voire de convergence entre les différentes disciplines. Dans le dialogue qui suit immédiatement, Dai Sijie introduit un nouvel élément intertextuel entouré par une ironie sombre:

Temps du dialogue	Balzac et la petite tailleuse chinoise	Balzac e la piccola sarta cinese
00:04:33:01-00-04:34:04	Luo « Si tu jouais une sonate /...de Mozart, pour le Chef »	Luo- « Potreste fargli sentire la sonata di Mozart »
00:04:33:04-00-04:34:04	Chef « Qu'est-ce que c'est une sonate? Luo « Une sonate / c'est comme une chanson! »	Il Capo – « cos'è una sonata? » Luo « Una sonata è...ehm/ è come una canzone »



00:04:35:01-00-04:35:04	Chef « Et c'est quoi son titre? » Luo « ça ressemble.../ c'est pas une chanson! »	Capo - « s'intitola? » Luo « somiglia a una canzone /...ma non è una canzone »
00:04:36:06-00-04:36:07	Chef « Je te demande Comment elle s'appelle? » Luo Mozart pense au Président Mao	Capo - « Ti ho chiesto come si chiama? » Luo « Mozart pensa al Presidente Mao »
00:04:36:07-00-04:36:10	Chef « Mozart pense toujours à Mao »	Il Capo - « Mozart è uno che pensa sempre a Mao. »

La similitude « c'est comme » ou « ça ressemble » et encore entre « sonate » et « chanson » proposée par Luo, qui démontre ainsi de savoir emprunter tant au répertoire de la musique classique (« sonate ») qu'à celui de la musique populaire (« chanson ») permet l'interaction entre l'image de la musique et celle de la langue. Qui plus est, l'invention du titre de la sonate *Mozart pense au Président Mao* avec un autre élément intertextuel invite à raccourcir la distance entre les grands artistes ayant vécu à différentes époques.

Le dialogue qui suit représente un des moments centraux du film dans lequel nous voyons rassemblés les deux protagonistes ainsi que le personnage de la petite tailleuse chinoise (PTC) au moment où ils découvrent les grandes œuvres de la littérature occidentale, également interdites en Chine, tout comme les sonates de Mozart.

Le temps du dialogue	Balzac et la petite tailleuse chinoise	Balzac e la piccola sarta cinese
00:05:30:01-00-05:30:04	Leo- « Moi, Leo je le jure, avec tous ces livres, je vais transformer la petite tailleuse. Elle ne sera plus une montagnarde inculte »	Leo - « Te lo assicuro, con tutti questi libri, trasformerò la piccola sarta. Non sarà più una montanara incolta »



00:05:31:03-00-05:34:04	<p>PTC - « Oh qu'est ce que c'est jolie/, regardez la robe qu'elle a , j'en avais pas encore vu comme ça »</p> <p>Leo - « Laisse-moi lire le titre : Balzac <i>La cousine Bette</i> »</p> <p>PTC - « Oh Balzac, je vous envie que vous savez lire// moi je peux seulement regarder les images »</p>	<p>PTC - « Oh che bella, guardate che vestito, non ne ho mai visto uno simile »</p> <p>Leo - « Fammi leggere il titolo : <i>La cugina Betti</i> di Balzac »</p> <p>PTC -« Oh Balzac, vi invidio, voi sapete leggere, io invece posso solo guardare le immagini »</p>
00:05:32:03-00-05:32:04	<p>Luo - « Regard, il doit être bien celui-là, il s'appelle <i>Le rouge et le noir</i> //ce n'est qu'en lisant le titre que je l'aime déjà ».</p> <p>PTC - « Paris, c'est où ? »</p> <p>Narrateur - « Dans un pays qui s'appelle la France »</p>	<p>Luo - « Guarda !, deve essere bello questo, si intitola <i>Il rosso e il nero</i> , già dal titolo lo amo. »</p> <p>PTC - « Dove si trova Parigi? »</p> <p>Narratore - « In un paese chiamato Francia »</p>
00:05:33:03-00-05:34:04	<p>Narrateur - « Et le titre de celui-là <i>Les âmes mortes</i> de Gogol »</p>	<p>Narratore - « E sentite il titolo di questo qui <i>Le anime morte</i> di Gogol »</p>

Le dialogue montre bien tout d'abord de quelle manière l'opération de lecture se réalise, surtout à travers les éléments paratextuels des ouvrages de littérature étrangère cités par les protagonistes ; nous avons, en l'occurrence, la lecture des titres, pour ce qui touche à Luo et le narrateur, et la lecture des images



en ce qui concerne la petite tailleuse, laquelle admet ses problèmes avec la lecture. Il s'agit d'une phase d'initiation à la lecture, et comme dans tous les débuts qui souvent sont caractérisés par une sorte d'incertitude mêlée à la merveille, nous pouvons envisager dans le dialogue un registre de la langue informelle, voire naïve. Dans la stichomythie « Et celui-là », « Paris, c'est où », la mise en relief se déploie à travers un registre informel, qui semble évoquer l'enthousiasme de l'enfant face aux nouvelles découvertes. Dans la traduction italienne, ce registre informel est assuré par l'emploi du pronom démonstratif « questo qui » et « quest'altro », ou de l'exclamation de stupeur « Guarda ! » typiquement associés au langage du quotidien.

Qui plus est, dans ce dialogue, nous pouvons envisager chez les protagonistes la nature transculturelle de la pellicule à travers l'attention portée sur le concept d'« étranger », de « divers », tant dans le cas de la littérature, que de la langue ou des nations. « L'autre » n'est plus la langue française ou la littérature française, mais plutôt la Chine et la langue chinoise qui se détachent. De cette manière, « le divers » se configure comme un pays à découvrir. La langue de l'autre, à savoir le français ne s'impose pas, mais elle devient la source principale de celle que Lise Gauvin nomme : « surconscience linguistique ». Un exemple du remaniement de la langue française apprise et appréhendée par Dai Sijie que nous retrouvons dans les mots de Shan Sa:

Écrire en français c'était pour moi la meilleure façon de faire le pont entre la Chine et la France [...] Et j'espère que cette langue française est écrite de telle manière qu'à travers elle, on aperçoit ce qu'est la langue chinoise. C'est peut-être là le style de tous mes livres (Shan Sa : 2001, 34).

Le roman *Balzac et la petite tailleuse chinoise* au même titre que l'adaptation pour le cinéma en français et en italien, montre bien cette double diversité. Dai Sijie n'écrit pas comme un écrivain français, mais nous ne sommes également pas légitimés à le définir comme un écrivain chinois, car il opère un processus de détachement par rapport à la société chinoise. Pour reprendre le titre du célèbre essai de Edward Saïd¹¹, l'Orient est créé à nouveau par un écrivain désormais installé en France. Dans cette perspective, l'image, le son, et le langage du cinéma

11 Edward Saïd, *L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Folio, 2002. Avec Préface de Tzvetan Todorof.



contribuent à ressouder chez Dai Sijie une certaine disposition à façonner la langue et la culture françaises dans le but de se garantir l'accès, sinon à l'universalité, du moins au grand public français et francophone dans une approche transculturelle. Le grand écran devient, donc, une surface de projection de la peinture, de la littérature, de la musique, de la calligraphie où le son et le langage font l'objet d'une recreation, car ils sont continuellement subordonnés à l'image, en assurant ainsi les bases d'une agréable polyphonie. La métaphore – du grec *metaphora* dans le sens de *transposition* - en tant que figure de style privilégiée dans la communication interculturelle bénéficie tant dans l'écriture romanesque franco-chinoise que dans la version pour le grand écran d'une alliance féconde avec la densité visuelle, sonore, et signifiante des sujets proposés.

Conclusions

Le passage de l'écoute à la lecture et de l'image à l'écriture confère sans nul doute aux sous-titres interlinguistiques une double fonction de déplacement, allant parallèlement d'une langue à une autre et d'un canal à l'autre. Le nombre important de contraintes qu'y sont convoquées, à savoir brièveté, lisibilité, cohérence avec l'image expliquent les difficultés d'encadrer le sous-titrage interlinguistique dans le domaine de la traduction, selon les études traductologiques traditionnelles. Raison pour laquelle l'application de cette opération à une pellicule plurilingue et pluriculturelle, comme nous l'avons fait, implique davantage un grand effort interdisciplinaire de tous les acteurs concernés, afin de garantir dans la langue cible le même effet transculturel. De plus, une telle opération semble trouver dans la classe FLE un terreau fructueux pour l'émergence de nouvelles perspectives tant dans l'apprentissage de la langue française à travers la méthode bien connue de la *ciné-langue*, que dans l'apprentissage des techniques ainsi que des stratégies de traduction audiovisuelles (TAV) dans le cas particulier du sous-titrage interlinguistique.

Le choix de travailler sur un corpus franco-chinois dans la double dimension intralinguistique (roman en français et pellicule doublée en français) et interlinguistiques (sous-titres italiens) et dans le double canal romanesque et



cinématographique nous a permis tout d'abord de saisir de quelle manière la compétence plurilingue de Dai Sijie, rappelons-le, apprenant FLE avant de devenir écrivain d'expression française, peut faire figure de paradigme dans une classe FLE, niveau C. En effet, l'apprentissage d'une langue étrangère ne se réalise jamais sans peine ; au contraire, elle implique toujours un bon nombre de difficultés, de fautes, dues dans la plupart des cas à l'interférence avec la langue maternelle. Le décalage évident au niveau des structures entre la langue française et la langue chinoise montre combien la force de la motivation permet de surmonter les difficultés de l'apprentissage d'une langue étrangère. En outre, le visionnement assisté d'une pellicule comme *Balzac et la petite tailleuse chinoise* dans la classe FLE contribue sans aucun doute au développement d'une approche inédite à la diversité et à la pluralité linguistique et culturelle. Car, nous avons placé notre réflexion sur le plurilinguisme exercé dans la pellicule et sur les modalités de traduction de cette cohabitation langagière dans les sous-titres interlinguistiques, sous l'égide des figures de style de la langue française et des images suggérées à partir de la polysémie des traits chinois. Or, au niveau intralinguistique l'approche sémiotique et rhétorique s'avère un outil d'analyse de la langue extrêmement articulé, qui convoque d'une part une excellente maîtrise de la langue française et du répertoire rhétorique et stylistique de cette dernière, et d'autre part la connaissance du système des signes, des symboles, des correspondances et toutes les relations de signification. Les études de Jean-Marie Klienkeberg montrent bien comment le rapport entre rhétorique et sémiotique a évolué dans les dernières décennies, jusqu'à supposer un lien de plus en plus étroit entre les deux disciplines (Klienkeberg, 1996). Comme nous l'avons souligné au début de notre travail, notre étude naît partiellement d'une expérience didactique où nous avons voulu porter l'attention des étudiants d'une part sur l'importance des figures de style dans l'apprentissage d'une nouvelle langue et d'une nouvelle culture, et d'autre part sur les stratégies de traduction les plus adéquates pour véhiculer dans une autre langue les images de la langue chinoise ainsi que celles de la langue française. Par rapport aux résultats obtenus dans le roman, dans lequel les figures de style et les images de la Chine sont proposées par l'auteur de façon strictement liée à la morphosyntaxe de la langue française en situation textuelle et littéraire, dans la version pour le



cinéma le texte segmenté des sous-titres interlinguistiques, nous a permis de voir de quelle manière, le répertoire des figures de style s'ouvre au registre du quotidien, de la langue parlée avec un accent important sur la dimension diastratique ainsi que diaphasique. Le niveau socioculturel tout comme la distinction entre oral et écrit, sont en effet convoqués à maintes reprises par le Chef, par le narrateur, et par les autres personnages. En outre, auprès des adolescents, le registre du quotidien se configure comme une invitation à la liberté d'expression. L'écriture franco-chinoise notamment dans sa version pour le grand écran représente sans nul doute un champ d'investigation fécond pour l'évolution et l'émergence de nouvelles approches dans l'étude des rapports entre texte et image. Traditionnellement associées à l'étude de la littérature et donc à un registre notamment formel de la langue, les figures de style, d'après notre analyse des dialogues du film de Dai Sijie, peuvent également trouver une place dans la langue parlée relevant du quotidien. De plus, la densité visuelle des figures de style de la langue associée à l'emploi du produit audiovisuel dans la classe FLE stimule chez les étudiants l'approche à la diversité et à la pluralité à travers différentes formes de communication. Nous sommes bien sûr loin de pouvoir parler d'une langue universelle capable de supprimer les frontières linguistiques ; pourtant, la dimension certainement interdisciplinaire et transculturelle des processus convoqués dans notre étude, à savoir écriture franco-chinoise, sous-titrage interlinguistique, traduction intersémiotique (du roman au cinéma), permet sans aucun doute une réduction des écarts sous l'égide d'une convergence féconde.

Bibliographie

ALBERT, C. **Francophonie et identité culturelles**. Paris : Karthala, 1999.

ASSIS Rosa A. Features of Oral and Written Communication in Subtitling. In Yves GAMBIER, Henrik GOTTLIEB (sous la direction de), **(Multi)media Translation**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.



BARHTES R. **L'empire des signes**, Paris : Seuil, 1970.

CHENG, F. **L'écriture poétique chinoise**. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

CHENG, F. **Vide et plein. Le langage pictural chinois**. Paris : Éditions du Seuil, 1991.

CINTAS, J. D. **La traducción audiovisual: el subtitulado**. Salamanca: Ediciones Almar, 2001.

CIPOLLONI, M. "La traduzione per il cinema come campo di studio e di ricerca". In C. HEISS, R.-M. BOSINELLI (sous la direction de), **Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena**. Bologna: CLUEB, 1996, pp. 401-408.

COLOMBO, L. Pouvoirs et déboires de la littérature : « Balzac et la petite tailleuse chinoise » de Dai Sijie, **Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)**, Publifarum, n. 20, 2013. http://www.publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?art_id=259, dernière consultation le 23 septembre 2016.

COMOLLI, J-L. « La pensée dans la machine », dans « **À quoi pense le cinéma ?** », **Rue Descartes**, n. 53. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

CROISET, S. « Passeurs de langues, de cultures et de frontières : la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d'expression française ». **TRANS**, 2009 - [En ligne], 8 | 2009 <http://trans.revues.org/336> ; DOI : 10.4000/trans.336, dernière consultation le 16 février.

DANAN, M. « Le sous-titrage: stratégie culturelle et commerciale », « **FIT** » **Newsletter**, 14 (3-4), 1995, pp. 272-281.

DANIEL, Y. ; GRANGE, P. France-Chine. Les **échanges culturels et linguistiques : histoire, enjeux, perspectives**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.



DELBART, R. **Les exilés du langage: un siècle d'écrivains venus d'ailleurs (1919-2000)**. Paris : Pulim, 2005.

DETRIE, M. « L'écriture chinoise en Occident ». In Lee Mabel, Meng Hua (sous la direction de). **Cultural Dialogue and Misreading**. Canberra : Wild Peony, 1997.

DÉTRIE, M. **France-Chine. Quand deux mondes se rencontrent**. Paris: Gallimard, 2004.

DI STEFANO, F. Eterolinguisimo imagée e traduzione nei sottotitoli italiani di Balzac et la petite tailleuse chinoise di Dai Sijie (2002), dans MARCUCCI, G., GHIA E., DI STEFANO, F. **Dallo schermo alla didattica di lingua e traduzione. Otto lingue a confronto**. Pisa: Ets, 2016, pp. 343-356.

FODOR I. **Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects**. Hamburg: Helmt Buske, , 1976.

GAMBIER, Y. **Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels**, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

GAUVIN, L. **L'écrivain francophone à la croisée des langues**. Paris: Karthala, 1997.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris, Seuil, 1982.

GUIRAUD, P. **La Stylistique**. Paris : P.U.F, 1979.

GRANET, M. **La pensée chinoise**. Paris: Albin Michel, 1968.

GRUTMAN, R. Traduire l'hétérolinguisme: question conceptuelles et (con)textuelles. In MONTOUT Marie-Annick (sous la direction de), **Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction**. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2002, pp. 49-81.



KLINKENBERG J.-M. **Précis de sémiotique générale**. Bruxelles: De Boek, 1996.

LU C. “Ying-Mei ying-shi zuopin de yuyan tedian ji fanyi celüe” [Le caratteristiche del linguaggio filmico inglese e americano e le strategie traduttive], “**Dianying pingjie**”, vol.5, 2009, p.70-71.

PEREGO, E. **La traduzione audiovisiva**. Roma: Carocci, 2005.

RANZATO, I. **La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici**. Roma: Bulzoni, 2010.

REBOUL, O. **Introduction à la rhétorique**. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

SEGALEN, V. **Essai sur l'exotisme**. Paris: Fata Morgana, 1978.

Filmographie

Balzac et la petite tailleuse chinoise de Dai Sijie (Chine, 2001)

Fiorella Di Stefano enseigne Langue et Littérature françaises à l'Université pour Étrangers de Sienne, en Italie, centre spécialisé dans l'enseignement de la langue et de la culture italiennes dans le monde. Docteur en Littérature Comparée et spécialiste du multilinguisme au XVII siècle, elle a concentré ses recherches sur les relations entre la France et la Chine et sur les nouvelles formes d'écritures au sein des littératures francophones, notamment dans les écrivains en situation de contact comme dans le cas des écrivains chinois d'expression française. Elle a participé à plusieurs colloques auprès des Université suivantes: Paris IV Sorbonne, Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris INALCO, Academia Belgica in Rome, Lancaster University,



University of Kent-Canterbury, Maison française d'Oxford, Boulogne, Sienna, Rome
La Sapienza.

Recebido em: 15/02/2017
Aprovado em: 17/04/2017
Publicado em junho de 2017