

## VO-VF : sous-titrage et doublage

Cas de figure : *L'argent de la vieille – Gremlins - This is England* - 1

Cas de figure : *Porcile/Porcherie* de Pier Paolo Pasolini - 2

La VOSTF, la version originale ou une version originale - 3

Le sous-titrage - 4

De la version internationale (VI) à la version française (VF) - 5

## VO-VF : sous-titrage et doublage – 3/5

### La VOSTF, la version originale ou une version originale

**Auteur** Jean-François Cornu

**Jean-François Cornu** est traducteur de films (sous-titrage) et de scénarios depuis 1985, de l'anglais vers le français. Il se consacre également à la traduction d'ouvrages consacrés au cinéma et à l'art, notamment pour les Éditions du Centre Pompidou et pour Taschen. Il est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Le Doublage et le sous-titrage de films en France depuis 1931*.

#### Descriptif

Avec la généralisation du cinéma parlant, la question de la compréhension des dialogues par les publics ne parlant pas la langue d'un film s'est rapidement posée. Pour modifier le moins possible le film original, le principe des sous-titres apparaissant au bas de l'image a été vite retenu. Mais plusieurs procédés ont été mis en œuvre au tout début des années 1930, avant que deux techniques s'imposent de façon durable. L'ère du rayon laser, de l'informatique et du numérique ont, par la suite, apporté de nouveaux perfectionnements.

Les impératifs techniques et les contraintes propres à cette forme de traduction particulière qu'est le sous-titrage méritent d'être exposés, avant de soulever des questions concernant la perception d'un film sous-titré par le spectateur et les modifications esthétiques qu'entraînent la présence de textes dans une image qui n'est pas prévue pour cela. La question du synchronisme entre le son et l'apparition du sous-titre à l'écran est également cruciale.

Plus généralement, face à plusieurs VOSTF différentes d'un même film, comment décider si telle ou telle version est plus « originale » que les autres ? Autrement dit, la VOSTF est-elle la version originale ou une version originale parmi d'autres ? La présentation d'extraits de différentes VO, VOSTF et, pourquoi pas, de versions sous-titrées dans d'autres langues que le français, permettra de tenter de répondre à ces questions. On pourra ainsi comparer une VOSTF d'un film avec sa version sans sous-titres ; plusieurs VOSTF d'un même film, réalisées à différentes époques ; des versions sous-titrées dans différentes langues d'un même film.

**Jean-François Cornu** : J'ai intitulé cette demi-journée sous forme d'une question peut-être un peu énigmatique, qui est : « *la VOSTF, la version originale ou une version originale ?* »

Alors au terme de l'après-midi, vous n'aurez peut-être pas de réponse définitive à cette question, mais vous aurez en tout cas quelques éléments de réflexion. Parce que c'est surtout pour stimuler la réflexion que j'ai posé les choses en ces termes. Je vais commencer par faire une sorte de petite historique du sous-titrage. Je ferai la même chose demain avec le doublage. Parce qu'on peut légitimement se demander comment tout ça a commencé lorsque le cinéma est devenu parlant.

Avec le recul d'aujourd'hui, on se dit « bon le cinéma est devenu parlant un beau jour et forcément on a fait du sous-titrage ou du doublage et voilà ». or, ça ne s'est pas fait de façon aussi spontanée ni aussi rapide. Encore qu'avec le sous-titrage ça a été relativement plus rapide qu'avec le doublage.

Je vais simplement évoquer quelques procédés techniques qui ont été utilisés au tout début des années 1930, et puis on va voir qu'assez vite un procédé s'est imposé. En tout cas en France. Le deuxième grand changement dans l'évolution technique qui a eu lieu s'est produit à la fin des années 1980, au tournant des années 1980, 1990. Vous me direz que les aspects techniques sont peut-être secondaires, et pas si passionnants que ça. Ils peuvent l'être malgré tout car cela a eu des conséquences sur plusieurs choses : sur la pratique des traducteurs d'une part, sur l'aspect des sous-titres dans l'image au fil du temps (il y a eu des évolutions assez notables), et donc par voies de conséquences sur la perception du film qu'en ont les spectateurs, en fonction de la forme, la durée d'apparition des sous-titres, et de choses de ce type.

Je vais d'abord vous indiquer comment se passe un sous-titrage aujourd'hui, du point de vue du processus très succinctement, de manière à ce que les flash-back historiques que je vais faire ensuite soient peut-être un peu plus parlant. Aujourd'hui, le sous-titrage se fait de la façon suivante : lorsqu'un distributeur décide de distribuer un film étranger en salles en VOST, il contacte une société de sous-titrage qui a l'infrastructure et les capacités techniques nécessaires pour le sous-titrage en pellicule et maintenant, de plus en plus, sur support numérique. Il contacte en parallèle un traducteur, qu'on appelle parfois aussi adaptateur pour rédiger la traduction proprement dite, donc le texte des sous-titres.

Il y a une phase préalable qui s'appelle le repérage qui comme son nom l'indique, consiste à repérer l'emplacement des sous-titres avant que la traduction soit réalisée. Car le positionnement des sous-titres va conditionner la manière dont on va traduire. Quand il y a une phrase unique, un seul sous-titre correspond. Quand c'est une phrase plus longue ou un monologue qui s'étale sur une plus longue durée et donc avec des quantités de mots et de phrases plus importante, tout cela est scindé en différents sous-titres.

Pour pouvoir prévoir à l'avance le moment et surtout la durée d'apparition de chaque sous-titre, il s'agit de repérer le début et la fin de chaque réplique. Le début étant repéré exactement à l'image près, la fin étant un petit peu plus diffuse. On peut jouer un peu plus sur le moment de la disparition du sous-titre, c'est un petit peu moins rigide que le début. Ce qui permet de faire parfois quelques ajustements lorsqu'on est un petit peu juste en temps de lecture. Je prononce là une expression qui est très utilisée dans le domaine du sous-titrage, qui est « le temps de lecture ». C'est un temps qu'on mesure à la fois en secondes et en images, mais aussi en nombre de caractères, ou de signes. Puisque ce repérage va permettre de déterminer le nombre de signes, (c'est-à-dire nombre de lettres, de caractères, de signes de ponctuation et d'espaces) que le traducteur va pouvoir utiliser pour traduire tel ou tel sous-titres. Par exemple si un personnage dit une réplique de trois secondes comme « *tiens au lieu d'être dans une salle de cinéma, j'aimerais mieux aller me promener cet après-midi* », une règle empirique, mais qui s'est souvent justifiée, veut qu'on va compter environ 35 caractères pour cette durée-là. Et on fait ça, à chaque fois pour chacune des répliques, tout au long d'un film. Donc un long-métrage classique d'1h30 compte environ entre 900 et 1000 sous-titres. On reproduit ça à chaque fois, pour chacun des sous-titres. C'est donc la phase de repérage.

Le traducteur reçoit ensuite une version vidéo numérique du film, de manière à pouvoir le visionner tout à loisir dans le temps qu'on lui a imparti, toujours jugé trop court. C'est souvent d'ailleurs objectivement très court. Il reçoit aussi la liste des dialogues originaux, et puis un fichier informatique qui comprend les données essentielles pour lui, c'est-à-dire le fameux temps de lecture, le nombre de caractères disponibles pour chaque réplique. Ensuite, une fois que le traducteur a rédigé les sous-titres, ils sont intégrés de façon informatique et a lieu l'avant dernière phase à laquelle le traducteur participe encore et qui est cruciale, qu'on appelle « *la simulation* ». C'est-à-dire qu'on visionne dans les locaux de la société de sous-titrage le film avec les sous-titres que le traducteur a fait, comme si on le voyait projeté pour la première fois. La seule différence avec une projection définitive, c'est qu'on peut encore modifier des choses ; sur le texte lui-même, si l'on se rend compte par exemple que tel personnage aurait dû tutoyer tel autre depuis trois bobines ou bien tout d'un coup on qu'on continue à le faire vouvoyer dans telle bobine, alors que la bobine précédente on lui faisait dire « *tu* » (c'est un cas un peu grossier, mais qui peut justifier qu'on se rende compte au dernier moment qu'il y a un changement à faire). Ou ça peut être tout simplement une faute de frappe que l'on n'a pas vue. Ça c'est sur le texte mais on peut encore modifier éventuellement le moment de l'apparition du sous-titre, l'allonger un tout petit peu si on se rend compte que le repérage initial était un peu rigide et qu'on n'a pas pu

mettre un texte suffisamment clair ou fluide. On essaye de gagner trois ou quatre images, et donc autant de temps, quelques dixièmes de secondes supplémentaires.

Qui fait le repérage ? En général, pour les films exploités en salles, les sous-titres se font par le biais d'un traducteur choisi par un distributeur. Le repérage est alors effectué par la société de sous-titrage avec des personnes qui sont employées pour ça. Mais il y a aussi de plus en plus de sociétés de sous-titrages vidéo qui opèrent d'ailleurs plus pour les émissions de télévision et le DVD. Cela peut expliquer certaines disparités entre le sous-titrage film et le sous-titrage DVD. Il y a des sociétés dans lesquelles une seule et même personne effectue le repérage et la traduction ce qui n'est pas fondamentalement stupide. La seule chose c'est qu'en général, les traducteurs indépendants qui travaillent dans le domaine du sous-titrage, sont uniquement rémunérés pour leur travail de traduction. En tant que traducteur, il est vrai qu'il est utile de bien connaître le principe du repérage ou d'en avoir fait soi-même, y compris pour des films que l'on aurait pas sous-titrés. Cela permet de cerner rapidement le fonctionnement de l'ensemble et également de sentir le rythme du film.

Le repérage s'apparente beaucoup au montage. On n'intervient pas sur le montage lui-même du film, mais c'est une manière de sentir le rythme du film dans son montage et dans sa matière même. Et quand on est bien imprégné de cela, et qu'on a pu faire le repérage avant de faire le travail de sous-titrage, on sent le film d'autant mieux. Néanmoins, lorsque l'on sous-titre des films qu'on n'a pas repéré soi-même, si on a une bonne maîtrise du principe de repérage, ça fonctionne aussi très bien. D'autant plus lorsque l'on est amené à suggérer des modifications de repérage.

La toute dernière étape, c'est l'étape technique dans laquelle le traducteur n'intervient plus, c'est le fait pour le film en pellicule, d'imprimer les sous-titres physiquement sur la copie. C'est une opération qui petit à petit va disparaître avec le remplacement progressif, pour les films nouveaux au moins, de la pellicule par des copies numériques. Dans le cas du numérique, il s'agit de fusionner des fichiers : l'un contenant les fichiers avec les sous-titres, l'autre l'image et le son du film. Voilà les étapes principales du sous-titrage, qui sont peu nombreuses par rapport au doublage dont on verra qu'il comporte beaucoup plus d'étapes et qu'il requiert davantage de personnes. Dans le sous-titrage, on compte le(s) traducteur(s) (en duo, trio ou seul) et le prestataire technique du sous-titrage. Il n'en a pas toujours été ainsi, notamment pendant la période où le cinéma parlant s'est généralisé (à partir de 1929 en Europe). Il a fallu évidemment, il y a d'abord eu l'engouement pour le cinéma parlant : on voyait et on entendait les personnages parler avec leur propre voix surtout du point de vue français. Une fois cette surprise passée, très vite, le problème de la diversité des langues s'est posé, et donc de leur traduction. Je me place là surtout du point de vue français mais on pourrait évoquer la même chose avec les pays d'Amérique du Sud et les pays non anglophones en tout cas. En ce qui concerne la France, ça s'est fait assez vite. Il y a eu une période transitoire. Pour essayer de donner des repères précis, on peut dire que les choses se sont stabilisées à partir de 1932 environ pour le sous-titrage et également pour le doublage.

Dès que l'on a compris qu'on allait devoir traduire les films et qu'on ne pourrait pas les diffuser tels quel, il y a différentes idées.

Il y eu d'une part l'héritage du cinéma muet dans lequel on avait déjà des éléments écrits, avec les intertitres. Il y avait donc un procédé technique déjà existant qui permettait de mettre du texte sur l'image : cela se faisait notamment par ce qu'on appelle un procédé optique qui consiste, par contact entre deux images, à imprimer l'image de l'une sur l'autre : c'est le principe de la surimpression. A la fin du muet, on avait assez fréquemment des cas où les textes apparaissant dans les intertitres souvent sur fond noir, pouvaient aussi apparaître sur un fond soit illustré avec une image fixe ou même sur une image en mouvement. Du point de vue technique, ça ne posait pas de problèmes particuliers. Mais, le but a toujours été d'améliorer le plus possible la lisibilité du texte qui du coup n'apparaissait plus sur fond noir, mais sur l'image elle-même, et sur une image mouvante. Le procédé optique avait le défaut de ne pas être toujours très lisible. L'image des sous-titres eux-mêmes avait tendance parfois à se diffuser et à moins se détacher de l'image, de cette manière-là.

Et puis en Europe, en particulier en Hongrie et en Suède, différents techniciens et inventeurs ont imaginé d'autres systèmes qui permettent de bien imprimer le sous-titre sur la pellicule, donc sur chacun des photogrammes, de manière à ce que le spectateur en ait une bonne vision, et que la lisibilité soit la plus correcte possible. Il y a eu plusieurs systèmes qui ont

été hérités de l'imprimerie, des méthodes d'impressions sur le papier. A partir d'éléments en métal, on fabriquait les textes des sous-titres, comme on fabriquait les textes d'un article de journal par exemple, sauf qu'au lieu d'avoir un marbre et toute une série de caractères inversés en métal, là il s'agissait simplement d'une ligne ou deux par sous-titre évidemment. On est allé parfois jusqu'à trois lignes ou plus, au tout début du sous-titrage, mais avec des sous-titres qui dépassent les deux lignes, vous vous rendez bien compte que l'image elle-même devient presque dévorée par le texte du sous-titre. C'est alors problématique et ça allonge le temps de lecture, ce qui n'est pas souhaitable. Il y a eu plusieurs procédés presque simultanés. L'un d'eux qui a été relativement sans lendemain a été un procédé qui consistait à imprimer les sous-titres en métal, à les chauffer et à les imprimer sur la pellicule, de manière à faire disparaître l'émulsion qui était sur le support en celluloïd, en plastique, et à graver les sous-titres de cette manière-là. C'était une technique très imparfaite, parce que d'une image à l'autre, l'impression pouvait être très variable. Parfois pas assez forte, parfois trop forte. Quand elle était trop forte, on traversait carrément la pellicule. Donc au lieu d'avoir des *o* et des *a* bien formés, vous aviez un gros trou blanc en plein milieu du caractère ou du sous-titre, ce qui n'était pas très souhaitable, évidemment. Et puis, un autre système a été mis au point, à peu près en même temps – et qui a été ensuite exploité par des Polonais, qui sont venus ensuite s'installer en France – qui est le principe du sous-titrage chimique. Le principe était plus élaboré et conçu de manière à éviter les défauts du sous-titrage à chaud. Il consistait à fabriquer les sous-titres sous forme de petites suites de caractères en métal qui étaient inversés pour pouvoir être imprimé à l'endroit. Ensuite, il s'agissait de faire passer la copie dans un bain de paraffine pour la protéger entièrement et ensuite de la faire passer à l'intérieur d'un système qui s'apparentait un peu à celui de la machine à coudre et qui permettait, pour chaque image concernée par la durée d'apparition du sous-titre, d'imprimer sur chacune de ces images le texte en question. Au moment de la frappe, lorsque le sous-titre frappait la pellicule, la paraffine qui la recouvrait préalablement était éjectée mais uniquement à l'endroit des caractères. La pellicule passait ensuite dans des bains successifs d'acides variés, qui permettaient de détruire l'émulsion, uniquement à l'endroit où la paraffine avait disparu, juste assez pour qu'on n'ait pas le même problème qu'avec le sous-titrage à chaud où tout le support était détruit. Il fallait stopper assez vite l'action de l'acide en faisant ensuite passer la pellicule dans de l'eau pour arrêter l'action de l'acide et pour nettoyer ensuite la pellicule. Tout ça est sans doute très abstrait pour vous, mais j'ai quelques images à vous montrer pour vous donner une meilleure idée de ce système-là.

Le procédé que je viens de vous décrire, dit « chimique » puisqu'on utilisait toute une série de bains d'acide, n'était pas très bon pour l'environnement mais la question ne se posait pas trop à ce moment-là. Ce système-là a été remplacé, à partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990 dans les deux principales entreprises de sous-titrages films qui existaient et qui existent toujours. Il s'agit de Titrafilms, la plus ancienne et la plus connue des spectateurs, et de LVT, qui elle-même était une sorte d'héritière d'une société antérieure qui s'appelait Cinétitre. Il est possible que vous ayez vu apparaître ces noms à la fin des génériques.

Le système qui a remplacé le sous-titrage chimique a demandé beaucoup d'années de recherche et d'expérimentation mais est finalement plus simple : c'est l'utilisation, comme dans beaucoup d'autres domaines, du rayon laser. Aujourd'hui on n'emploie plus ce système assez complexe de bain d'acide et de frappe du sous-titres : l'écriture est contrôlée par un système informatique, le sous-titre est directement mis sur la pellicule grâce à un rayon laser de caractères. Mais petit à petit, ce système-là aussi est voué à disparaître.

J'ai reproduit quelques images qui figurent dans un petit ouvrage qui n'a pas été diffusé commercialement, mais qui avait été publié à l'occasion des 60 ans de la société *Titrafilms*, il y a maintenant presque 20 ans. On y trouve quelques images des fameuses machines pour le sous-titrage chimique qui ont maintenant complètement disparu. On observe le poste de frappe : on devine un peu en bas sur la gauche, la pellicule qui passe dans le système, à travers différentes bobines et les deux mains d'un opérateur dont le travail consistait, en suivant des documents qui sont affichés en haut à gauche de l'image face à lui, à actionner un levier qui permettait la frappe d'un seul et même sous-titres sur un certain nombre de photographes. Par exemple, 24 photographes pour une seconde d'apparition du sous-titre à l'écran. Et tout cela en vitesse réelle. Pour autant que je me souviens, la pellicule passait à 24 images secondes aussi dans la machine, ce qui demandait un travail manuel d'une très grande précision. Une fois que la frappe était enclenchée, ça se faisait automatiquement mais il fallait que l'opérateur repère quasiment à l'œil, à partir de quelle image ça devait démarrer. C'était une machine très grande, de cinq ou six

mètres de long. Au départ, il y avait une bobine qui partait de la gauche de l'opérateur, qui passait devant lui et qui ensuite passait selon tout un système de bobines dans les bains d'acides.

Tout ce système compliqué a été simplifié et remplacé à un moment crucial, à la fin des années 1980 : il y a d'abord eu l'informatisation de tout ce qui était préalable à la traduction (le repérage). La vidéo a également été un gros progrès pour les traducteurs. Pendant toute la période du sous-titrage chimique, les traducteurs, sauf cas exceptionnels, ne voyaient le film qu'une fois avant de le traduire et souvent sur une table de montage avec une image sur un petit écran scintillant et un son de plus ou moins bonne qualité. Ensuite, ils avaient la transcription des dialogues originaux à leur disposition mais, en ce qui concernait le film, il fallait surtout se baser sur le souvenir visuel et auditif qu'on pouvait en avoir pour en faire une traduction en sous-titres. L'arrivée de la vidéo et de l'informatique dans les années 1980 a rendu possible de mettre à la disposition du traducteur le film, d'abord en VHS, puis en DVD. Il pouvait ainsi revoir à loisir certaines scènes ou visionner intégralement le film plusieurs fois, afin d'affiner sa traduction. Pour résumer, le remplacement du procédé de sous-titrage à chaud au profit du sous-titrage chimique a été un grand progrès mais l'arrivée du laser a permis d'arriver à une qualité d'impression encore plus homogène et moins lumineuse. L'un des défauts du sous-titrage chimique est en effet de produire des sous-titres souvent très blancs et très lumineux. Avec ce type de sous-titrage, à chaque fois qu'un nouveau sous-titre apparaît dans une salle vraiment obscure, les quatre premiers rangs de la salle sont éclairés de façon un peu intempestive et intermittente. Le sous-titrage laser permet d'une part d'éviter ça et améliore le confort de lecture du spectateur dans une salle de cinéma : les caractères sont un petit peu plus fins mais moins lumineux et restent lisibles. D'autre part, il a permis d'obtenir un détournement des caractères qui garantit la lisibilité même sur une image en fond très clair (un paysage de neige par exemple). En sous-titrage optique ou chimique, c'est quasiment impossible, les sous-titres sont noyés dans les fonds clairs. Dans des fonds mixtes (mélange de zones claires et de zones foncées) une partie était lisible, l'autre pas et c'était également très gênant.

J'ai évoqué la phase cruciale du repérage. Cruciale, car elle vient avant la traduction et conditionne beaucoup la manière dont on traduit. Cette phase n'a été préalable qu'à partir des années 1950 (probablement de la fin des années 1950). Le sous-titrage à grande échelle, industriel a débuté en France en 1932. Il y a eu 20/25 ans pendant lesquels les traducteurs voyaient d'abord le film, puis recevaient la liste des dialogues originaux et préparaient ensuite une traduction qui était découpée après coup. Le repérage existait sous une certaine forme, mais après la traduction.

Cela explique parfois que, lorsqu'on voit des sous-titrages anciens, il y ait quelques défauts de synchronismes entre le sous-titre qu'on lit et la réplique qu'il est censé accompagner. Cela explique aussi en partie pourquoi on ne sous-titrait que des choses importantes pour la compréhension de l'intrigue ; les choses secondaires étaient laissées de côté parce qu'on considérait que le sous-titrage était avant tout un guide pour la compréhension et qu'on pouvait se passer des subtilités de la langue. Il y avait aussi l'idée que les personnes qui vont voir des films sous-titrés étaient un public instruit voire connaissant les langues étrangères des films qu'ils allaient voir : le sous-titrage servait surtout à confirmer ce qu'il avait déjà compris. Il faut préciser également que pendant plusieurs années après l'apparition des premiers films en version originale sous-titrée en France, la diffusion de ces films était restreinte par la loi. Cela a commencé en 1932, sous la pression des comédiens en grande partie et également des exploitants, les films parlant français n'étant pas produits en assez grande quantité dans les toutes premières années du parlant. L'exploitation dépendait énormément des films étrangers. La solution pour avoir des films étrangers en salles c'était soit de les faire doubler : le doublage avait commencé un petit peu à Hollywood et en Europe – soit de les sous-titrer. Le sous-titrage concernait surtout l'exploitation à Paris. À partir de 1932, un décret a été promulgué par le gouvernement de l'époque, qui restreignait d'une part le nombre de films doublés qui pouvaient être exploités en France chaque année et d'autre part le nombre de versions originales sous-titrées qui pouvaient être diffusées sur le territoire français. Ça se restreignait, théoriquement, selon la loi, à un nombre vraiment très limité : je crois que c'était 5 salles sur Paris, et 5 salles sur le reste de la France. C'était extrêmement réduit. Alors dans les faits, il y a eu les décrets successifs tous les ans. Le décret a été aménagé ou assoupli et puis certains exploitants ne le

respectaient pas. Si bien qu'en réalité un plus grand nombre de salles que cela proposait des films en VO. Soit VO tout court, ce qui se faisait pendant toute la période des années 1930, à Paris notamment. Soit des films en version sous-titrée. Mais c'est l'une des raisons pour lesquelles à mon avis, l'habitude auprès du public français de voir des films en VOST ne s'est pas diffusé aussi facilement que dans d'autres pays. Le doublage s'est imposé, non seulement parce que le public pouvait éventuellement réclamer des films qui parlait plutôt que d'aller lire des sous-titres, mais aussi en raison de ces dispositions légales, qui ont beaucoup plus favorisé l'industrie du doublage mais également le fait que des comédiens qui par ailleurs pouvaient être au chômage, puissent travailler. Il y a quelque chose qui n'est pas éloigné de la décision mussolinienne en Italie, lors de l'arrivée du cinéma parlant, même si c'est pour des questions qui ne sont quasiment pas idéologiques.

Je parlais des procédés techniques tout à l'heure...Aux Etats-Unis, on a surtout utilisé le procédé optique hérité des intertitres du cinéma muet, mais finalement ça n'a pas duré très longtemps puisque la législation dont je viens de parler qui s'est imposée dès 1932 a fait que tout doublage et tout sous-titrage devait être réalisé sur le territoire français. Donc, les Américains ont laissé tomber ces activités et pour la France en tout cas, ça s'est développé de façon très importante.

Pendant très longtemps, environ 25 ans, il y a eu une seule société qui s'appelle *Titrafilms*, qui est toujours situé à Joinville le Pont. Et puis à partir de la fin des années 1950, une société qui s'appelait *Cinétitre* a également fait du sous-titrage chimique pendant une trentaine d'années. Et aujourd'hui, on a deux sociétés principales qui font du sous-titrage laser pour ce qui est des films en pellicule, et puis ils vont finir petit à petit par ne plus se consacrer qu'au sous-titrage numérique. Je vous ai donné ces quelques repères techniques et chronologiques. Les choses vont s'éclairer un peu avec quelques extraits, parce que cela va nous permettre d'évoquer quelques questions qui tournent essentiellement autour de la perception d'un film. Qu'est-ce qu'on voit lorsqu'on voit un film sous-titré ? On peut se poser la question. Est-ce qu'on voit la même chose que ce que voit les spectateurs qui parlent la langue d'origine du film, forcément non à priori puisque tout d'un coup, on a un élément visuel que eux n'ont pas vu, qui est introduit dans l'image. On reproche souvent au doublage de dire « ce n'est plus du tout la même chose puisqu'on a modifié toute la bande son. Toute ? Ce n'est pas tout à fait vrai. En tout cas au début du parlant, ça l'était mais c'est vite devenu faux. Puisque c'est le remplacement des dialogues, de tout ce qui est parlé, mais pas de la bande son intégrale. On dit « c'est tout à fait sacrilège, ça n'est pas normal ». C'est une position qui se défend tout à fait. On dit « il vaut mieux le sous-titrage », mais on a tendance à oublier que le sous-titrage malgré tout, constitue une intervention dans l'image, qui est peut-être moins dommageable que le remplacement de 50 % de la bande son, mais qui malgré tout constitue une intervention dans une image qui a été composée de telle ou telle manière et qui peut en perturber l'harmonie, la composition ou voire même la perception par le spectateur. Ça c'est pour l'aspect purement visuel et graphique. Mais il y a un autre aspect qu'on a souvent tendance à laisser de côté avec le sous-titrage, c'est sa relation avec le son. Un sous-titre n'apparaît pas n'importe comment, ni n'importe quand, c'est la raison d'être du repérage justement. Si l'on parle, à juste titre, de la nécessité de synchronisme du doublage, synchronisme avec les mouvements des lèvres et de la bouche, il y a, même si on n'en parle pas de façon aussi explicite, une nécessité de synchronisme entre l'apparition d'un sous-titre et la réplique que l'on entend qu'il est censé accompagner. On va voir que parfois cette nécessité n'est pas toujours observée par accident ou par négligence. Avant que l'on voie le premier extrait, je voulais soulever quelques questions sans forcément apporter de réponses définitives, mais sur ce qu'on entend par une version originale au cinéma. Sans remonter à la question de l'œuvre unique dans les autres arts et la question de l'originalité d'une œuvre artistique depuis ce qu'en a dit Walter Benjamin à l'ère de la reproductibilité des œuvres, où sont concernés la photographie et le cinéma essentiellement. On peut malgré tout se demander ce qu'on lorsqu'on voit une version dite « originale » d'un film. Une version originale ça peut être toute sorte de chose. Ça peut être ce que les Américains appellent le *director's cut*, c'est-à-dire le montage du réalisateur. Montage qui serait plus fidèle à ses attentions qu'à celles du producteur qui a le dernier mot sur la forme finale d'un film dans le monde nord américain. Bien des cinéastes ont eu à souffrir de cette pratique, notamment Orson Welles, mais également Ridley Scott avec *Blade Runner* et bien d'autres. La VO ça peut être aussi une version restaurée, je parlais ce matin du *Port de la drogue* de Samuel Fuller, on croit voir le film fidèle à ce que le cinéaste a voulu et en fait il n'en est rien. L'autre aspect avec le sous-titrage c'est qu'on peut tout

à fait se retrouver avec un film qui est conforme avec celui qu'on vu les spectateurs du pays d'origine, mais qui peut très bien avoir différentes versions sous-titrées. On en est d'autant plus sensible aujourd'hui avec la diffusion des films en DVD après leur exploitation en salles. Vous vous êtes peut-être rendus compte que parfois les sous-titres que vous aviez vu pour un film lors de son exploitation en salle ne sont pas les mêmes que celui que vous découvrez lorsque le film est disponible en DVD. Il y a plusieurs raisons à cela, mais on y reviendra un petit peu plus tard. Pour l'instant ce que j'aimerais faire c'est partir de quelque chose qu'on va prendre comme référence. Je vais vous montrer un extrait d'un film d'Ingmar Bergman, *Les Fraises sauvages*, dans sa version éditée en DVD, il n'y a pas très longtemps, en 2005. Le sous-titrage que vous allez voir qui est vidéo, a été fait dans d'excellentes conditions, selon les critères courants et acceptables de sous-titrages. C'est-à-dire avec un repérage tout à fait correct, des temps de lecture des sous-titres qui sont tout à fait corrects également, bien que l'extrait que vous allez voir est constitué d'un dialogue entre deux personnes qui se répondent du tac au tac et avec quelques changements de plans qui viennent en plus compliquer la tâche pour le sous-titrage. Ce que j'ai oublié de dire, c'est qu'il y a quelques règles en sous-titrage, mais la règle d'or qu'on s'efforce de respecter, ce qui n'est pas si simple, c'est d'éviter de faire chevaucher par un même sous-titre, un changement de plan. Lorsqu'un nouveau plan arrive, évidemment vous découvrez une nouvelle image et votre œil va déchiffrer cette nouvelle image. Si un sous-titre commence sur un plan et se poursuit sur un autre plan, instinctivement, on a tendance à relire le sous-titre, parce que le cerveau ne perçoit pas que seule l'image a changé. Donc on redéchiffre tout. Ce qui veut dire que si on se met à relire le même sous-titre, on n'a pas le temps de lire jusqu'au bout, qu'il a déjà disparu. Dans la mesure du possible, on s'efforce d'éviter ça, pour le spectateur. Si il y a une réplique qui chevauche un changement de plan, on essaye de mettre le début du sous-titre avant le changement de plan et la suite après le changement de plan, en indiquant par des points de suspensions par exemple, ou une virgule, que le sous-titre n'est pas achevé, et qu'il va se poursuivre ensuite. La tâche est plus compliquée quand il s'agit de film dont le montage est très rapide. C'est le cas du cinéma contemporain des quinze, vingt dernières années, mais on n'oublie parfois que c'est aussi le cas dans le cinéma américain des années 1930 et 1940, en particulier dans les comédies américaines, les fameuses *Screwball Comedies* qui vont à toute vitesse, non seulement dans l'échange des répliques entre les personnages, mais parfois même dans le montage. Parce que parfois on a des scènes où certes la caméra ne bouge pas dans tous les sens, mais où les échanges en champ / contre-champ sont extrêmement rapides, avec une réplique par plan. Il ya en plus souvent un dialogue très spirituel avec des jeux de mots, des choses amusantes, qu'il faut réussir à faire passer, avec un temps et un espace d'autant plus limités. On va voir cet extrait des *Fraises sauvages* qui va nous servir un peu d'étalon.

### **Extrait « Les Fraises sauvages »**

Vous étiez tous dépendants de la lecture des sous-titres et vos réactions soit de rires, soit de surprises, à propos de ce qui est dit entre ces deux personnages, est la preuve que le sous-titrage fonctionne ici. Vous avez eu le temps de tout lire, le rythme est bon, le rythme des sous-titres s'accorde bien avec le rythme de la séquence. On n'a pas de problème. Ça nous a permis de revoir pendant quelques minutes le grand Victor Sjöström que Bergman avait fait jouer dans son film, qui était l'un des grands cinéastes suédois du cinéma muet notamment. On va essayer de garder dans un coin de notre tête, ce sous-titrage comme repère de ce qui est, a priori, correct.

Pour démontrer aussi par l'absurde et le contre exemple, le fait que lorsqu'un sous-titrage ne se conforme pas à ce type de critères ou d'usages, il peut y avoir des interférences dans la perception du film. Plus ou moins gênantes selon le degré d'imperfection du sous-titrage. Je vais évoquer plusieurs aspects.

Il y a d'abord la forme que prennent les sous-titres à l'écran, c'est-à-dire le type de caractères. Certains caractères sont plus ou moins lisibles que. Leur place à l'écran compte également : selon l'usage courant, vous en avez eu la preuve, en tout cas pour le sous-titrage de films distribués en salles, c'est d'avoir un sous-titrage centré, au milieu de l'image. Et lorsqu'ils sont sur deux lignes, chacune des lignes est vraiment centrée l'une à l'autre. Donc les sous-titres se répartissent de part et d'autre, selon un axe central. Il y a d'autres pratiques qui consistent à aligner sur la gauche, quand vous avez deux lignes de sous-titres. Alors c'est une autre pratique,

qu'on trouve fréquemment dans d'autres pays, et notamment dans le sous-titrage en DVD, lorsqu'il n'est pas fait en France. Il y a aussi des questions propres à la couleur des sous-titres. Ici, vous avez eu un sous-titre blanc sur un film en noir et blanc, ce qui n'est pas mal. Mais il y a aussi parfois le recours à la couleur jaune pour des sous-titres, notamment pour des films en noir et blanc, diffusés à la télévision. Et là ça se justifie pour une meilleure lisibilité. On peut parfois considérer que ça jure un peu d'avoir des sous-titres jaunes sur une image en noir et blanc. Il y a également le cas d'Arte qui persiste à utiliser des caractères jaunes et un peu gros... Arte on y reviendra peut-être ! Et puis, on verra ensuite des questions plus propres, non plus à la forme des sous-titres, mais à des problèmes liés au repérage, ou de répétitions excessives de sous-titres qui ne se justifient pas. On va enchaîner avec un petit extrait d'un film que vous allez sûrement reconnaître.

### **Extrait « Certains l'aiment chaud »**

Ici les imperfections ne sont pas telles qu'elles vous ont empêché d'apprécier cette petite séquence, mais elle sont un petit peu gênantes quand même. Elles sont de plusieurs ordres. D'une part, vous avez pu remarquer quelques chevauchements de changements de plans à plusieurs reprises. D'autant plus qu'ils ne se justifient pas. Quand on ne peut pas faire autrement, certes on laisse passer un sous-titre sur un plan. Mais là, à aucun moment, le montage n'est serré au point d'être obligé de faire chevaucher un changement de plan avec un sous-titre. Et puis, il y a un autre aspect : contrairement à ce que vous avez vu dans l'extrait précédent des *Fraises sauvages*, là votre œil doit parcourir beaucoup plus de distance puisque les sous-titres sont beaucoup plus longs sur chaque ligne. Pour vous donner une idée, habituellement en cinéma, on peut aller jusqu'à 35, 38 techniquement jusqu'à 40 caractères par ligne, mais moi je trouve que 40 c'est déjà trop. Autour de 35, 36, c'est pas mal. Ce qui veut dire qu'un sous-titre complet sur deux lignes, qui seraient entièrement remplies, ferait entre 70, 72 caractères. C'est déjà beaucoup à lire. On essaye également de limiter dans une image qui est projeté sur un grand écran, notamment une image 35 mm, avec un format d'image 1 : 85 ; ça vous fait une image rectangulaire, pas aussi large que le scope, mais un petit peu large quand même, ça évite aux spectateurs de devoir regarder de droite à gauche, d'un bord à l'autre de l'image. Ça permet quand même de centrer le texte du sous-titre dans une zone relativement limitée. Etant donné que dans ces cas-là, comme on sait que le texte va apparaître de façon relativement brève malgré tout, l'œil exerce une lecture globale. On ne déchiffre pas chaque lettre l'une après l'autre, on a vraiment une lecture globale du sous-titre. Ici, vous avez remarqué parfois que outre les chevauchements de changements de plans, on a également des sous-titres qu'on appelle en dialogue. C'est-à-dire que quand vous avez deux personnages qui sont réunis sur un même sous-titre, on fait précéder chaque ligne par un tiret, comme on le ferait pour l'édition, c'est un usage hérité du livre, de manière à bien distinguer que deux personnages distincts parlent. Vous avez vu une réplique où elle dit « Mon père était polonais », et l'un des personnages dit « ah oui Polonaise ? » ; et en dessous, on a juste une petite ligne avec « Polonaise ? », et en dessous « oui je m'appelle Sugar, etc... ». Avec un déséquilibre assez important du point de vue de la lisibilité. En plus, un chevauchement de plan qui n'a pas lieu d'être. Je n'insiste pas trop sur les problèmes de traduction proprement dits, mais là il y en a un, certes qui n'est pas facile à résoudre. La réplique tombe complètement à plat, puisque Marilyn Monroe explique que son père était « *conductor* à bord d'un train », mais il y a un jeu de mot sur le terme *conductor*, qui veut dire à la fois contrôleur dans un train et chef d'orchestre. D'où la tête des deux autres un peu surpris, et la notre aussi si on ne comprend pas l'anglais. Il y a également le jeu de mot avec « Sugar », qui n'est pas si facile que ça à rendre. Soit on garde ce qui a été fait là, de garder son nom « Sugar », mais si on traduit littéralement par Sucre, on peut se demander de quoi on parle. Le fait que les deux lignes ne soient pas centrées de façon superposées l'une à l'autre, mais qu'on ait une justification à gauche, déséquilibre par rapport à l'image. Un repérage un peu approximatif par rapport au rythme du montage donc.

Un petit extrait maintenant d'un film plus ancien mais avec un sous-titrage dont la forme des sous-titres va sûrement vous surprendre. Il s'agit des *Chasses du Comte Zaroff*, de 1932, qui s'appelle en anglais *The Most Dangerous Game*, de Schoedsack et Pichel.

### **Extrait « Les Chasses du Comte Zaroff ».**



Ici ce qu'on peut considérer de plus gênant que dans les deux extraits précédents, c'est la forme des caractères, ces caractères assez étroits et pas si faciles que ça à lire. Là, nous sommes sur un grand écran mais sur un écran plus ordinaire de télévision ou d'ordinateur, ils ne sont pas si simples que ça à lire. Et puis un empattement étrange avec un point qui se détache beaucoup au niveau de la ponctuation du caractère qui le précède. Ce qui est encore plus gênant c'est l'effet un peu troublant que le sous-titre se situe très en avant de l'image ; c'est assez fréquent avec le sous-titrage vidéo ou électronique, renforcé par le fait que l'image est plus ancienne aussi. C'est renforcé par l'usage de caractères comme cela, assez épais, peu lisibles par eux-mêmes. Alors qu'avec d'autres polices de caractères et d'autres systèmes plus fins, même vidéos ou électroniques, on arrive à une meilleure fusion de l'image du sous-titre avec l'image du film. Donc là c'est particulièrement gênant, surtout avec ce jaune qui bave presque sur le noir et blanc.

On va enchaîner avec un petit extrait qui devrait vous amuser, mais au détriment du sous-titrage ! Un extrait chanté avec Fred Astaire, dans un court extrait de *Tous en scène*, de Minnelli, de 1953.

### **Extrait *Tous en scène* !**

Ça se passe quasiment de commentaires. Ça n'est pas parce que dans une chanson vous avez une répétition d'un refrain ou d'un vers, qu'il faut absolument le sous-titrer. Je n'ai même pas compté combien de répétitions il y a, mais c'est faramineux. Non seulement le nombre de sous-titre qui se succèdent, mais à l'intérieur d'un même sous-titre, deux lignes qui disent exactement la même chose, ça n'a strictement aucun intérêt. En plus, tant qu'à faire à mettre un sous-titre, autant que ce soit une phrase qui soit un peu cohérente, parce que « les chaussures qui brillent », ça n'est pas terrible, alors que lui passe son temps à dire qu'il est heureux d'avoir des chaussures bien cirées et brillantes.

Ça met en évidence quelque chose qui est le sous-titrage multilingue pour un même film en DVD. Cela correspond à une pratique réalisée hors de France – ce n'est pas pour dire que tout ce qui se fait hors de France est raté, et moins bien que ce que nous faisons. Il y a une entreprise importante qui s'appelle SDI, qui réalise beaucoup de sous-titrages de films hollywoodiens qui sont diffusés en DVD, et cette société emploie toutes sortes de traducteurs, dans toutes sortes de langues, et c'est pour ça que vous avez des DVD en particulier diffusés par les majors américaines. Vous avez 15 à 20 langues différentes, et vous avez un seul repérage pour toutes les langues. Tout ce qui est repéré doit être traduit, c'est pour ça qu'on arrive à des absurdités comme ça. A partir du moment où quelque chose a été repéré, il faut forcément un sous-titre, même si on arrive à des choses complètement absurdes comme celle-ci. Ça explique aussi pourquoi un film que vous avez vu en salle n'est pas forcément le même, une fois qu'il est distribué en DVD. Je vous en donnerai des exemples tout à l'heure. Il y a plusieurs raisons, la principale étant que lorsqu'un film sort en salle, le distributeur a les droits d'exploitation pour une durée déterminée, mais n'a pas systématiquement les droits d'exploitation en DVD. Il peut s'agir d'une autre société qui va distribuer le film en DVD, et qui, pour des tas de raisons n'a pas eu connaissance (ce qui serait surprenant) du fait qu'un premier sous-titrage a déjà été fait. Et puis il y a aussi le fait que certains diffuseurs font appel à des sociétés qui sont ailleurs qu'en France et qui veulent un même repérage pour toutes les langues dans lesquelles figureront les sous-titrages proposés. Le sous-titrage initial qui aurait été fait ne rentre alors pas forcément dans ces mêmes cases. Ce qui est dommage c'est que le sous-titrage qui avait, je crois, gagné un peu en qualité et en notoriété avec différentes améliorations techniques de ces 20 dernières années, est en train, à nouveau de s'attirer une mauvaise presse, par le biais de l'édition en DVD. Je vais mettre l'accent sur les questions de repérage cette fois-ci. Là le film que vous venez de voir était parfaitement bien repéré, mais sous-titré à l'extrême.

Je vais vous montrer maintenant, un extrait avec deux sous-titrages différents. C'est un court extrait d'un film qui s'appelle *Les Tueurs* de Robert Siodmak, l'un des grands films noirs de la période du genre, de 1946. C'est une séquence assez courte, qui fait un peu plus d'une minute, qui se situe vers la fin du film.

Une première version sous-titrée que je vous commenterai, avant de vous montrer la deuxième.

### **Extrait *Les Tueurs***

Vous avez dû percevoir qu'il y avait un certain flottement entre ce qui est dit, ce qu'on lit et le moment où on le lit. Je passe brièvement sur la couleur jaune. Là, le sous-titrage jaune, sa raison d'être, c'était pour une diffusion, même si c'est pour un sous-titrage qui a été fait pour une copie film, c'était pour une diffusion à la télévision. En plus, le sous-titre est un petit peu haut dans l'image. On avait tendance à remonter les sous-titres un petit peu plus haut dans l'image davantage pour les diffusions télé que pour les diffusions cinéma, parce que les parties en bas et sur les côtés étaient un petit peu masquées par les écrans de télévision. L'aspect principal ici est un problème de repérage. Vous avez dû voir qu'il y avait un décalage entre ce qui est dit et ce qu'on lit. Même si on ne comprend pas l'anglais, on se rend bien compte que les choses arrivent un peu tardivement. Il y a un problème important lors du deuxième ou troisième sous-titre, où la première ligne est la continuation du précédent. Et la deuxième ligne est le début de la réplique d'Edmond O. Bryan. Mais il n'y a aucun tiret initial en début de ligne qui permet de distinguer qu'il ne s'agit pas du même personnage qui parle. Ce qui m'amène à faire l'hypothèse que ce repérage a été la reprise d'un sous-titrage fait au moment de la sortie du film. Donc le film est de 1946, période où le repérage était postérieur à la traduction. Et où donc à partir de la traduction, on faisait un découpage le plus précis possible, mais parfois approximatif, comme vous le voyez-là. Je m'empresse de préciser que le sous-titrage n'est pas aussi catastrophique. Ça se bouscule à ce moment-là particulièrement. Il est possible qu'à partir de la traduction initiale qui a ensuite été découpée en sous-titre, l'indication du changement de personnage n'ait pas été assez claire, peut-être qu'elle ne figurait pas du tout aussi, ou peut-être que c'est une erreur tout simplement qui n'est pas du fait du traducteur. Toujours est-il qu'on se retrouve avec cette anomalie-là. Et puis, d'autres moments, notamment à la fin lorsqu'on lit « sans mon intervention », on attend autre chose et puis il n'y a rien du tout. Lui en anglais dit une phrase autonome, complète « c'est dommage pour les autres ». Si vous voyez le film vous comprendrez pourquoi. En anglais, c'est cohérent. En français, ça ne l'est plus du tout. On va voir le même extrait avec un repérage qui suit bien le rythme des répliques, qui permet en plus d'avoir quelques détails supplémentaires qui nous échappent avec ce sous-titrage là, c'est la raison qui m'amène à penser que c'est un sous-titrage contemporain de la sortie du film, puis avec ce que vous avez vu on a le strict minimum pour comprendre l'intrigue ou ce que se disent les personnages à ce moment-là. Sur le sous-titrage que vous venez de voir, il n'y a pratiquement pas de ponctuations, en tout cas de ponctuations finales. Il n'y a pas de point final en fin de phrases complètes. Ce qui est gênant. Parce que lorsqu'on se dispense de ponctuation, c'est souvent pour laisser entendre aux spectateurs que le sous-titre n'est pas complètement fini, qu'il va y avoir une suite avec le sous-titre suivant. Donc quand on ne met pas de ponctuation ça peut être troublant.

Voilà, deuxième extrait des *Tueurs*.

### **Extrait *Les Tueurs***

Donc là, on n'a plus de difficulté à suivre ce qui est dit entre les personnages. On n'a plus aucune difficulté à attribuer tels sous-titres ou telles répliques à tel personnage. Le repérage est clair. En plus, là, il s'agit d'un sous-titrage électronique, mais avec des caractères blancs, assez fins, qui rappellent d'ailleurs les caractères du sous-titrage au laser et qui s'intègrent bien dans l'image. Aucune difficulté pour suivre ce qui est dit et même de rattraper quelques détails qui avaient été omis dans la version précédente. Tout cela, ce qu'on a pu voir avec ces petits exemples, montre à quel point, que ce soit formellement, visuellement, dans la forme des sous-titres et aussi dans leur emplacement au sein du rythme du film, plusieurs éléments et règles sont en jeu. Le respect ou non d'un certain nombre de règles d'usage peut sensiblement accompagner la perception d'un film ou d'une séquence.

**Bernard Eisenchitz** : On peut effectivement remarquer que le premier vient de Titra, qui à l'époque était le seul labo qui faisait des sous-titres colorés pour la télévision, qui les faisait très

haut et qui vivaient sous la dictature de dames qui mettaient les sous-titres, qui ne parlaient aucune langue, et qui les plaçaient comme elles le jugeaient bons.

Le deuxième est effectivement mieux. En même temps, je ne sais pas si quelqu'un a pu lire le sous-titre qui arrive au bout d'un plan « *la fille sûre d'elle* » qui ne correspond d'ailleurs pas du tout à ce qui est dit. Il y a moins d'une seconde pour lire près d'une ligne, c'est incompréhensible par rapport au contexte français et au contexte anglais ; et par rapport à la phrase anglaise. Là-dessus il y a quand même quelque chose qui ne va pas très bien.

Il y a un point qu'on connaît tous dans la traduction. J'ai toujours rêvé de sortir avec une fille qui me dise à un moment « je vais me repoudrer », mais je n'en ai jamais trouvé. Parce que tout simplement ça n'existe pas en français, ça veut dire « *je vais aux toilettes* » qui ne sont effectivement pas la même chose aux Etats-Unis, où les toilettes sont plutôt des endroits où les femmes se refont leur maquillage, etc. La traduction sottise et standard « *je me refais une beauté* » est trop longue.

**JFC** : J'avais omis ce détail. C'est vrai qu'il y a une réplique qui ne veut pas dire cela, j'ai oublié comment elle était en anglais. Mais pour la fille sûre d'elle, il ne dit pas ça. C'est beaucoup trop rapide.

Passons maintenant à *La mort aux trousses*. Dans la séquence que vous allez voir Cary Grant croit se retrouver dans le wagon restaurant face à Eva Marie Saint, tout à fait par hasard. Or c'est loin d'être un hasard puisque elle sait ce qu'il se passe, même si lui n'en sait rien du tout. Je voudrais attirer votre attention sur la manière dont Hitchcock a organisé cette séquence avec un montage tout à fait précis et avec des choix de cadrages très précis, en fonction de l'évolution du dialogue entre ces deux personnages, tout en étant attentif à la manière dont les sous-titres apparaissent.

### **Extrait *La Mort aux trousses***

Cette séquence est assez typique des films d'Hitchcock, notamment dans la période américaine, où l'on a des scènes à deux personnages et où quelque chose, au cours de la scène, évolue dans les dialogues, soit pour donner une information qui tout d'un coup est importante, voire grave, soit qui signale quelque chose dans les rapports des personnages. Là, c'est tout à fait le cas. Vous avez dû voir à quel point dans toute la première partie de la scène, traitée en champ/contre-champ assez larges, on n'est dans un angle ouvert. L'angle est plus ouvert que dans des champs/ contre-champs plus classiques. On voit les personnages qui sont assis à une table mais on les voit quasiment en entier, en tout cas jusqu'à la taille, ou jusqu'au ventre. Et à partir du moment où Eve Kendall dit que le hasard n'a rien à voir avec le fait qu'il se retrouve assis à sa table, il y a une sorte de resserrement du cadre. Hitchcock choisit un cadrage plus serré, presque en gros plan, en tout en plan resserré sur les visages. L'œil du spectateur ne se concentre plus que sur les visages des deux acteurs et sur ce qui va être dit. Et surtout sur leurs regards, en particulier celui de Cary Grant : tout son jeu est là-dedans. Il y a ensuite le seul plan de profil où l'on voit Eva Marie Saint de profil, retenir la main de Cary Grant, avant de souffler dessus. Il y a donc ici quelques choses d'extrêmement bien préparé, soigné, monté – tout est à l'image près. Le dialogue commande le montage quasiment. Ce que je trouve gênant, même si ça n'est pas très perturbant, c'est que le repérage ne suit absolument pas ce rythme-là. Alors qu'en plus, le montage n'est pas très contraignant, on a le temps, on a de quoi faire des sous-titres qui accompagnent le rythme du film, le mouvement général du film lui-même, et de cette séquence en particulier.

Ça me paraît d'autant plus crucial d'accompagner un montage comme celui-là qu'il est fait à la perfection. A la fois pour servir l'intrigue donc et pour servir le jeu des personnages aussi. Il y a évidemment tout un jeu de sous-entendus qui fonctionne extrêmement bien. Ou tellement peu sous-entendu pour une réplique, qu'elle a été modifiée. Non pas dans le sous-titrage mais dans la bande-son puisque au moment où Eva Marie Saint dit à Cary Grant « *je ne parle jamais d'amour le ventre vide* », en réalité pendant le tournage, et ce qui était prévu, on arrive à le lire assez facilement sur les lèvres, c'est « *je ne fais jamais l'amour le ventre vide* ». Et ce qui a été ensuite atténué au moment de l'enregistrement post-synchronisé des dialogues. Pour une fois Hitchcock allait vraiment loin.

Le sous-titrage que vous venez de voir n'est pas complètement rédhibitoire pour apprécier cette séquence. Malgré tout, il y a des éléments gênants – tant qu'à faire avec un très bon film, autant faire en sorte que le sous-titrage l'accompagne, au lieu d'être un peu décalé ou de marcher sur un autre rythme par rapport au rythme du film.

**B.E :** D'une part il y a un décalage qui fait que tous les sous-titres passent régulièrement sur les changements de plans, alors que ce n'est absolument pas nécessaire. Et deuxièmement, il y a quand même un jeu de mots qui définit le personnage dans la séquence, qui est un jeu de mots intraduisible en français, qui est « *rot* ». Il montre sa pochette d'allumettes en disant « c'est tout moi » et « *rot* » n'est pas sous-titré. Mais « *rot* » en anglais veut dire « ordure », « raté », « nullité ». Donc s'il le dit, c'est une remarque d'autodénigrement qui a pas mal à faire avec ce qu'on sait du personnage déjà. Intraduisible, je n'ai pas trouvé d'équivalent. Mais la première fois que j'ai vu le film sous-titré, le traducteur avait décalé la difficulté, c'est-à-dire le « *nothing* » était traduit par « zéro ». Ce qui était une manière assez fine de transférer la chose. Donc, on peut, à défaut de faire du Biette et de traduire des jeux de mots par d'autres jeux de mots tout aussi brillant. On peut imaginer ce genre de choses, qui est assez nécessaire. Le fait de ne pas pouvoir traduire « *rot* », est un vrai problème dans la scène et par rapport au personnage.

Je vais vous présenter un extrait d'un film plus récent, *Looking for Richard* réalisé par Al Pacino, qui est un film un peu inclassable. C'est à la fois un documentaire et une adaptation de Shakespeare au cinéma, un film consacré à la réflexion d'Al Pacino sur le fait de filmer *Richard III* et de le monter pour la scène.

L'extrait se situe à un moment où avec son metteur en scène, pour la scène, Al Pacino, commence à rentrer dans le texte lui-même et notamment dès le monologue d'ouverture, puisque le *Richard III* commence par un monologue du personnage principal, interprété ici par Al Pacino. Il commente ce début. Il s'agit d'une scène dans un cloître en Angleterre.

### **Extrait - *Richard III***

Deux choses successivement : d'abord la scène elle-même, et puis le sous-titrage. Si vous avez vu l'ensemble du film, vous savez donc de quoi il est question.

Il est question de Shakespeare, d'un certain complexe d'infériorité qu'auraient les interprètes américains par rapport aux comédiens britanniques et anglais, à jouer Shakespeare aux Etats-Unis. Il y a un aller retour constant entre l'Angleterre et les Etats-Unis. Je vous ai dit qu'il s'agissait d'une scène dans un cloître en Angleterre, or ce n'est pas du tout en Angleterre, c'est une reconstitution aux Etats-Unis.

C'est aussi un très beau film sur le montage et sur la manipulation qu'on peut en faire. Il y a aussi de la manipulation sonore. C'est peut-être un peu moins perceptible mais c'est présent. Al Pacino cherche à donner à son film un caractère documentaire : il y montre sa propre recherche et la manière de montrer et de jouer Shakespeare aux Etats-Unis. Mais il souhaite également tirer de cette manière un vrai film de cinéma qui rende compte des possibilités du théâtre, ce qu'il fait notamment par le montage : une réplique ou une image s'intercale au milieu d'une séquence.

En ce qui concerne le sous-titrage DVD, il est a priori identique au sous-titrage fait lors de l'exploitation en salle. Au niveau de la forme des sous-titres, il y a ici des variations, voire des incohérences : on observe une alternance entre caractères droits et italiques. Il est d'usage de réserver les italiques à une voix off ou hors champ (conversation téléphonique par exemple).

Ici, le premier usage des italiques correspond bien à une voix off ou hors-champ (commentaire de Pacino sur ses propres images). Ensuite, la voix se poursuit en off mais on a des caractères droits. Il y a aussi l'usage de l'italique alors que la personne n'est hors champ que l'espace d'une réplique. Est-ce que ce passage des caractères romains aux caractères italiques n'est pas un petit peu aléatoire, sans justification précise ?

On peut avoir du mal à s'y retrouver dans la continuité et c'est un autre aspect qui me semble gênant : c'est le cas lorsque le texte shakespearien lui-même est dit, à l'intérieur de toute cette masse tout de même assez dense. Il me semble que c'est là que l'usage de codes, à la fois très limité mais propres aux sous-titrages, sont utiles. Il m'aurait paru intéressant de mettre des italiques pour tout ce qui est voix-off ou strictement commentaires de Pacino sur ce que l'on voit.

Les caractères droits, normaux, pour tout ce qui est dit d'autre (commentaires d'une actrice sur le début du monologue, sur le metteur en scène...). Le texte shakespearien aurait pu être introduit par des guillemets tout en restant en caractères droits. Ce matin nous évoquions brièvement mon travail sur le *King Lear* de Godard, j'avais été confronté exactement aux mêmes problèmes. C'est-à-dire : comment distinguer le texte shakespearien, les dialogues écrits par Godard à propos d'autre chose et les citations littéraires ne venant pas de la pièce du *Roi Lear*. J'en étais même arrivé à voir des extraits de la pièce elle-même, joués ou lus, qui étaient à la fois en italiques et introduits par des guillemets. J'avais été très soucieux que le spectateur ne soit pas perdu dans sa lecture. Il y a en plus autre chose ici : lorsque le metteur de scène de Pacino est allongé sur le banc pour simuler la mort du roi et lorsque Richard III commence son monologue, le son paraît pris sur le vif : on a des bruits d'oiseaux, une rumeur urbaine au lointain, les pas de Pacino quand il commence à dire « voici ». Ensuite, on a un petit intermède qui commente ce début en fanfare et on retrouve un petit peu plus tard Pacino, toujours habillé en costume de ville, qui continue ce monologue mais là petit à petit et très subtilement arrive une musique qui fait basculer la séquence. On en quitte le côté réaliste. D'ailleurs la séquence n'est pas complètement réaliste – parce qu'à force de l'écouter, on entend bien que même dès le départ, le son qui passe pour être un son direct, n'en est pas un. C'est manifestement un son qui a été post-synchronisé et probablement mixé avec le reste du son direct ou une partie.

Là où je veux en venir c'est qu'il serait possible, au moment où l'on commence à basculer dans la mise en scène de passer aux guillemets (cf l'intervention de la musique puis ensuite de façon plus manifeste, lorsqu'on voit la poursuite du monologue, qu'interprète Pacino, en costume, et là cette fois dans un décor de théâtre). Ils pourraient accompagner le fait qu'on bascule d'un côté pseudo documentaire à quelque chose qui va plus vers la fiction. On peut ainsi se servir de la forme des sous-titres pour accompagner le plus possible le film dans tous ses aspects. Au bout du compte, je conserve comme critère de réussite d'un sous-titrage le fait de faire en sorte que les sous-titres ne se remarquent pas, qu'ils s'intègrent à la matière du film.

**B.E :** Vous venez de dire beaucoup de choses qui sont importantes par rapport au sous-titrage. Je réfléchissais aux différentes solutions. De mon côté, j'aurais été plutôt partisan d'un codage plus simple. Je les trouve bien ces sous-titres tels qu'ils sont. Ça dépend des films bien sûr mais je pense que la solution de ne pas différencier peut être une bonne solution dans certains cas. Et la solution d'un codage très simple de type transmission mécanique ou voix intérieure ou voix-off pour les italiques suffiraient. Il faudrait que je visionne l'ensemble du film pour voir si Pacino s'intéresse ou pas au côté pirandellien qui lui permettrait de passer de Al Pacino à Richard III. Auquel cas, on pourrait très bien justifier la solution de ne pas distinguer les citations de Shakespeare. Godard, lui, utilise sans arrêt des citations, construit son dialogue entièrement de cette façon et ne tient pas à ce qu'on distingue les citations du reste. Dans le cas du *Roi Lear*, c'est un cas un peu particulier, mais on sait en général que dans les films de Godard, le texte est émaillé de références qui viennent d'ailleurs. Il arrive qu'il donne la source mais ça n'est pas toujours le cas. Mais le statut reste le même. Donc là, je trouve que c'est quelque chose qui se lit bien, la traduction des quelques vers shakespearien fonctionne bien.

**JFC :** Votre remarque met en évidence que même si l'on a un minimum de règles ou d'usage en sous-titrage, à chaque nouveau film, on repart de zéro. Il n'y a jamais de recettes définitives qu'on va appliquer de façon systématique et arbitraire d'un film à un autre. A chaque fois, ce sont de nouveaux cas de figures qui se présentent. Le fait d'opter pour des italiques ou pas, est-ce que finalement ça vaut vraiment le coup pour une réplique isolée, qui serait hors champ temporairement ? Il n'y a pas de règle absolue, c'est aussi ça qui fait l'intérêt de ce type de traduction. À chaque fois on est confronté à de nouveaux choix, à la fois sur ce qu'on va garder ou pas dans la traduction, puisqu'on est obligés de faire des choix de cet ordre-là, mais aussi dans les choix formels (forme visible des sous-titres, repérage...)

Je vais vous montrer un extrait où le repérage est crucial. Le repérage est fait correctement, mais il y a à mon avis un manque qui me semble crucial pour une scène aussi capitale. Il s'agit d'une scène de *Citizen Kane*.

### **Extrait *Citizen Kane***

C'est la fameuse scène de la pension de famille. C'est une scène difficile à sous-titrer parce que, comme vous l'avez vu, trois personnages sont en jeu et parlent surtout dans la première moitié de la scène, s'interrompent systématiquement. Chacun tente de prendre le dessus. C'est le père en particulier qui parle le plus et c'est lui qu'on écoute le moins, il est d'ailleurs physiquement plus éloigné que les autres, tandis que la mère dit peu de choses, mais prend les décisions fermement et calmement. Monsieur Thatcher, lui, lit les clauses du contrat par lequel le fils va être confié à la tutelle de cette banque. C'est effectivement une scène difficile à sous-titrer mais si l'on suit bien le rythme d'intervention de chaque personnage comme c'est le cas ici, on peut tout de même suivre les choses. Il y a un gros défaut qui subsiste : le sous-titrage que vous venez de voir du point de vue du texte est assez fidèle au sous-titrage antérieur dont le repérage, lui, était défaillant (on se retrouvait à entendre Thatcher quand on voyait une réplique attribuée au père. Donc au bout d'un moment on s'y retrouve plus du tout.) Il subsiste quand même un défaut hérité de la précédente version lorsque Thatcher explique que Kane, une fois qu'il aura 25 ans, pourra prendre possession de la fortune qui se sera accumulée entre temps. Sa réplique s'arrête après le changement de plan lorsque la caméra voit les choses du dehors et vers l'intérieur de la maison. Vous avez dû remarquer que sa dernière phrase est restée sans sous-titre.

Dans cette séquence, il y a un moment où l'on entend distinctement le jeune Kane, dont l'avenir est tout l'enjeu de cette scène. On l'entend dire «The Union forever » (c'est à dire l'union pour toujours, celle des Etats-Unis pendant la guerre de Sécession). Mais on l'entend à peine parce qu'il y a immédiatement la mère qui prend la parole en disant « mets ton cache nez ». Ensuite, on entend sa petite voix de façon inintelligible parce que les trois adultes sont en train de parler entre eux ; sauf à un moment où ils font le silence, réfléchissant au sort de la famille, et là on entend à nouveau l'enfant répéter « The Union forever ». La profondeur de champ nous permet de voir l'encadrement de la fenêtre et l'enfant se détache très clairement sur le fond blanc de la neige. Aucune nécessité ou contrainte technique n'empêcherait d'avoir un petit sous-titre à ce moment-là, or il n'y en a pas. Il est manifeste que Welles a rendu cette réplique audible de façon tout à fait délibérée, lui-même travaillant avec précision l'enchevêtrement des dialogues, les interruptions... Le sous-titrage de ses films n'est pas toujours aisé. Mais dans cette scène cela me paraît très gênant, il y a quelque chose qui me paraît manquer pour un public qui ne comprend et le film mériterait une nouvelle version sous-titrée, pas seulement en raison de cette séquence d'ailleurs.

Je vais vous montrer un bref extrait de la fin de *La Soif du mal*, qui comporte un sous-titrage assez sommaire. Je vous montrerai ensuite un extrait un peu plus long, pour illustrer la politique propre à Welles de cet enchevêtrement de répliques. Ici en plus, le montage intervient de façon très nette, puisqu'on a beaucoup de plans brefs qui s'enchaînent ce qui par moment désoriente même le spectateur. De façon délibérée, le réalisateur sème la confusion : on ne sait plus très bien où est le haut, où est le bas. Dans ce premier extrait, Vargas (interprété par Charlton Heston) essaye d'enregistrer une conversation entre Quinlan (Orson Welles) et son collègue policier afin de le confondre et de prouver qu'il a truqué des preuves.

### **Extrait *La Soif du mal***

On a déjà évoqué les sous-titrages jaunes et un peu haut dans l'image réalisés notamment par *Titrafilms* pour les copies diffusées à la télévision. On a aussi à faire ici à un sous-titrage qui se concentre sur l'essentiel, qui laisse les petits détails de côté et qui alterne parfois de façon peu logique l'usage des italiques. On ne sait plus très bien si le sous-titre en italique est systématiquement associé à la voix qu'on entend via le magnétophone ou via le micro. Dans la version suivante que vous allez voir, on a affaire à un repérage et à un texte qui accompagne beaucoup mieux cette scène.

### **Extrait *La Soif du mal***

De manière plus amplifiée que dans *Citizen Kane* encore, on a ici un enchevêtrement complet, qui est non seulement un enchevêtrement des répliques, mais un enchevêtrement visuel aussi qui fait que l'on peut avoir du mal à s'orienter. D'où la nécessité d'avoir un repérage et un texte des sous-titres qui soit le plus clair possible et qui permette de ne pas s'y perdre. La

différence avec l'extrait précédent du même film, c'est qu'on a affaire à la version dite « restaurée », dont la bande son a été complètement modifiée, en conformité avec ce que voulait Welles, selon les restaurateurs. Des spécialistes de Welles contestent ce parti pris, mais ça c'est une autre histoire.

Ici, l'usage des italiques est assez régulier et cohérent par rapport à tout ce qui passe à travers le magnéphone. C'est nécessaire, parce que là, encore une fois, on a toute cette esthétique d'enchevêtrement, de perte des repères et de désorientation qui est vraiment poussée à son comble. On retrouve cela dans une séquence relativement brève mais peut être perturbante aussi vu la façon dont elle est dialoguée : lorsque Quinlan dit à Menzies « *regardez là haut* », on croit qu'il a repéré Vargas alors que ce n'est pas le cas, c'est simplement pour lui montrer la pompe et lui parler de l'argent qu'il aurait pu gagner si il avait fait autre chose que policier. On a alors un mouvement de balancier à la fois de la pompe et de la caméra, et là on a quelque chose auquel on ne peut pas remédier. Il y a en effet cette impression assez désagréable que c'est le sous-titre qui se ballade sur l'écran. Ça c'est assez fréquent, lorsqu'il y a des gens qui se balancent avec des mouvements de va et vient avec des dialogues et un sous-titre. La seule manière d'y remédier c'est d'avoir le sous-titre qui figure sous l'image, dans un espace noir comme ça se fait par exemple en cinémascope ou dans la projection de films en salles lors de festival où le sous-titrage apparaît sur un écran séparé sous l'image.

Je voudrais terminer pour ce qui est de ces différentes questions de formes et d'adéquation du sous-titrage au film qui l'accompagne, par un petit extrait de *The pillow book* dont le sous-titrage fait partie intégrante de l'histoire puisque le thème essentiel du film, c'est la calligraphie et l'écriture sur le corps en particulier. Dans ce film de Peter Greenaway qui date de 1995, les éléments écrits ne figurent pas à l'image par hasard. Il y a plusieurs langues en jeu, les deux langues principales étant l'anglais et le japonais. Il y a aussi un peu de chinois et de français, dont une chanson qui revient comme un *leitmotiv*. La version originale du film est donc parlée essentiellement en anglais et en japonais. Pour le public anglophone, toutes les parties dialoguées en japonais apparaissent avec des sous-titres en anglais, mais des sous-titres « calligraphiés », c'est-à-dire qui ont recours à une police de caractère tout à fait inhabituelle dans le sous-titrage courant. Il s'agit d'une assez jolie police, qui n'est pas très lisible pour autant, mais qui s'intègre très bien à l'esthétique du film. Greenaway utilise donc un élément écrit, a priori extérieur au film et rajouté après coup, comme un élément qui fait partie intégrante du film. Pour l'exploitation en France de ce film-là, tout devait être sous-titré en français : l'anglais et le japonais. Le japonais est sous-titré en français avec les mêmes caractères calligraphiés que ceux utilisés dans la version anglaise pour les sous-titres anglais. Pour le sous-titrage des dialogues en anglais – des sous-titres supplémentaires qui ne figurent pas dans la version originale – le choix à l'époque, au moment de l'exploitation en salle avait été de prendre une police de caractères qu'on n'utilisait plus, qui s'utilisait beaucoup dans les années 1970 et 1980, qui a une forme qui est un peu plus cursive, et qui accompagne bien là aussi le sous-titrage. On va voir un extrait de cette première version, et je vous montrerai ensuite la version sous-titrée telle qu'elle a été utilisée pour le DVD.

### **Extrait *The Pillow Book***

Vous avez sans doute remarqué une différence dans la typographique, mais aussi dans le mode d'apparition des sous-titres. Les sous-titres qui accompagnent le japonais apparaissent de façon très inhabituelle, en fondu à l'ouverture, et en fondu à la fermeture. Alors que normalement un sous-titre apparaît de façon brutale et disparaît de façon brutale : une image sans sous-titre / une image avec sous-titre.

Alors voici ce que donnent les sous-titres de la version disponible en DVD.

### **Extrait *The Pillow Book***

Avec cette autre version sous-titrée du même film, il y a une sorte de mise sur le même plan du sous-titrage, une sorte de fusion des deux langues, deux types de sous-titrages en un seul. Ce qu'on gagne un petit peu dans un meilleur repérage du japonais plus précis, plus conforme aux habitudes. A mon avis, on le perd grandement dans cette mise à plat, sur le même plan, des sous-titres qui homogénéisent de façon un peu par le bas, ce qu'on vient de voir.

On a l'impression sur la première version que les sous-titres ne sont pas toujours sur le même plan visuellement, que les sous-titres qui accompagnent l'anglais sont un peu en avant plan pour les raisons que j'ai évoqué tout à l'heure. Comme dans d'autres de ces films, Greenaway joue sur les différences de taille d'écran. Par moment, son écran ressemble un peu à un image de cinémascope et à d'autres, apparaît une nouvelle partie de l'image par le bas. Et le sous-titrage que ce soit dans la VO ou dans la première version que vous avez vu, correspond à cela. Souvent, le japonais correspond à une taille d'image plus restreinte au niveau de la hauteur. Le sous-titre apparaît à l'intérieur de l'image et pas en dessous. Alors que les sous-titres qui accompagnent le français sont soit en dessous, soit sur fond noir, soit sur fond d'une autre image.

Là dans ce que vous avez vu en DVD, on est dans une sorte de no man's land, le sous-titre est un peu à cheval sur l'image quand elle est complète et un peu entre du noir/du vide et de l'image quand celle-ci est complète. Par ailleurs, la police de caractères retenue pour le sous-titrage électronique ne me paraît pas très bonne, avec un empattement assez large. Ça paraît trop gros par rapport à la taille de l'image.

**Compte-rendu réalisé par Anne Gollac, PL Lettres classiques**