

Une bicyclette italienne en République populaire de Chine À propos de la version chinoise du *Voleur de bicyclette*

Thomas Chen

Quelle est la place des films traduits dans le champ des études cinématographiques ? Voilà une question qui donne à réfléchir. Ces versions n'apparaissent ni dans les répertoires de la langue source ni dans ceux de la langue cible. Elles ne sont pas mentionnées dans les historiographies des cinématographies nationales. Elles ne font pas partie non plus des programmes scolaires et universitaires, fussent-ils transnationaux. Bien au contraire, dans « films traduits », l'adjectif « traduits » a été effacé. Cette suppression fait l'objet de justifications compréhensibles. Que ce soit dans son propre pays ou à l'étranger, une version traduite est une copie d'un film « original », « authentique », « national »¹. Le film traduit est un orphelin abandonné à la fois à la naissance et par ses parents adoptifs.

Dans le domaine des études chinoises, l'absence d'intérêt pour le cinéma traduit est d'autant plus criante que l'historiographie moderne accorde une grande importance à la littérature étrangère traduite à partir de la fin de la dynastie Qing. Cependant, le cinéma étranger traduit, en particulier le film doublé en tant qu'objet fabriqué, ne suscite guère l'intérêt des chercheurs. Cet article vise à faire, dans le champ des études consacrées au cinéma chinois, une place, fût-elle mineure, aux films importés en République populaire de Chine, et traduits ou, plus précisément, doublés en mandarin². Il ne cherche pas à assimiler les films doublés à des films nationaux. Les chercheurs chinois sont peut-être mieux armés sur le plan linguistique pour effectuer ce travail. Néanmoins, le principal intérêt critique du film doublé réside dans son caractère « minoritaire »,

¹ Deux films néoréalistes italiens constituent de possibles remises en cause de l'« original », de l'« authentique » et du « national ». Doublée en italien standard à partir du sicilien, la version nationale de *La Terre tremble* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948) n'en est pas pour autant la version authentique ; dans la version originale italienne de *La Strada* (Federico Fellini, 1954), les voix d'Anthony Quinn (Zampanò) et de Richard Baseheart (le Fou) sont doublées, et c'est dans la version doublée en anglais que l'on entend leurs voix authentiques, mais pas celle de l'Italienne Giulietta Masina dans le rôle de Gelsomina.

² Mon analyse concerne essentiellement les versions doublées car le sous-titrage n'était guère pratiqué dans les premières années de la République populaire, en raison d'un fort taux d'analphabétisme.

dans le fait qu'il transcende les limites, disciplinaires ou autres. Par conséquent, le film doublé n'est pas là pour conforter, mais pour provoquer les chercheurs.

Dans la langue mineure du monde universitaire, qui occupe une place distincte, mais pas hermétique, au sein de la grande langue anglaise, le mot « mineur » a acquis une connotation différente depuis le *Kafka : pour une littérature mineure* [1975] de Gilles Deleuze et Félix Guattari ou, plus exactement, depuis la traduction et la publication de cet ouvrage en anglais en 1986. Le « mineur » a beau continuer à désigner le « moindre » du point de vue de la portée ou de la taille, il n'en a pas moins pris une importance et une stature de plus en plus considérable, comme le nom de Kafka en est le signe. Kafka n'a pas eu besoin d'écrire dans une langue mineure, le tchèque par exemple, par opposition à l'allemand ; il est parvenu à donner sa place au mineur au sein du majeur et c'est là sa réussite. Sa langue était un allemand pragoïse « déterritorialisé » par rapport à l'allemand national, presque un dialecte avec ses emprunts au tchèque et au yiddish. Qu'importe si cette définition de la prose de Kafka est juste ou non, et des chercheurs n'ont pas manqué de mettre en cause Deleuze et Guattari sur ce point³ ; le propos théorique n'en est pas moins valable. Le mineur est le lieu par excellence du potentiel transformatif. « Et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité⁴ », écrivent Deleuze et Guattari. La littérature mineure est l'« énonciation collective » de cette sensibilité.

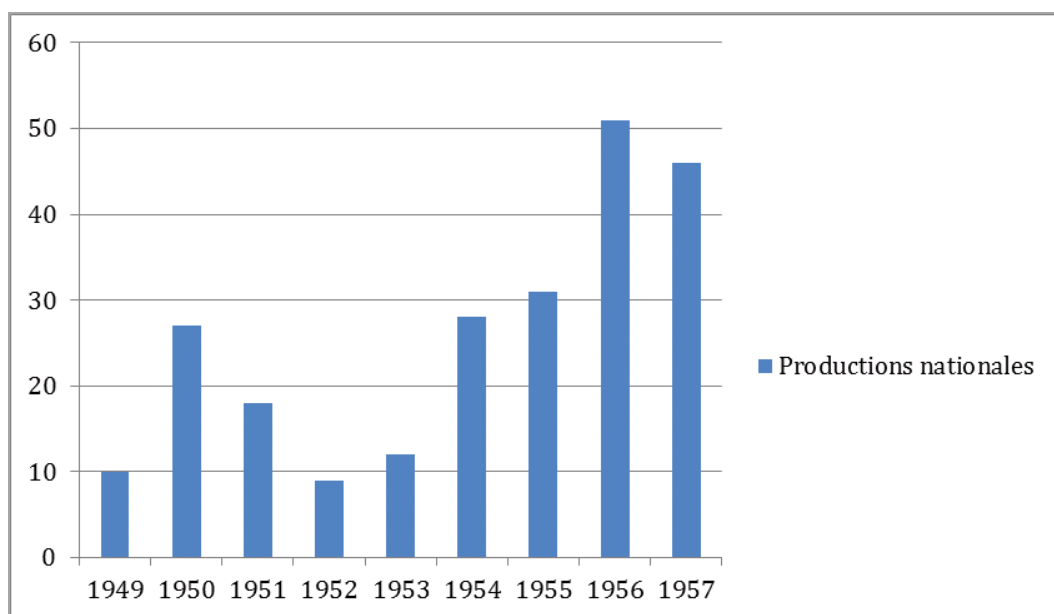
Telle est la définition du « mineur » sur laquelle je m'appuie et que je souhaite appliquer à ce cinéma mineur qu'est le cinéma traduit, en m'intéressant à la première moitié des années 1950 en Chine, qui correspond aux premières années de la République populaire. On sait que la production cinématographique a connu une chute brutale au tout début de cette décennie, à la suite de la campagne déclenchée par Mao Zedong en mai 1951 contre le film *La Vie de Wu Xun* (*Wu Xun zhuan* 武訓傳, Sun Yu, 1950)⁵. Les scénarios ont commencé à se faire rares et

³ Voir en particulier Stanley Corngold, « Kafka and the dialect of minor literature », *College English*, vol. 21, n° 1, 1994, p. 89-101.

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 31-32.

⁵ Ce film [inédié en France] raconte l'histoire de Wu Xun, personnage réel de la fin de l'ère Qing, fondateur d'écoles gratuites pour les pauvres grâce à l'argent qu'il avait récolté en mendiant. L'éditorial publié dans *Le Quotidien du peuple* le 20 mai 1951, intitulé « Prêtez attention à l'analyse du film *La Vie de Wu Xun* », reprochait à ce film de faire l'éloge d'une figure qui « n'a pas remis en cause le moins du monde le socle économique féodal ni sa superstructure, tout en propageant ardemment une culture féodale » (Hong Zicheng 洪子誠 (dir.), *Zhongguo dangdai wenxueshi-shiliao xuan : 1945-1999 (shang)* 中国当代文学史·史料选:1945-1999 (上) [Histoire littéraire chinoise contemporaine : choix de textes historiques, 1945-1999], vol. 1, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2002,

tout le monde avait peur de réaliser des films. Le graphique ci-dessous montre que ce n'est qu'en 1954 que le nombre de films chinois est revenu au niveau qui était le sien avant cette campagne.

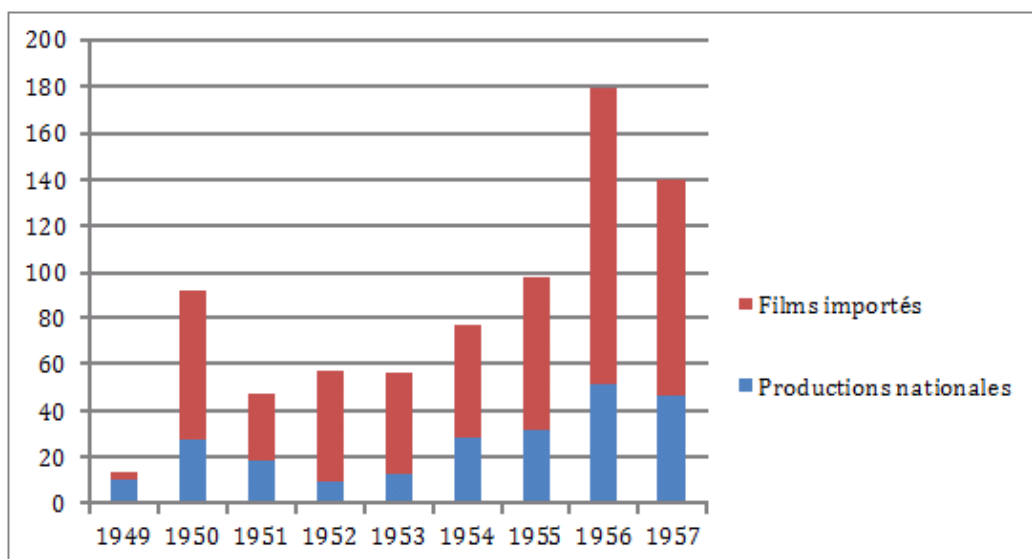


Graphique 1 : nombre de longs-métrages de fiction distribués en Chine de 1949 à 1957
(sources : *Zhongguo dianying ziliaoguan*, *Zhongguo yishu yanjiuyuan dianying yanjiusuo*).

Ce tableau est toutefois un peu trompeur car, si le nombre de productions nationales a bien chuté entre 1951 et 1953, les spectateurs chinois pouvaient voir d'autres films. Le graphique suivant ajoute aux films chinois le nombre de films étrangers importés au cours de la même période.

p. 195). Un extrait de cet éditorial, initialement anonyme, a été publié pour la première fois sous le nom de Mao dans *Le Quotidien du peuple* du 26 mai 1967.

Tous les noms de personnes chinoises sont donnés dans l'ordre suivant : nom de famille et prénom. [NDT]



Graphique 2 : nombre de longs-métrages de fiction distribués en Chine de 1949 à 1957
(sources : *Zhongguo dianying ziliaoguan*, *Zhongguo yishu yanjiuyuan dianying yanjiusuo* ;
Zhongguo dianying faxing fangying gongsi).

On le voit, les productions étrangères importées constituaient une part importante du cinéma exploité en Chine, en particulier durant les années de vaches maigres postérieures à la campagne hostile à *La Vie de Wu Xun*, lorsque la peur de faire un faux pas politique paralysait l'ensemble de l'industrie cinématographique nationale⁶. Comme le montre ce tableau, chaque année, à l'exception de 1949, les films étrangers sont plus nombreux – et de loin pour les années 1952 et 1953, qui suivent immédiatement la campagne hostile à *La Vie de Wu Xun* – que les films nationaux, totalisant sur neuf ans 526 longs-métrages de fiction contre 232. On pourrait avancer que quantité n'est pas synonyme de masse. De quelles preuves disposons-nous pour justifier l'importance des films importés ? Au lieu d'énumérer d'autres données et documents anecdotiques⁷, je préfère brosser un tableau historique des films traduits en République populaire

⁶ Même en 1954, année de la distribution de la version doublée du *Voleur de bicyclette*, *La Vie de Wu Xun* continuait d'être cité comme un mauvais exemple dont il fallait tirer des leçons. Voir, par exemple, Jiang Yi 姜蕙, « Renmin dianying yishu de gongchang – Shangying » 人民電影藝術的工廠—上影 [L'usine artistique du cinéma du peuple : le Studio de cinéma de Shanghai], *Dazhong dianying* 大眾電影 [Cinéma populaire], n° 18, 1954, p. 19.

⁷ Par exemple, la couverture du premier numéro de *Dazhong dianying* (juin 1950), principale revue de cinéma de l'époque, est consacrée au film soviétique *Vania l'orphelin* (*Syn polka*, Vassili Pronine, 1946), adaptation d'un roman de Valentin Kataev. Traduit sous le titre de *Tuan de erzi* 團的兒子 en 1950, c'est le tout premier film doublé par le Studio de cinéma de Shanghai (doublage dirigé par Zhou Yan 周彦).

de Chine, avant de m'intéresser plus en détail à *Tou zixingche de ren* 偷自行車的人⁸, version chinoise du *Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948), dont le doublage a été dirigé en 1954 par Yue Lu 岳路, et premier film d'Europe de l'Ouest à avoir été doublé en Chine⁹.

Avant la fondation de la République populaire en 1949, le film traduit en tant qu'objet physique n'existait pas en Chine ; il n'y avait que des résumés imprimés distribués lors des séances, des sous-titres projetés à l'aide de plaques de lanterne magique et même ce qu'on appelait des « téléphones de traduction », installés dans quelques cinémas luxueux de Shanghai et qui proposaient une traduction simultanée des films¹⁰. *Putong yi bing* 普通一兵, version chinoise du *Deuxième Classe Aleksandr Matrossov* (*Riadovoi Aleksandr Matrossov*, Leonid Loukov, 1947) est le tout premier doublage en chinois ; ce film russe – rien d'étonnant à cela – a été doublé par Yuan Naichen 袁乃晨 en 1950 au Studio de cinéma du Nord-Est. Avant même la fin de la guerre entre communistes et nationalistes, l'URSS avait ouvert des succursales chinoises de Sovexportfilm à Shanghai et Beijing¹¹. Cet organisme distribuait des films en langue russe et même certains films doublés en chinois en Union soviétique¹². En 1951, un système d'échange de films à parité égale a été mis en place entre la Chine et l'URSS, la Tchécoslovaquie, la Hongrie, la République démocratique allemande et la Pologne¹³.

⁸ Littéralement, « le ou les voleurs de bicyclette(s) ». [NdT] Toutes les notes du traducteur ont été établies en concertation avec l'auteur et avec son accord.

⁹ *Le Voleur de bicyclette* a lui-même été tourné sans prise de son ; toute la bande-son a été reconstituée à l'étape du montage (voir Christopher Wagstaff, *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 36). À l'époque, les caméras sonores étaient encore onéreuses et peu maniables, inadaptées au tournage en extérieur qui nécessitait des équipes réduites et une plus grande liberté de mouvement. Cet aspect nous rappelle que ce que nous désignons aujourd'hui par « techniques du néoréalisme italien » – tournage en décors naturels avec des acteurs amateurs – est autant le résultat de la réalité de l'après-guerre, avec la destruction de la majorité des infrastructures physiques du cinéma – studios et équipements – que de choix esthétiques auteuristes. Le personnage d'Antonio Ricci (interprété par Lamberto Maggiorani) a peut-être été post-synchronisé par un certain Mario Bucciarelli (voir Robert S. C. Gordon, *Bicycle Thieves*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 29).

¹⁰ Voir Wu Yigong 吴贻弓 (dir.), *Shanghai dianying zhi* 上海电影志 [Revue du cinéma de Shanghai], Shanghai, Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 1999, p. 468.

¹¹ Voir Hu Yan 琥岩, « Yi woguo zaoqi de yizhipian shengchan » 忆我国早期的译制片生产 [Au temps des premières réalisations de films doublés de notre pays], *Yingshi jishu* 影视技术 [Technologie du cinéma et de la télévision], n° 7, 2003, p. 38.

¹² L'accent des comédiens de doublage russes parlant chinois valut à ces films d'être qualifiés, avec humour, de films « qui parlent *shandong* ».

¹³ Voir Anon., « Zhongguo yingpian jingli gongsi yu Sulian deng xiongdì guojia jiaohua, yingpian » 中国影片经理公司与苏联等兄弟国家交换影片 [La Société de gestion du cinéma chinois échange des films avec l'Union soviétique et d'autres nations sœurs], *Renmin ribao* 人民日报 [Le Quotidien du peuple], 20 juillet 1951, p. 3.

Mais comment un film étranger devient-il un film doublé ? Comme le rapporte Chen Xuyi, chef de l'équipe des films traduits du Studio de cinéma de Shanghai – précurseur du Studio de doublage de Shanghai, entité autonome née en 1957 – et adaptateur du *Voleur de bicyclette* en chinois, le traducteur commence par regarder le film étranger en notant sur le scénario original les pauses du dialogue¹⁴. Puis, à partir des mouvements de bouche des comédiens et du rythme des énonciations, il rédige une première mouture qui est ensuite révisée et affinée grâce à plusieurs visionnages. Le nombre des pauses dans les dialogues originaux doit avoir un équivalent dans les répliques traduites. Le traducteur doit également compter le nombre de fois où il voit bouger la bouche d'un personnage, en prêtant particulièrement attention à la position ouverte ou fermée de celle-ci en début ou en fin de phrase. Meng Guangjun, l'un des traducteurs du *Deuxième Classe Aleksandr Matrossov*, souligne que cet aspect est crucial dans les plans rapprochés et les gros plans. La tâche est d'autant plus ardue lorsqu'on traduit d'une langue comme le russe dont la grammaire est fondée sur de fréquentes inversions de construction¹⁵.

Comme on l'imagine, pour ce type de traduction, il ne suffit pas de s'en tenir au texte original. Des facteurs comme le registre de langue, le contexte sociohistorique et la personnalité du locuteur doivent bel et bien être pris en compte. Traduction textuelle, celle-ci est également auditive et orale et doit mettre en correspondance rythmes et mouvements de bouche.

Vient ensuite la phase du doublage proprement dit qui nécessite un metteur en scène, un ingénieur du son et des comédiens prêtant leur voix. Aux premiers temps du doublage en chinois, les défis ne sont pas simplement techniques, ils consistent aussi à surmonter des obstacles matériels. Pour *Le Deuxième Classe Aleksandr Matrossov*, premier film du genre, Yuan Naichen, responsable de la traduction au Studio du cinéma du Nord-Est, se rend au bureau de Sovexportfilm d'Harbin, dans le nord-est de la Chine, où il conclut un accord en juillet 1948 : un mois plus tard, l'URSS livre le film au Studio du cinéma du nord-est¹⁶. À la tête du

¹⁴ Voir Li Guoshun 李国顺, « Shiqi nian Zhongguo dianying yizhipian fanyi chuanguo tanjiu » 十七年中国电影译制片翻译创作探究 [Enquête sur le travail de traduction en chinois des films doublés de la « période des dix-sept ans »], *Dianying pingjie* 电影评介 [Revue du cinéma], n° 20, 2011, p. 53-54.

¹⁵ Voir *ibid.*, p. 54.

¹⁶ Voir Hu Chang 胡昶 (dir.), *Changchunshi zhi-dianying zhi* 长春市志·电影志 [Revue de Changchun : revue du cinéma], Changchun, Dongbei shifan daxue chubanshe, 1992, p. 154-155. Selon la version officielle, le héros soviétique Aleksandr Matrossov avait fait rempart de sa poitrine face à une mitrailleuse allemande lors d'une bataille en février 1943. On trouvera mention d'actes héroïques, dignes de Matrossov, accomplis pendant la guerre de Corée – la « guerre de résistance à l'agression américaine et d'aide à la Corée » – dans Shi Feng 石峰 et Wang Yuzhang 王玉章, « Mateluosuofu shi de yingxiong Huang Jiguang » 马特洛索夫式的英雄黄繼光 [Huang Jiguang, héros à la Matrossov], *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 21 décembre 1952, p. 1. Selon cet article, le célèbre martyr

« groupe des versions traduites » (comme on appelait alors ce service au sein du Studio du cinéma du nord-est), Yuan Naichen dirige lui-même les doublages¹⁷. Après avoir effectué la traduction du scénario original, le studio se rend compte qu'il ne dispose pas d'assez de comédiens capables de prêter leur voix. Yuan doit faire appel à des habitants de la ville de Changchun, d'où le fort accent du Nord-Est qui marque certaines voix de ce film¹⁸. L'enregistrement a lieu du 3 au 28 mai 1949¹⁹.

Il faut souligner que le film doublé était un objet très nouveau, et pas uniquement pour les cinéphiles. S'il reste à effectuer un travail d'histoire orale afin de recueillir les réactions des spectateurs face aux premiers films traduits, tant doublés que sous-titrés, nous disposons de quelques indices grâce aux titres de certains articles parus durant ces premières années. En 1950, la revue *Dazhong dianying* publie un article signé Chen Xuyi, sous le titre « Comment les Soviétiques font-ils pour parler chinois²⁰ ? ». Un texte intitulé « Comment les sous-titres chinois sont-ils faits²¹ ? » était déjà paru sur le sujet la même année. Et on trouve encore en 1954, année de la sortie du *Voleur de bicyclette* en Chine, des articles expliquant le travail de traduction cinématographique²².

Voir à l'écran des étrangers et les entendre parler mandarin était un phénomène tellement nouveau que le public ne savait pas comment y réagir, ou plutôt y a réagi d'une manière imprévue par les autorités. L'auteur d'un article

Huang Jiguang avait vu ce film : « Sur le front, à l'intérieur d'un tunnel, il avait regardé le film soviétique *Le Deuxième Classe Aleksandr Matrossov*. L'image héroïque du soldat de l'Armée rouge Aleksandr Matrossov, obstruant de son corps le canon ennemi, resta toujours gravée dans son cœur. Dans les tranchées, sur le champ de bataille et au combat, il avait constamment dans sa poche des histoires de héros de guerre en bandes dessinées. Dès que l'occasion se présentait, il les lisait avec ardeur aux côtés de ses compagnons d'armes » (*ibid.*).

¹⁷ Les films traduits avaient d'abord été désignés par l'appellation « films en version traduite ». Au début des années 1950, l'expression devient « films traduits » et, à partir du milieu de la décennie, « réalisations traduites » (voir Chang Hu, *op. cit.*, p. 155).

¹⁸ Voir Qi Yi, art. cité, p. 49.

¹⁹ Voir Chang Hu, *op. cit.*, p. 155.

²⁰ Chen, Xuyi 陳叙一, « Sulianren zenme shuo Zhongguohua » 蘇聯人怎麼說中國話 [Comment les Soviétiques font-ils pour parler chinois ?], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 1, 1950, p. 5.

²¹ Anon., « Zhongwen zimu shi zenyang zuo de ? » 中文字幕是怎樣做的 [Comment les sous-titres chinois sont-ils faits ?], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 2, 1950, p. 5.

²² Voir Yao Junchu 姚俊初, « Women zenyang zhizuo fanyipan ? » 我們怎樣制作翻譯片 ? [Comment faisons-nous des films traduits ?], *Kexue dazhong* 科學大眾 [Science populaire], 1953, n° 8, p. 296, et Che Xuan 車軒, « Women shi zenyang jinxing peiyin gongzuo de ? – peiyin yanyuan Che Xuan gei guanzhong de huixin » 我們是怎樣進行配音工作的 ? – 配音演員車軒給觀眾的回信 [Comment réalise-t-on le travail de doublage ? – Le comédien de doublage Che Xuan répond au courrier des spectateurs], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 11, 1954, p. 32.

paru dans *Le Quotidien du peuple* avertit les spectateurs qu'ils risquent d'applaudir le « mauvais camp²³ ». On trouve une mise en garde du même ordre dans une lettre de lecteur, également parue dans *Le Quotidien du peuple* en 1951. Lors d'une projection du *Troisième Coup* (*Tretiy oudar*, Igor Savtchenko, 1948) à Hailar, en Mongolie-Intérieure, « certains spectateurs étaient incapables de distinguer les soldats de l'armée soviétique de l'ennemi allemand, en conséquence de quoi des applaudissements désordonnés ont troublé l'ordre du cinéma²⁴. » La perspicacité du lecteur est assez stupéfiante car il poursuit en prônant le recours à la publicité et à d'autres « documents explicatifs » afin que le public « comprenne mieux le sens du film et que l'effet de la publicité pédagogique soit plus grand²⁵ ». Comme pour suivre les conseils de ce lecteur, un article anonyme du *Quotidien du peuple*, paru l'année suivante, souligne ce que devrait faire la Société de gestion du cinéma chinois (devenue en 1958 Société de distribution et d'exploitation du cinéma chinois) afin de mieux expliquer les films traduits :

« La Société de gestion du cinéma chinois a, par le passé, réuni et imprimé pour certains films des documents publicitaires (constitués d'explications de termes, scènes, contextes sociohistoriques et personnages, ainsi que d'articles et d'autres sources), et les a fournis à ses succursales, bureaux et agences régionales afin qu'ils soient distribués dans les cinémas locaux, utilisés pour les sous-titres projetés par lanterne magique et pour les annonces effectuées pendant la projection, et à destination des critiques de cinéma et des présentations publiées dans la presse locale. Mais ce travail n'est pas suffisant²⁶. »

D'autres articles abordent la question de la compréhension par le grand public, en appelant également à l'explication sous forme de sous-titres et d'annonces faites dans la salle²⁷. Ces commentaires ont ceci de remarquable qu'ils ne

²³ Du Honglin 杜宏林, « Guanzhong yao zhuyi yingpian de zhengzhi neirong buying suiyi guzhang jiaohao » 觀眾要注意 影片的政治內容不應隨意鼓掌叫好 [Le public doit prêter attention au contenu du film et ne pas se livrer sans retenue à des applaudissements ou à des acclamations], *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 30 septembre 1951, p. 2.

²⁴ Liu Xinping 劉心平, « Fangying neirong jiaoshen de fanyi yingpian shi ying yinfa shuomingshu » 放映內容較深的翻譯影片 時應印發說明書 [Des documents explicatifs devraient être distribués lors des projections de films traduits à contenu sérieux], *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 11 novembre 1951, p. 2.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Anon., « Zhongguo yingpian jingli gongsi zonggongsi zhuyi guanyu fanyipian de xuanchan jieshi gongzuo » 中國影片經理公司總公司注意關於翻譯片的宣傳解釋工作 [La Société de gestion du cinéma chinois se charge du travail de publicité et d'explication des films traduits], *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 3 juillet 1952, p. 3.

²⁷ Voir notamment Anon., « Zhongyang dianyingju juxing yizhipian gongzuo huiyi » 中央電影局舉行譯制片工作會議 [Le Bureau central du cinéma tient une réunion consacrée à la réalisation des films doublés], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 3, 1954, p. 24.

concernent pas tant les efforts supplémentaires qu'ils appellent de leurs vœux²⁸ que la quantité de travail – y compris des traductions complémentaires – déjà réalisée dans le domaine de la traduction des films, résultat du type de réalisation particulier qu'est le film traduit.

Les cartes publicitaires destinées aux salles de cinéma font partie de ce travail. Elles comprennent généralement des photographies du film, des informations sur les créateurs de la version originale (réalisateur, scénariste, etc.) et de la version traduite (studio de doublage, directeur artistique, traducteur, comédiens, etc.), une brève description de l'histoire, ainsi qu'un synopsis plus développé.

偷自行車的人

意大利進步電影
中央電影局上海電影製片廠譯製（一九五四年）

故事片

本片以一個意大利失業工人失去了他唯一的一輛自行車的痛苦遭遇，反映出在資本主義社會不合理制度下，廣大勞動人民的貧窮與飢餓的悲慘生活。

職員表

編劇……希塞·札萬梯尼
導演……維多留·得·西卡
攝影……卡洛·芒多里
音樂……阿力山得羅·西索尼尼
翻譯……陳述一
配音導演……屈·路
錄音……伍·華

人物介紹

里西——是個已經失業了兩年的意大利工人。當他找到了一個工作時，他就以為一切問題都能解決了。在他上班的第一天，就把一輛自己做工作少不了的自行車丟了，他到處尋找，但沒有找回來。爲了一家大小的生活，他迫不得已去偷別人的自行車，結果車沒偷到反被人指爲自行車竊賊。

瑪麗亞——里西的妻子。由於長時期生活在貧困中，她的脾氣有些暴躁，可是她內心是善良的，她體諒她丈夫，爲了要回贖自行車，她想盡了辦法幫助她的丈夫。

布魯諾——里西的兒子，六歲。是個非常懂事的孩子。爲了減輕家裡的負擔，他在一個汽油站當童工。里西失掉車輻，他也幫着去找。

白羅索——里西的好朋友。他白天工作，晚上還忙着排戲。他知道里西的車輻被偷去了，就會問了許多朋友，熱心地幫着里西到市場上去找。

賊——一個專門偷車的賊，被人家抓住了還會裝瘋，矢口抵賴。另一面，他也是個失業者，實在找不到工作，才幹這樣的勾當的。

Figure 1 : recto de la première carte publicitaire du Voleur de bicyclette.

²⁸ « Les responsables de la publicité du film, où qu'ils se trouvent, doivent recueillir sans attendre les réactions et les questions exprimées par le public à propos du film, en évaluer les effets possibles et effectuer le travail nécessaire d'explication » (Anon., « Zhongguo yingpian... », art. cité, *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 3 juillet 1952, p. 3).

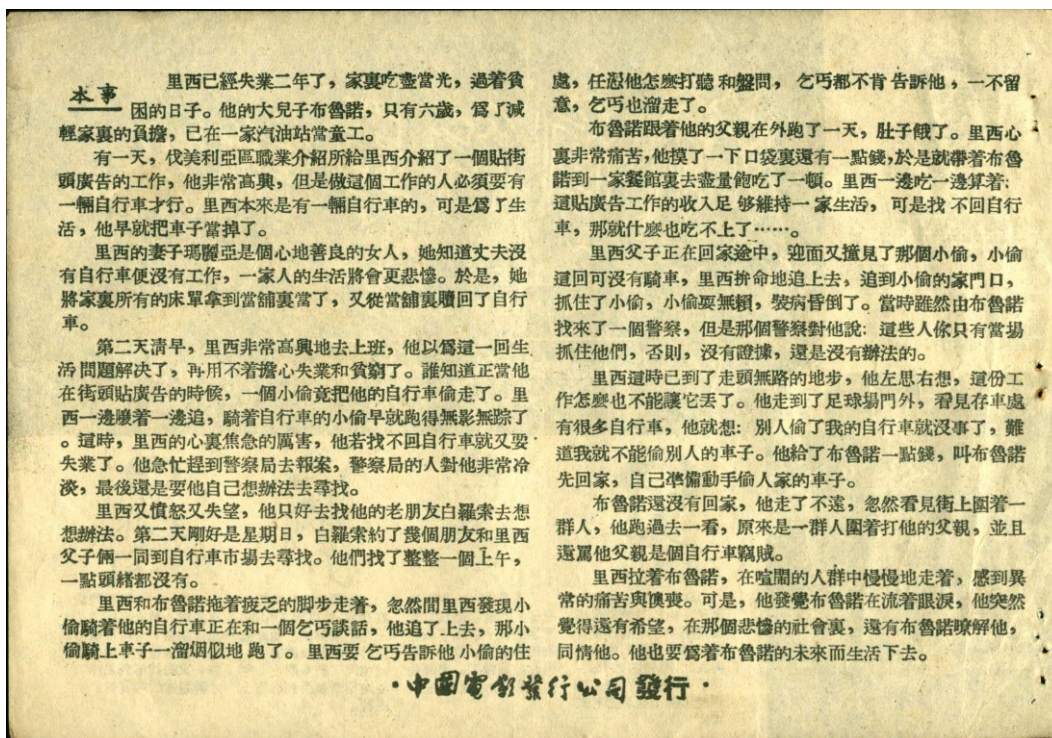


Figure 2 : verso de la première carte publicitaire du Voleur de bicyclette.

C'est ainsi que les courtes descriptions figurant dans deux documents publicitaires du *Voleur de bicyclette* soulignent que cette histoire tragique se déroule dans un pays capitaliste et qu'elle est « le reflet de la pauvreté et de la faim qui caractérisent la vie misérable, au sein du système injuste d'une société capitaliste, de la vaste population ouvrière » [fig. 1 et 3]. Pourtant, malgré ces privations, il est important de souligner l'existence d'un avenir plus radieux, suivant la logique de l'optimisme révolutionnaire. C'est pourquoi le synopsis du film s'achève ainsi, dans les deux documents : « Mais, lorsqu'[Antonio Ricci] voit que Bruno pleure, il sent soudain qu'il y a toujours de l'espoir ; dans cette société misérable, Bruno continue à le comprendre et à éprouver de la sympathie pour lui. Pour l'avenir de Bruno, il ne doit pas renoncer à vivre » [fig. 2 et 4]. Quand on connaît le film, cette description de son dénouement est loin d'être juste. C'est Antonio qui, en voyant Bruno, fond en larmes et c'est Bruno qui, dans un geste fameux, prend son père par la main, l'entraîne parmi la foule où ils se fondent, dans les dernières images du film. C'est le jeune Bruno qui fait figure d'espoir ; pourtant, le synopsis chinois réaffirme une lecture patriarcale de cette fin²⁹.

²⁹ C'est à l'un des lecteurs anonymes de mon texte que je dois cette interprétation.

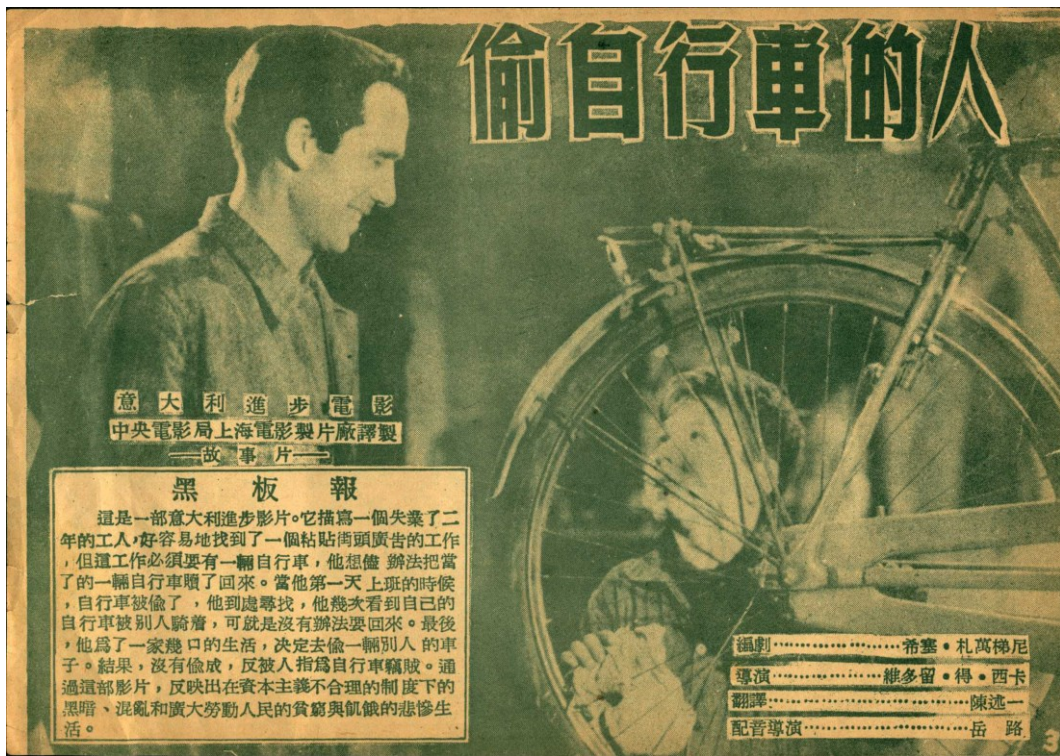


Figure 3 : recto de la deuxième carte publicitaire du Voleur de bicyclette.

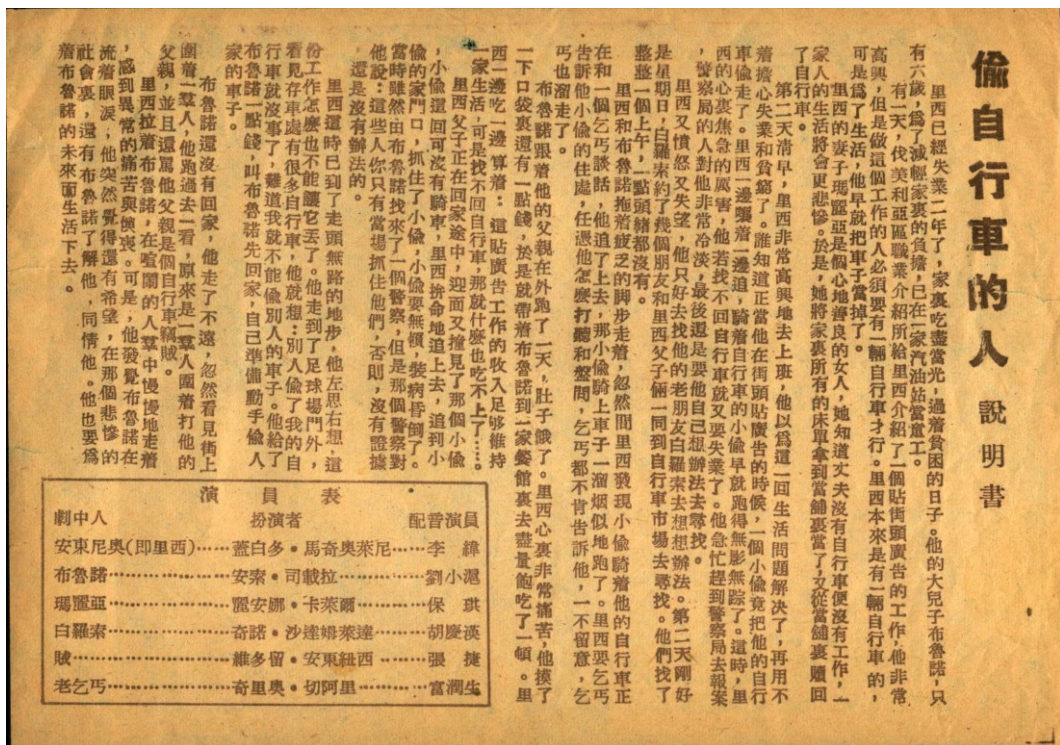
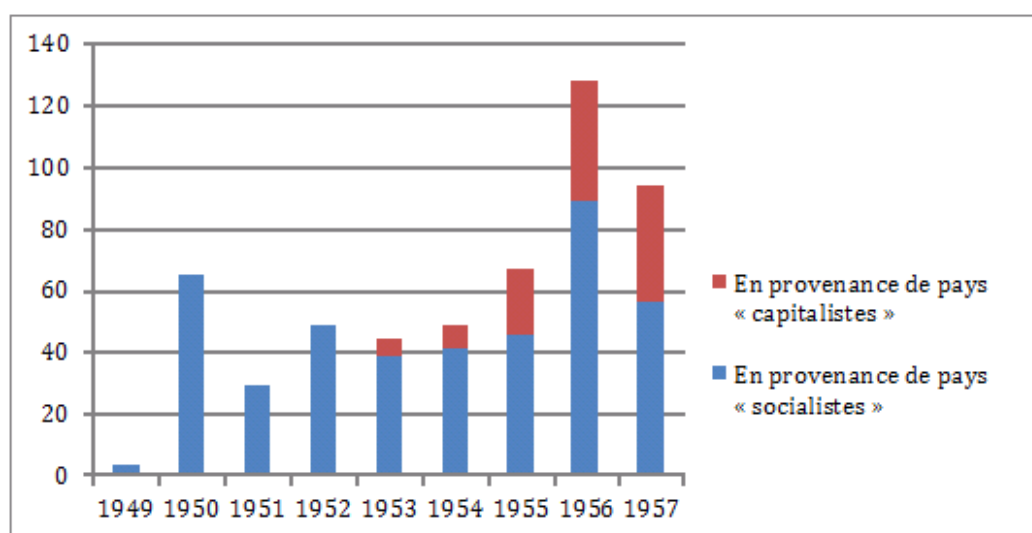


Figure 4 : verso de la deuxième carte publicitaire du Voleur de bicyclette.

Il faut ici soulever la question de la « publicité/propagande ». Peut-on réduire la totalité des films étrangers importés en Chine à « un important outil » de diffusion de la pensée communiste³⁰ ? À première vue, oui. La très grande majorité des films importés entre 1949 et 1957 étaient « communistes ». Sur 526 films étrangers, près de la moitié (251 pour être précis) venait de l'Union soviétique. 414 films provenaient du bloc communiste (URSS, Tchécoslovaquie, Pologne, Hongrie, République démocratique allemande, Roumanie, Bulgarie et Corée du Nord)³¹. Ces chiffres montrent clairement que le choix des films à importer était idéologiquement fondé. Bien qu'il ne soit donc juste que dans une certaine mesure, le graphique ci-dessous, dans lequel sont comparées les importations des « pays socialistes » et celles des « pays capitalistes », brosse un tableau plus complet.



Graphique 3 : nombre de longs métrages de fiction importés en Chine
(source : *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*)

³⁰ « La réalisation de films traduits est un important outil de diffusion de la pensée communiste » : tel est le grand slogan qui ornait une banderole lors d'une soirée réunissant des employés d'un studio de doublage et des spectateurs (Bu Ping 卜平, « Diyi ci huimian : ji yizhipian gongzuozhe yu guangzhong de lianhuan dahui » 第一次會面：記譯制片工作者與觀眾的聯歡大會 [Première rencontre : réunion festive d'employés du doublage et de spectateurs], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 3, 1954, p. 24).

³¹ Voir *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi* 中國電影發行放映公司 [Société chinoise de distribution et d'exploitation cinématographique] (dir.), *Zhongguo dianying faxing fangying tongji ziliao huibian (1949-1957), di'er ce : shuchu shuru yewu bufen* 中國電影發行放映統計資料 匯編 (1949-1957), 第二冊：輸出輸入業務部份 [Statistiques de la Société chinoise de distribution et d'exploitation cinématographique (1949-1957), vol. 2 : Section des exportations et importations], Beijing, *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*, 1958.

Avant 1953, aucun film n'est importé des pays capitalistes. En revanche, de 1955 à 1957, les films issus de ces pays représentent 30 à 40 % du nombre total. Par exemple, dix-sept films sont importés du Japon de 1953 à 1957, neuf de Grande-Bretagne et dix de France de 1955 à 1957. Entre 1953 et 1957, dix films italiens entrent en Chine³².

Si des œuvres du néoréalisme italien sont arrivées en Chine après des années d'importation exclusive de films du bloc communiste, elles ont dû d'abord faire des escales « obligées ». *Le Voleur de bicyclette* n'a pas été importé directement d'Italie. Au cours des six années qui séparent sa sortie en Italie en 1948 de son exploitation en Chine à partir de 1954, le film a été largement diffusé aussi bien dans les pays occidentaux et au Japon que dans la plupart des pays communistes³³. Grâce au succès remporté à Paris en février 1949 et à un article dithyrambique d'André Bazin la même année, le film s'est aussitôt retrouvé sur la scène internationale où il a remporté de nombreuses récompenses dans les festivals de cinéma, de Bruxelles à Bucarest, ainsi qu'un BAFTA et un Oscar³⁴. Les revues chinoises de cinéma ont commencé à préparer l'arrivée du néoréalisme italien en Chine un an avant l'exploitation de *Le Voleur de bicyclette* dans le pays³⁵. Les textes de ces revues étaient pour la plupart traduits du russe, preuve supplémentaire qu'un film traduit suscite d'autres types de traduction. Dans « Le cinéma progressiste italien », signé d'un certain « I. Tailuofu » et publié pour la première fois en URSS en 1953, l'auteur propose un panorama de cinéastes

³² Voir *ibid.*, p. 157-158. Cette augmentation de l'importation et de la traduction des films va de pair avec l'assouplissement, en 1954, des restrictions qui pèsent sur la traduction et l'édition littéraires. Pour une défense de la traduction d'œuvres étrangères autres que celles de Marx, Engels et Lénine, voir Wenyi xuexi bianjibu 《文艺学习》编辑部 [Bureau éditorial des études sur l'art], « Wenyi gongzuozhe xuexi zhengzhi lilun he gudian wenxue de cankao shumu » 文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目 [Bibliographie destinée aux travailleurs artistiques étudiant la théorie politique et la littérature classique], dans Zicheng Hong 洪子诚 (dir.), *Zhongguo dangdai wenxueshi-shiliao xuan: 1945-1999 (shang)* 中国当代文学史·史料选:1945-1999(上) [Histoire de la littérature chinoise contemporaine : choix de documents historiques, 1945-1999, vol. 1], Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2002, p. 228-234.

³³ Les films néoréalistes italiens voyageaient particulièrement bien : « Alors qu'il ne s'exportait quasiment pas depuis 1915, le néoréalisme a créé un débouché international pour le cinéma italien » (Christopher Wagstaff, *op. cit.*, p. 19. C'est l'auteur qui souligne).

³⁴ Voir Leonard J. Leff et Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code*, Lexington (Kentucky), University Press of Kentucky, 2001, p. 152. On sait qu'André Bazin avait écrit : « [Le] *Voleur de bicyclette* est certainement depuis dix ans le seul film communiste valable » (A. Bazin, « *Voleur de bicyclette* », *Esprit*, novembre 1949, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1981 [édition définitive], p. 299).

³⁵ Voir, par exemple, Anon., « Yidali jinbu dianying zai laodong renmin de zhichi xia huode xin de lilian » 意大利进步电影在劳动人民的支持下获得新的力量 [Le cinéma italien progressiste trouve un nouveau soutien auprès des ouvriers], *Dianying yishu yi cong* 电影艺术译丛 [Recueil de traductions en art cinématographique], n° 3, 1953, p. 97.

néoréalistes et de leurs œuvres. Giuseppe de Santis y est présenté comme membre du Parti communiste, avant une description de son film *Onze heures sonnaient* (*Roma ore undici*, 1952), qui ne sera doublé en chinois qu'en 1956 par le Studio du cinéma de Changchun sous le titre *Luoma shiyi dianzhong*³⁶. L'article est illustré de photographies de deux autres films de de Santis, *Riz amer* (*Riso amaro*, 1949) et *Pâques sanglantes* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950), ainsi que de *La Terre tremble* et du *Voleur de bicyclette*, qui porte alors le titre de *Zixingche qiezei*³⁷. L'un des thèmes sous-jacents du texte concerne la triple menace à laquelle étaient confrontés les cinéastes progressistes, sous la forme des démocrates chrétiens, du Vatican et de l'impérialisme américain (l'État américain aussi bien qu'Hollywood)³⁸. L'auteur mentionne l'appartenance au Parti communiste italien de Raf Vallone, principal interprète masculin de *Pâques sanglantes*, ainsi que les déboires du film avec la censure italienne. Il signale qu'aux États-Unis, une salle qui projetait *Le Voleur de bicyclette* a été attaquée par le Ku Klux Klan, tandis que *La Terre tremble*, dont la langue originale était le sicilien, a subi une postsynchronisation en italien, avant d'être interdit d'exportation³⁹. En URSS en revanche, ces films bénéficient d'un accueil chaleureux⁴⁰. Toujours selon cet article, les noms de de Santis, de Sica et Visconti sont connus des spectateurs soviétiques. Une délégation d'artistes du cinéma

³⁶ Le titre chinois est la traduction littérale du titre italien : « Rome onze heures ». [NdT]

³⁷ Littéralement, « Voleur(s) de bicyclette ». [NdT]

³⁸ La censure de divers films progressistes en Italie et la domination des écrans italiens par le cinéma hollywoodien sont évoqués par Bo Fen 伯奮 dans « Fanying le Yidali renmin de kunan – jieshao Yidali jinbu dianying de jige fangmian » 反映了意大利人民的苦難——介紹意大利進步電影的幾個方面 [À propos des difficultés endurées par le peuple italien : présentation de certains aspects du cinéma progressiste italien], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 19, 1954, p. 10-11. Le Centre catholique italien du cinéma attribua des cotes restrictives à presque tous les films néoréalistes dont aucun ne fut projeté dans les cinémas paroissiaux (les *sale parrocchiali* rurales) (voir Christopher Wagstaff, *op. cit.*, p. 19). De 1945 à 1950, le cinéma américain représenta entre les deux tiers et les trois quarts du marché italien (voir Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York, Continuum, 1990, p. 36).

³⁹ Voir Tailuofu, I. 泰洛夫, « Yidali de jinbu dianying » 意大利的進步電影 [Le cinéma italien progressiste], *Dianying yishu yi cong* 電影藝術譯叢 [Recueil de traductions en art cinématographique], n° 3, 1954, p. 76 et 78.

La Terre tremble est néanmoins sorti en France en 1952, dans la version postsynchronisée en italien de 102 minutes (au lieu des 160 de la version initiale en sicilien), assortie d'un commentaire en français controversé. Voir Delphine Wehrli, « “La Terra trema” (1948) et sa version française : déplacement de la fonction et de la signification d'un commentaire en voix *over* », dans Alain Boillat et Irene Weber Henking (dir.), *Dubbing. Die Übersetzung im Kino/La traduction audiovisuelle*, Marbourg, Schüren, 2014, p. 134-150. [NdT]

⁴⁰ Le terme italien *neorealismo* a été employé pour la première fois dans les années 1920 à propos de la littérature et du cinéma soviétiques (voir Christopher Wagstaff, *op. cit.*, p. 409). Il n'est pas fortuit que le cinéma soviétique des années 1920 ait fait appel à des acteurs non-professionnels.

italien s'est rendue en Union soviétique où vient également d'être organisé un festival de cinéma italien⁴¹.

Le choix des films à importer, puis à traduire, est toujours guidé par la politique internationale autant que par l'économie nationale⁴². En Chine, on pouvait importer des films, mais ne pas les exploiter ou seulement à usage interne⁴³. Les données qui figurent dans les graphiques ci-dessus ne concernent que les films ayant été importés, traduits et distribués dans les cinémas du pays. En 1953, trois films relevant de cette catégorie ont été importés d'Italie (et distribués l'année suivante par le Studio de cinéma de Shanghai) : *Le Voleur de bicyclette*, *Luoma – bu shefang de chenshi* 羅馬—不設防的城市 (version chinoise de *Rome, ville ouverte* [*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945], doublage dirigé par Su Xiu 苏秀 en 1954) et *Milan de qiji / Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, 1951). La même année, neuf films italiens ont été importés, mais n'ont finalement pas été « sélectionnés », parmi lesquels quatorze copies de *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951)⁴⁴. En 1954, on compte quatre films italiens importés, mais « non sélectionnés », à raison de quatre à douze copies chacun, parmi lesquels *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952) et *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

⁴¹ Voir I. Tailuofu, art. cité, p. 71.

⁴² L'absence matérielle de tout film sous-titré ou doublé avant l'avènement de la République populaire de Chine pourrait bien s'expliquer par la protection et la promotion des productions nationales. Le comité de censure cinématographique du gouvernement nationaliste avait émis l'avis suivant en 1936 : « Malgré l'intérêt de la proposition, nous déconseillons l'ajout de sous-titres aux films étrangers. Nous avons déjà débattu de cette question par le passé et décidé que le doublage des films étrangers n'était pas souhaitable non plus. [...] La production de films chinois n'est pas à la hauteur de ses concurrents occidentaux, tant sur le plan de la sophistication technique que sur celui de l'investissement en capitaux. D'une certaine manière, le renouveau du cinéma chinois de ces dernières années peut être attribué à son avantage linguistique. Si nous autorisons la projection de films étrangers traduits en chinois, nous allons inciter un plus grand nombre de spectateurs à aller voir les films étrangers. [...] Il ne faut pas l'oublier » (cité dans Xiao Zhiwei, « The expulsion of American films from China, 1949-1950 », *Twentieth-Century China*, vol. 30, n° 1, 2004, p. 78). Xiao Zhiwei souligne en outre que l'expulsion des films américains juste après 1949 est due à des pressions idéologiques autant qu'économiques, ces dernières étant le fait des cinéastes de Shanghai qui étaient depuis longtemps en concurrence avec le cinéma hollywoodien (voir *ibid.*, p. 64-81).

⁴³ La traduction des films étrangers exclusivement destinés à une exploitation interne a commencé à la fin des années 1960 ; les acteurs de doublage eux-mêmes ne connaissaient pas les titres des films qu'ils doublaient et les désignaient par des codes (voir Yi Qi 轶杞, « Yizhipian : taiqian muhou de shijie » 译制片：台前幕后的世界 [Films doublés : le monde sur scène et en coulisses], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 15, 2005, p. 47).

Par « usage interne » et « exploitation interne », il faut comprendre « au sein des cercles du Parti communiste chinois ». [NdT]

⁴⁴ Voir *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*, *op. cit.*, 1958, p. 284.

Il est impossible de dire précisément pourquoi ces films n'ont pas été sélectionnés pour l'exploitation (à grande échelle) ; en revanche, nous savons que des projections tests étaient organisées pour tous les films importés. Dans ses carnets, la critique Ding Ling a noté, par exemple, avoir rédigé un compte rendu du *Voleur de bicyclette* du 11 au 14 juillet 1954⁴⁵. Ce texte a été envoyé le 18 juillet, mais n'a paru dans *Wenyi bao* [Revue de la littérature et des arts] que le 15 octobre, à l'occasion de la sortie du film⁴⁶. Dans un article de quotidien consacré à un film importé du Japon, le critique littéraire Hu Feng dit avoir d'abord assisté à une « projection test » du *Voleur de bicyclette*. Intitulé « La vie parle : quelques explications à propos du film progressiste japonais, “Non, nous voulons continuer à vivre”⁴⁷ », cet article a été rédigé le 5 août 1954 et publié le 7 dans le *Guangming ribao* [Le Quotidien de Guangming]. Dans ce même article, Hu affirme avoir vu également deux autres films japonais, *Hunxue'er* (« Sang-mêlé », réalisateur et année de réalisation inconnus⁴⁸) et *Yuanzidan xia de gu'er / Les Enfants d'Hiroshima* (原爆の子, *Gembaku no ko*, Kaneto Shindo, 1952). (« Sang-mêlé » n'a bénéficié d'une exploitation commerciale qu'à partir de mai 1955 (si l'on en croit les dates de parution des critiques dans *Beijing ribao* [Le Quotidien de Beijing], *Dazhong dianying* et *Wenyi bao*) et *Les Enfants d'Hiroshima* est l'un des cinq longs-métrages japonais « importés, mais non sélectionnés » en 1953⁴⁹. *Hiroshima* (ひろしま, Hideo Sekigawa, 1953) est cité deux fois dans *Dazhong dianying* en 1953⁵⁰ ; pourtant, il figure parmi les quatre films « importés mais non sélectionnés » pour 1954. Dans l'article intitulé « L'humanité accuse :

45 Voir Ding Ling 丁玲, « Sishi nian qian de shenghuo pianduan » 四十年前的生活片段 [Fragments de ma vie d'il y a quarante ans], *Xin wenxue shiliao* 新文学史料 [Nouveau documents littéraires historiques], n° 2, 1993, p. 30.

46 Voir Ding Ling 丁玲, « Yingpian Tou zixingche de ren guanhou » 影片《偷自行車的人》觀后 [Compte rendu du *Voleur de bicyclette*], *Wenyi bao* 文藝報 [Revue de la littérature et des arts], n° 19, 1954, p. 21.

47 Ni l'auteur ni *L'Écran traduit* n'ont pu identifier le titre original de ce film jusqu'à présent. [NDR]

48 Dans le texte original, l'auteur donne pour ce film japonais le titre chinois, ainsi qu'une traduction en anglais : *Hunxue'er/Mixed Blood* 混血儿. Il ne nous a pas été possible d'identifier ce film. [NdT]

49 Voir *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*, *op. cit.*, 1958, p. 275-276.

50 Voir Anon., « Xie gong chuan, Guangdao, Dongtian de lixing, Riben de xia yidai – sibu Riben jinbu yingpian zhengzai kaipai zhong » 《蟹工船》《廣島》《冬天的旅行》《日本的下一代》——四部日本進步影片正在開拍中 [Pêcheurs de crabes (*Kanikōsen*, So Yamamura, 1953), *Hiroshima*, « Voyage d'hiver » et « La future génération du Japon » : quatre films japonais progressistes en cours de réalisation], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 13, 1953, p. 21 [Thomas Chen cite les deux derniers films sous les titres anglais de *Winter Travel* et *Japan's Next Generation*. NdT] ; et Anon., « Riben jinbu dianying gongzuozhe shezhi Guangdao, jinian canzhao yuanzidan hongzha de shounanzhe » 日本進步電影工作者攝制《廣島》，紀念慘遭原子彈轟炸的受難者 [Les travailleurs du cinéma japonais réalisent *Hiroshima* en hommage aux victimes des bombardements atomiques], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 19, 1953, p. 27.

quelques explications à propos du film progressiste italien *Le Voleur de bicyclette* », paru en 1954, Hu Feng mentionne avoir vu *Le Chemin de l'espérance* (*Il cammino della speranza*, Pietro Germi, 1950), mais cette production italienne n'a été doublée en chinois par le Studio de cinéma de Shanghai, sous le titre *Xiwang zhi lu*⁵¹ qu'en 1956, alors que Hu Feng avait déjà été incarcéré comme contre-révolutionnaire.

De nouvelles recherches doivent être menées sur la question des projections tests de films étrangers. Qui avait l'autorisation d'y assister⁵² ? Qui avait le pouvoir de décider qu'un film pouvait être largement diffusé ou non ? Les films étaient-ils traduits (sous-titrés ou doublés) pour ces projections ? Et, avant tout, qui choisissait les films susceptibles d'être importés⁵³ ? Il n'est peut-être pas possible de répondre à ces questions actuellement, mais il est significatif que ce soit seulement à partir de 1956 que certains films soviétiques importés n'ont plus été « sélectionnés »⁵⁴, c'est-à-dire l'année du XX^e Congrès du Parti communiste d'Union soviétique, au cours duquel Nikita Khrouchtchev, qui sera par la suite qualifié de révisionniste, dénonça l'héritage de Staline lors d'une séance à huis clos.

À partir des informations évoquées ci-dessus, nous pouvons déduire que l'importation depuis des pays « capitalistes » de films comme *Le Voleur de bicyclette* n'était pas nécessairement le signe d'une détente idéologique. Leur circulation était très strictement contrôlée, puisqu'ils devaient d'abord passer par le filtre des recommandations soviétiques et des projections pour la censure chinoise avant d'être vus par les spectateurs chinois. En outre, l'accueil par le public des films qui parvenaient tout de même sur les écrans était soigneusement préparé par le travail des responsables de la publicité/propagande. En plus du matériel publicitaire évoqué plus haut, des articles de quotidiens et de revues donnaient aux spectateurs les clés de la bonne lecture. Un compte rendu paru le 16 octobre 1954 dans *Zhongguo qingnian* [Jeunesse de Chine] émet, à la suite d'un résumé du film, ce jugement : « À travers cette histoire, le film révèle la catas-

⁵¹ Traduction littérale du titre italien. [NdT]

⁵² Le cinéaste Tian Zhuangzhuang se souvient avoir assisté enfant avec son père, le célèbre acteur Tian Fang, à des projections de films étrangers pour la censure (voir Michael Berry, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 53).

⁵³ Il y a peut-être un lien à établir avec la traduction, à partir du début des années 1960, d'œuvres de la littérature étrangère pour une diffusion interne en Chine. La sélection des titres ne venait pas, pour la plupart, d'« en haut », mais de responsables de maisons d'édition qui recueillaient des informations en lisant les revues et les journaux étrangers, choisissaient des œuvres, obtenaient les autorisations et faisaient effectuer les traductions (voir Kong Shuyu, « For reference only: Restricted publication and distribution of foreign literature during the cultural revolution », *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 1, n° 2, 2002, p. 80).

⁵⁴ Voir *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*, *op. cit.*, 1958, p. 242.

trophe subie par le peuple italien à cause de l'impérialisme américain et de son laquais, le gouvernement réactionnaire de l'Italie⁵⁵. » Après une comparaison entre l'Italie que présente le film et la Chine nouvelle, l'auteur approuve cette œuvre qui « nous fait penser que l'extinction de la société capitaliste est inévitable⁵⁶. » Un article élogieux de *Dazhong dianying* (daté du 11 octobre 1954) reproche néanmoins au *Voleur de bicyclette* de faire d'Antonio Ricci un personnage pas assez « typique » (典型) : l'ouvrier italien « moyen » (主流) a « conscience » (觉悟) de l'oppression qu'il subit du gouvernement démocrate-chrétien : Ricci n'aurait pas dû voler la bicyclette à la fin du film ; la lutte de classe aurait dû être plus explicite⁵⁷.

Ce type de critique s'appuie sur une position particulière quant à la question du réalisme. Selon cette ligne de pensée, le réalisme ne consiste pas à rendre compte de ce qui s'est réellement passé, car trop de choses fortuites entrent en ligne de compte. La tâche de l'artiste est de présenter aux yeux du lecteur et du spectateur le personnage « typique » dans une situation « typique ». Bien que rédigé deux mois avant l'article de Ba, celui de Hu Feng « L'humanité accuse... », paru le 23 octobre 1954 dans « Le Quotidien de Guangming », évoque précisément le fait que, pour certains critiques, les personnages ou les situations du film n'étaient pas suffisamment « typiques » : « On n'y voit le portrait d'aucune lutte, ce qui ne satisfait peut-être pas le goût de certains critiques qui ne le trouvent pas assez typiques⁵⁸. » Hu choisit de ne pas se battre sur un terrain terminologique miné. Au lieu des mots « réel » (现实) ou « réalisme » (现实主义), il préfère employer « vrai » (真实) :

« La vie n'a rien de mystérieux ; la vie est partout ; dans la vie ordinaire, le vrai peut susciter le pouvoir d'émouvoir l'humanité. Mais qu'est-ce qui est vrai dans la vie ? Du point de vue sociologique, s'il n'y a pas de rapport entre un être humain et un autre, alors il n'y a pas de vie. Du point de vue esthétique, s'il n'y a ni

⁵⁵ Zou Difan 鄒荻帆, « *Tou zixingche de ren – yingping* » 《偷自行車的人》—影評 [Compte rendu du *Voleur de bicyclette*], *Zhongguo qingnian* 中國青年 [Jeunesse de Chine], n° 20, 1954, p. 27.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Voir Ba Ren 巴人, « *Yidali jinbu yingpian Tou zixingche de ren* » 意大利進步影片《偷自行車的人》[*Le Voleur de bicyclette*, un film italien progressiste], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 19, 1954, p. 3-5.

⁵⁸ Hu Feng 胡風, « *Rendao zai kongsu – guanyu Ydali jinbu yingpian Tou zixingche de ren* » 人道 在控訴—關於意大利進步影片《偷自行車的人》二三說明 [L'humanité accuse : quelques explications à propos du film italien progressiste *Le Voleur de bicyclette*], *Guangming ribao* 光明日報 [Le Quotidien de Guangming], 23 octobre 1954, p. 3.

communio n ni naissance de sentiments entre un être humain et un autre, alors rien ne peut être vrai⁵⁹. »

Comme on le voit, pour Hu, il existe un lien intrinsèque entre l'« authentique » et l'« humain ». Le titre de l'article est d'ailleurs un appel vibrant au nom de l'humanité et le texte s'ouvre par l'association de l'humanisme à la Renaissance italienne : « C'est dans l'Italie de la Renaissance que l'humanisme a fait son apparition dans l'histoire de l'humanité en exprimant pour la première fois le besoin de libération des êtres humains faits de chair et de sang⁶⁰. » Selon Hu, des artistes comme Dante, Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange sont des humanistes qui « ont superbement exprimé la richesse de l'humanité, les aspirations, les souffrances et les joies des êtres humains, la pureté et la solennité des hommes⁶¹. » Ensuite seulement, Hu en vient à l'œuvre de Vittorio de Sica qui, héritier de ses ancêtres italiens, assimile leur humanisme au socialisme. Car au cœur d'un « humanisme socialiste » se trouve la libération du genre humain de la violence et de l'asservissement, et le film ranime notre compassion humaine : « Nous avons été les témoins émus de la main froide du système capitaliste qui, sans verser une goutte de sang, asservit l'humanité, détruit l'humanité, et de ce sentiment profond naît le désir de combattre afin de modifier la matérialité et le destin de l'humanité⁶². »

C'est l'occasion de revenir au début de cet article, afin de le conclure. J'ai commencé par donner la définition du « mineur », telle que l'entendent Deleuze et Guattari. Selon moi, *Le Voleur de bicyclette* et d'autres films étrangers doublés en mandarin, qu'ils soient issus de pays socialistes ou capitalistes, constituent une sorte d'« énonciation collective » en un sens encore plus littéral que celui

⁵⁹ *Ibid.* Dans son compte rendu du *Voleur de bicyclette*, Ding Ling emploie elle aussi le mot « authentique » : « L'authentique est ici très présent ; c'est ainsi qu'est la vie. On ne voit ici rien d'artificiel, rien de "politique" que l'auteur imposerait pour expliquer un principe » (Ding Ling, « Yingpian Tou zixingche de ren guanhou » [Compte rendu du *Voleur de bicyclette*], art. cité).

⁶⁰ Feng Hu, art. cité, p. 3.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.* Dans « La vie parle : quelques explications à propos du film progressiste japonais, "Non, nous voulons continuer à vivre" » (art. cité), Hu écrit également que le cinéaste Tadashi Imai est empreint de « l'esprit du socialisme humaniste » (Hu Feng 胡風, *Hu Feng quanji* 胡風全集 [Œuvres complètes de Hu Feng], 10 vol., Wuhan, Hubei renmin chubanshe, vol. 4, 1999, p. 463). Le concept d'humanisme, qui se traduit en chinois par diverses expressions comme *renwen zhuyi*, *rendao zhuyi* et (moins couramment) par *renben zhuyi*, a connu dans la Chine du xx^e siècle une histoire complexe dont je ne peux évoquer les détails ici. Je renvoie le lecteur à Wang Hui, « Humanism as the theme of Chinese modernity », *Surfaces*, vol. 5, 1995, p. 202 (consulté le 1^{er} novembre 2013 sur <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/hui.html>), et à Leo Ou-fan Lee, « Some Notes on "Culture", "Humanism", and the "Humanities" in modern Chinese cultural discourses », *Surfaces*, vol. 5, 1995, p. 207, (consulté le 1^{er} novembre 2013 sur <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/lee.html>).

employé par ces deux auteurs. Qui plus est, il s'agit d'une énonciation du transnational mineur⁶³. Cette dimension collective comprend le traducteur qui met un texte en correspondance avec un autre, mais aussi une manière de parler avec une autre, le directeur artistique qui dirige les comédiens de doublage, ces derniers qui prêtent leur souffle aux bouches en mouvement, l'ingénieur du son qui enregistre leurs voix et les synchronise avec la bande-image, et le public qui entend une langue familière émise par des visages étrangers. La question n'est pas ici celle de la vieille querelle qui oppose le sous-titrage au doublage. Lorsque nous regardons un film comme *Le Voleur de bicyclette* en version doublée, ce qui est façonné pour nos sens, davantage pour nos oreilles que pour nos yeux, c'est une sensibilité transnationale. De ce point de vue – ou, plutôt, d'écoute –, le film doublé s'affranchit de sa réputation béotienne et resitue le débat dans l'opposition entre familier et étranger qui intéresse le champ de la traductologie. Contrairement à une idée répandue, le doublage n'est pas un phénomène de familiarisation radicale. Il est au contraire à la fois familier et étranger : familier par la voix, étranger par la vocalisation. L'identification transnationale ne naît pas du travail invisible de traduction par lequel le public crédule et sans raffinement croirait que les Italiens de l'écran sont chinois parce qu'ils parlent « notre » langue. Le mandarin est incontestablement la langue la plus parlée en Chine. Cependant, le dialogue des films doublés est résolument mineur, déterritorialisé et reterritorialisé, désincarné et réincarné. C'est précisément à travers la désarticulation entre le son et la source, entre la voix et le corps, caractéristique de tous les films doublés, que l'articulation d'une expression transnationale se fait entendre. Si le cinéma mineur que représentent les versions doublées possède le moindre potentiel politique, c'est dans l'effort de communion – sensorielle, psychique – que celles-ci exigent de nous afin que nous surmontions cette disjonction, effort impossible à réaliser, mais qui, ce faisant, forge pourtant des affinités nouvelles.

⁶³ Le concept de « transnationalisme mineur » est développé dans Françoise Lionnet et Shih Shu-mei (dir.), *Minor Transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2005. Pour une étude sur les échanges littéraires et la traduction entre la Chine et le bloc soviétique, et sur la formation transnationale de l'identité socialiste, voir Nicolai Volland, « Translating the socialist state : Cultural exchange, national identity, and the socialist world in the early PRC », *Twentieth-Century China*, vol. 33, n° 2, 2007, p. 51-72.

Remerciements

Je remercie Efraïn Kristal dont le séminaire consacré à la traductologie a vu la toute première conception de cet article ; Robert Chi, pour avoir dirigé cette étude avec générosité et humour ; ainsi que les participants au groupe de recherche des étudiants de Berkeley-Stanford sur les sciences humaines chinoises modernes en avril 2013, dont les membres m'ont prodigué de précieuses suggestions et m'ont également encouragé par leur enthousiasme. Je remercie également Robert S. C. Gordon, Ban Wang et Jie Lu, ainsi que les deux lecteurs anonymes dont les conseils m'ont beaucoup aidé.

Cet article est paru initialement en anglais sous le titre « An Italian bicycle in the people's republic: Minor transnationalism and the Chinese translation of Ladri di biciclette/Bicycle Thieves », dans Journal of Italian Cinema & Media Studies, vol. 2, n° 1, mars 2014, p. 91-107. Nous remercions l'auteur et le Journal of Italian Cinema & Media Studies de nous avoir autorisés à publier une version française de cet article. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-François Cornu.

L'auteur

Thomas Chen est doctorant en littérature comparée à l'University of California, à Los Angeles (UCLA). Ses recherches portent sur la littérature et le cinéma chinois modernes et contemporains. Il a publié « Ridiculing the golden age: Subversive undertones in Yan Lianke's *Happy* », *Chinese Literature Today*, hiver-printemps 2011, p. 66-72, et « Censorship in and of sinophone and anglophone editions of Mo Yan's *The Garlic Ballads* », dans Angelica Duran et Yuban Huang (dir.), *Mo Yan's Fiction in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, West Lafayette [Indiana], Purdue University Press, 2014).