

l'écran traduit

revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles

hors-série n° 1

*Le Sous-titrage de films
Sa technique -
son esthétique (1957)*

par Simon Laks

L'Écran traduit

Hors-série n° 1 – 2013

Présentation p. 2
Jean-François Cornu

Republication : *Le sous-titrage de films. Sa technique – son esthétique*, par Simon Laks (1957)

Introduction p. 5

Première partie – Le repérage p. 7

Généralités – Rôle du repérage – Quelques chiffres – Pitié pour le spectateur ! – Éléments de repérage – Principe du repérage – Ne défonçons pas des portes largement ouvertes ! – Le silence dans le dialogue – Quelques artifices du repérage – Incidence des changements de plan – Élaboration du repérage – *Footage* – Modèle de *footage* – Liste-modèle des dialogues – Relevé-standard

Deuxième partie – L'adaptation p. 37

Un art ingrat – Deux boussoles – Comprendre vite... et bien ! – Numérotage – Indice maximum et minimum – Ponctuation – Majuscules – Caractères italiques – Un sous-titre – un tout – Synchronisme total

Présentation

Pour ce premier hors-série de *L'Écran traduit*, qui suit de près la parution du numéro inaugural de notre revue au début de 2013, nous sommes très heureux de reproduire *Le Sous-titrage de films* de Simon Laks, initialement publié en 1957 à compte d'auteur et, à notre connaissance, très peu diffusé.

Il peut paraître surprenant de reproduire un ouvrage consacré au sous-titrage tel qu'on le pratiquait il y a plus d'un demi-siècle. On peut en effet se demander ce qu'il y a de commun entre les pratiques techniques et de traduction de la fin des années 1950 et celles d'aujourd'hui. Quand Simon Laks exerçait son métier d'adaptateur, le sous-titrage se pratiquait sur pellicule et les adaptateurs voyaient le film à traduire rarement plus d'une fois, sur une table de montage dont l'écran réduit était d'une faible luminosité et dont le système sonore ne facilitait pas toujours l'audition claire de certaines répliques.

Les adaptateurs d'aujourd'hui travaillent avec des outils qui leur permettent de revoir et réentendre autant de fois qu'ils le désirent une réplique, une scène, un film tout entier. Ces outils leur offrent généralement une bonne qualité d'image et de reproduction sonore ; grâce aux logiciels de traitement de texte et de sous-titrage, ils peuvent se concentrer sur le contenu « littéraire » des sous-titres, pour reprendre le qualificatif de Simon Laks.

Né en 1901 à Varsovie, Simon Laks était avant tout compositeur de musique¹. Arrivé à Paris en 1926, il gagna d'abord sa vie en donnant des leçons de violon et en accompagnant des films muets. Il devait, par la suite, composer des musiques pour le cinéma. Déporté à Pithiviers, puis à Auschwitz, pendant la Seconde Guerre mondiale, c'est surtout après son retour de captivité qu'il se consacra au sous-titrage, ainsi qu'au doublage. Il a signé ou co-signé les adaptations de films allemands, anglophones et hispanophones, principalement entre 1948 et 1962, parmi lesquels *Cinquième colonne* (*Saboteur*, Alfred Hitchcock, 1942), *Les Assassins sont parmi nous* (*Die Mörder sind unter uns*, Wolfgang Staudte, 1948), *Le Révolté de Santa-Cruz* (*El rebozo de Soledad*, Roberto Gavaldon, 1952) et *Héros de guerre* (*War Hero*, Burt Topper, 1958). Il est mort à Paris en 1983.

Les grands principes du sous-titrage décrits par Simon Laks en 1957, ainsi que certains détails cruciaux de l'adaptation sous-titrée, restent plus que jamais d'actualité pour les adaptateurs des années 2010. Toujours clair et concret, cet ouvrage n'est jamais théorique. Son auteur passe en revue toutes les situations

¹. Sur l'œuvre musicale de Simon Laks, voir André Laks, « À propos de mon père Simon Laks et de son livre, *Mémoires d'Auschwitz* » (http://www.andre-laks.placita.org/simon_laks.aspx).

possibles, témoignage d'une grande pratique. Ses réflexions demeurent d'une justesse absolue, qu'il s'agisse de l'importance de réaliser le repérage *avant* la traduction, pratique qui n'était pas encore entrée totalement dans les mœurs à cette époque (voir § 6-7) ; de la nécessité d'utiliser la totalité des caractères disponibles pour obtenir un sous-titre au temps de lecture équilibré (§ 79) ; de sa finesse d'analyse du statut du son (*in*, hors champ ou *off*), mis en évidence par le sous-titrage, et des choix qui s'offrent en conséquence à l'adaptateur (§ 98-99) ; ou encore du sous-titre comme texte potentiellement jouable par un comédien (§ 106).

Pareilles réflexions font du *Sous-titrage de films* bien davantage qu'un précis technique, tant son auteur y fait la preuve qu'il a tout saisi des effets du sous-titrage sur la dimension esthétique d'un film et sur sa perception par le spectateur.

Outre l'intérêt historique de reproduire cet ouvrage, c'est pour cet éclairage finement argumenté sur le sous-titrage et pour sa justesse d'analyse qu'il a nous paru utile d'en faciliter la consultation en l'accueillant dans notre revue. Ce texte est aussi un outil précieux pour apprendre à distinguer une adaptation sous-titrée réussie de ce qu'on fait parfois passer pour quelque chose qui n'a de « sous-titrage » que le nom.

Nous reproduisons ce texte tel qu'il fut publié en 1957, à l'exception de la correction de quelques fautes de frappe et de l'adaptation de la ponctuation aux usages d'aujourd'hui. Nous avons ajouté un bref appareil de notes destinées à éclairer le lecteur sur des termes ou des usages peu courants actuellement ou disparus. Une version scannée de l'ouvrage d'origine peut également être téléchargée sur le site de la revue en .pdf.

La reproduction sous forme numérique du livre de Simon Laks, ainsi que sa mise en ligne, ont été effectuées avec l'accord et le soutien d'André Laks, fils de l'auteur et unique ayant-droit de l'ouvrage. Nous le remercions très chaleureusement.

Le sous-titrage de films
Sa technique – son esthétique

Simon Laks

Introduction

Le présent ouvrage est le fruit de longues méditations, entachées de doutes quant à l'utilité de sa publication.

Car, en admettant même que ces pages contiennent des éléments nouveaux et constructifs, il est extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, d'ébranler une routine vieille de trois décennies. De plus, c'est pour nous un cas de conscience à l'égard de tous ceux qui, par la force des choses, sont les bénéficiaires involontaires de cette routine.

Si nous avons, nonobstant nos doutes, entrepris et mené à bien la tâche que nous nous étions assignée, c'est que nous avons cru de notre devoir de rendre publiques nos considérations, quelle que soit leur valeur objective et leur effet.

Ayant eu l'opportunité de manipuler force listes de sous-titres et feuilles techniques correspondantes et d'en voir après coup l'effet sur l'écran, nous avons été amené à constater, sans idée préconçue, qu'à côté des films – hélas ! ils ne sont pas légion – remarquablement sous-titrés au point de vue technique et littéraire, les écrans foisonnent en films dont l'adaptation va à l'encontre des lois physiques, physiologiques, psychologiques et linguistiques qui doivent assurer au public un spectacle aussi complet que possible.

Bien entendu, si l'on nous répond que « cela est sans importance puisque le public s'en contente et ne proteste pas », nous ne trouvons rien à redire... sinon que nul lui a jamais demandé son avis et qu'il est d'ailleurs mis devant le fait accompli. Mais tous ceux qui pensent, comme nous-mêmes, que le rôle du sous-titrage est de traduire – dans le sens le plus large du mot – un dialogue étranger dans son acception la plus complète et que le sort d'un film peut dépendre de la qualité du sous-titrage, tous ceux-là estimeront peut-être que les pages qui suivent n'auront pas été écrites tout à fait inutilement.

Bien que le sous-titrage comporte trois étapes essentielles, nous n'aborderons que les deux premières : repérage et adaptation littéraire, la troisième (titrage ou surimpression de titres) relevant presque uniquement des travaux de laboratoire étrangers à notre sujet. Toutefois, nous aurons à y recourir de temps à autre, à titre auxiliaire.

Certains termes techniques n'existant pas dans le vocabulaire français du sous-titrage, nous en avons introduit quelques-uns. Ce faisant, nous ne poursuivions d'autre but que celui de simplifier notre exposé en substituant un seul vocable à un groupe de mots à caractère descriptif pouvant prêter à confusion. Nous ne

demandons pas mieux d'ailleurs que de leur voir opposer, le cas échéant, d'autres termes en vue de combler une lacune de terminologie.

Les trois étapes du sous-titrage ont une telle multitude de points communs qu'il est presque impossible d'en traiter une sans se référer, çà et là, aux deux autres. D'où la nécessité de recourir fréquemment aux répétitions ou renvois à des arguments déjà exposés. Pour plus de facilité, nous avons muni d'un numéro d'ordre les alinéas qui abordent un sujet ou une idée nouvelle.

L'importance d'un sous-titrage pour la bonne compréhension d'un film étranger ne peut échapper à personne.

On sait que le sous-titrage consiste à traduire, aussi fidèlement que possible, un dialogue de film exprimé dans une langue plus ou moins ignorée du public. La traduction s'effectue au moyen d'une brève apparition à l'écran d'une inscription lumineuse rédigée dans la langue du pays.

Pour des considérations d'ordre physiologique que nous ne pouvons approfondir ici, le temps de lecture **visuelle** d'un texte écrit est sensiblement plus long que celui de perception **auditive** du même texte exprimé de vive voix et débité à une cadence normale. Pour que ce temps soit égalisé et un équilibre assuré entre le dialogue et sa traduction, il convient de rendre la lecture de celle-ci moins longue. On ne peut l'obtenir que par voie de **compression** du texte initial qui, délesté d'une partie de ses ornements de moindre importance, se voit réduit à une plus simple expression.

Il va sans dire que cette compression doit être effectuée sans le moindre préjudice pour la clarté de l'**idée centrale** contenue dans le dialogue. Or, ce résultat n'est pas toujours facile à obtenir et l'on doit souvent recourir à de savants artifices pour y arriver.

Le grand art de transposer un dialogue parlé en sous-titrage visuel consiste à exprimer le **maximum d'idées** dans la compression avec le **maximum de naturel** dans l'artifice.

Nous nous proposons d'étudier les moyens d'y parvenir.

Première partie

Le repérage

Généralités

1. Chacune des inscriptions lumineuses destinées à traduire un dialogue parlé porte le nom de **sous-titre**. Le laps de temps entre son apparition et sa disparition est censé permettre au spectateur de parcourir le texte qui se présente à ses yeux et d'en saisir rapidement le sens, sans pour cela perdre contact avec la scène qui se joue simultanément. Ce temps est nécessairement court, il varie de **une à six secondes**, en fonction de la durée du dialogue à traduire. Cette limitation résulte directement de celle **de l'espace** que l'on peut valablement réserver au sous-titre par rapport aux dimensions de l'image cinématographique. En effet, il s'agit de sauvegarder au maximum la valeur scénique et photographique de l'image, en réduisant la surface du sous-titre – cet authentique « intrus » de l'écran – au strict minimum nécessaire, et en le plaçant au bas de cet écran.

2. Il s'ensuit que, pour traduire la totalité des dialogues d'un film, il y a lieu de fractionner ceux-ci en une série de petites phrases et de munir chacune d'elles d'un sous-titre dont le temps de lecture n'excède pas 6 secondes. Ce fractionnement est une entreprise délicate et dont les phases sont subordonnées à une foule de considérations techniques, artistiques, physiologiques, linguistiques et autres.

3. Chaque sous-titre traduit au spectateur une phrase complète ou non, prononcée par un personnage du film. Il est souhaitable que la traduction corresponde exactement au fragment de texte prononcé durant l'apparition du sous-titre. Nous verrons par la suite que ce n'est pas toujours possible. Par contre, ce qui est absolument obligatoire, c'est que l'apparition du sous-titre se produise **simultanément** (en synchronisme) avec la première syllabe du texte parlé, et sa disparition simultanément avec la dernière syllabe du même texte.

4. Le fractionnement des dialogues en petites phrases consistera ainsi à déterminer **le début** et **la fin** de chacune de ces phrases, opération qui, à première vue, peut paraître arbitraire et plus facile qu'elle ne l'est en réalité. En effet, si **le début** de chaque phrase est tout trouvé, il n'en est pas de même pour **la fin** de cette même phrase, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit d'en désigner le **dernier** mot. Dans certains cas, celui-ci nous est imposé par des facteurs indépendants de notre volonté. Dans d'autres – et c'est ce qui arrive le plus fréquemment – c'est à nous-mêmes qu'il appartient d'en décider. C'est là précisément qu'intervient la personnalité de celui qui est appelé à en assumer la responsabilité. Et celle-ci est de taille.

5. Nous voulons parler du **repéreur**, chargé du **repérage** du film. Par ce dernier terme, nous entendons l'ensemble des manipulations tendant à déterminer les **fins de phrases** partielles constituant les dialogues d'un film. À l'issue de ces manipulations, le dialogue se trouve « découpé » en une certaine quantité – plusieurs centaines – de phrases relativement courtes, prêtes à être converties en sous-titres. Cette dernière tâche incombe au littéraire chargé à son tour de la rédaction des sous-titres, autrement dit, de **l'adaptation** du film, deuxième étape du sous-titrage, la troisième et dernière étant l'impression des sous-titres sur la pellicule même.

Rôle du repérage

6. Le repérage constitue la **première** phase du sous-titrage d'un film, la première et la plus importante, car c'est lui qui servira de base au travail du littéraire chargé de l'adaptation. On peut s'attendre à ce qu'un littéraire médiocre fasse une mauvaise adaptation même avec un bon repérage, mais on peut aussi affirmer qu'un excellent écrivain n'en fera jamais de bonne si le repérage a été mal fait. Pour assurer à un film un sous-titrage de qualité, il faut donc faire appel, en premier lieu, à un repéreur expert et confier ensuite la partie rédactionnelle à un homme de lettres de cinéma, le résultat final ne pouvant être que le fruit d'une étroite collaboration entre les deux.

7. Certains littérateurs-adaptateurs n'attachent pas assez d'importance au repérage en tant que stade préparatoire de leur propre tâche, considérant celui-ci comme une sorte de « préjugé ». C'est un tort, et nous entendons le démontrer. Pour l'instant, bornons-nous à déclarer qu'une adaptation en sous-titres **ne doit jamais précéder** le repérage du dialogue, **mais toujours lui succéder**.

Qu'est-ce qu'un **bon repérage** ?

Qu'est-ce qu'une **bonne adaptation** ?

Les chapitres qui suivent s'efforceront de répondre à ces deux questions.

Quelques chiffres

8. Cet ouvrage ne se propose pas d'entrer dans des considérations par trop scientifiques qui risqueraient de nous entraîner hors de son propos. Toutefois, comme il nous faudra recourir de temps à autre à des arguments relevant de la technique plutôt que de l'art, il n'est peut-être pas inutile de rappeler au lecteur quelques **nombres** qui régissent la matière cinématographique à laquelle nous avons affaire : la pellicule impressionnée par l'image et par la parole.

9. En premier lieu, la pellicule se déroule, lors de sa projection sur l'écran, à la vitesse de **24 images à la seconde**. Autrement dit, chaque image projetée à l'écran apparaît à notre regard durant 1/24^e de seconde. Pour permettre à notre œil de lire un sous-titre, il faut un certain **nombre minimum d'images** successives, impressionnées par un même texte. Ce minimum est déterminé par le temps nécessaire à l'œil humain pour lire **un seul mot** de 5 à 8 lettres. Ce temps est à peu près d'une seconde, temps que dure précisément le déroulement de **24 images**¹.

10. D'un autre côté – nous l'avons vu plus haut – un sous-titre ne peut occuper qu'une infime partie de l'image, et la longueur de son texte s'en trouve nécessairement limité. Cette limite a été fixée par des considérations physiologiques, plus exactement par la durée rationnelle maximum de l'effort visuel et cérébral que l'on peut demander au spectateur pour lire un sous-titre, effort à fournir en plus de celui qui lui est imposé par le spectacle même. Cette durée maximum est de **6 secondes**, temps de déroulement de **144 images**.

11. En raison des manipulations relevant du mécanisme du « titrage », ces deux nombres limites doivent être diminués de 4 images chacun. Nous obtenons ainsi : **longueur minimum, 20 images** (presque une seconde) ; **longueur maximum, 140 images** (presque 6 secondes).

12. L'image, en tant que mesure, est une unité relativement petite (elle forme un rectangle de 16 mm sur 22 mm), aussi emploie-t-on deux sortes d'unités supplémentaires pour mesurer la longueur de la pellicule.

La première, **le mètre**, sert à une évaluation approximative des longueurs plus ou moins importantes, par exemple scènes entières, bobines entières ou film complet. On dit : une séquence de 50 mètres, une bobine de 285 mètres, un film de 2 800 mètres. Si parfois l'on se sert du mètre pour désigner des longueurs plus ou moins restreintes – 2 ou 3 mètres – c'est que leur évaluation exacte à une image près n'est pas requise et que l'on se contente d'une estimation arrondie.

L'unité que nous allons adopter pour les besoins de notre cause est le **pied** – en anglais « *foot* » - quelque trois fois plus petit que le mètre. Cette unité est de rigueur dans les laboratoires du monde entier, lorsqu'il s'agit d'évaluations rigoureusement précises.

13. Le pied contient exactement 16 images (« photogrammes ») et c'est ce nombre d'images qui sert de base à son fractionnement. Habitué que nous sommes au système décimal, ce mode de calcul à la base de 16 peut nous sembler quelque peu déroutant au premier abord. Il comporte cependant de notables

¹ L'usage actuel se fonde sur deux images par caractère pour un temps de lecture correct, à 24 ou 25 images par seconde. Cet usage fut d'ailleurs en vigueur dès les années 1930. (Toutes les notes sont de Jean-François Cornu.)

avantages pratiques qui compensent l'effort mental nécessité par des opérations souvent fastidieuses. Ces unités ont une notation spéciale : le nombre de **pieds** est suivi d'un point suivi à son tour du **nombre d'images**. Ainsi, 2.8 veut dire : 2 pieds, 8 images ; 13.0 : 13 pieds. D'autre part, l'expression 7.16 signifie naturellement 8 pieds tout rond.

14. Nous croyons utile de recommander aux futurs repéreurs et adaptateurs de s'exercer aux opérations **d'addition** et de **soustraction** sur des longueurs exprimées en pieds et fractions de pied, jusqu'à ce qu'ils y aient acquis une certaine habileté. C'est d'une importance capitale, tant pour la qualité que pour la célérité du travail de chacun.

Pour faciliter cet exercice, nous conseillons de noter – provisoirement – le nombre d'images qui suit celui de pieds en 2 chiffres : 00, 01, 02, 03, etc., jusqu'à 09, puis 10, 11, etc.

L'addition s'opère en additionnant séparément le nombre de pieds et celui d'images. Si la somme de ces dernières est supérieure à 16, on les convertit en pieds. Exemples :

a) 3.04 + 5.11 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 8.15	b) 5.00 + 1.08 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 6.08	c) 7.09 + 8.12 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 15.21	soit 16.05	d) 4.15 + 6.14 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 10.29	soit 11.13
---	---	--	------------	--	------------

La soustraction est très simple lorsque le premier nombre d'images est **supérieur** au deuxième :

a) 11.09 – 8.07 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 3.02	b) 7.15 – 2.01 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 5.14
--	---

Si le premier nombre est **inférieur** au deuxième, il y a lieu de convertir une unité de pied en 16 images, que l'on ajoute au nombre d'images initial (exactement comme dans le système décimal), puis la soustraction s'effectue comme plus haut :

a) 5.03 – 2.11 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/>	4.19 soit – 2.11 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 2.08	b) 7.14 – 3.15 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 3.15	6.30 soit – 3.15 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/>	c) 42.00 – 9.13 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/>	41.16 soit – 9.13 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 32.03
--	--	---	---	---	--

Pitié pour le spectateur !

15. Un film sous-titré constitue sans contredit un spectacle de « pis-aller », tant pour le spectateur connaissant parfaitement la langue parlée que pour celui qui la connaît peu ou pas du tout.

Pour le premier, les sous-titres sont non seulement superflus, mais déroutants : ils ont en effet le don de troubler ses sens visuel et auditif en les empêchant de s'adonner librement à l'image et la parole du film. Bien entendu, nous ne nous arrêterons pas au cas de cette infime partie d'un public à qui l'on traduit un texte qu'il comprend très bien sans cela.

16. Celui qui nous préoccupe au premier chef, c'est le spectateur ignorant totalement – ou connaissant insuffisamment pour comprendre – la langue dans laquelle le film est dialogué. Son plaisir n'est pas de tout repos.

Pour lui, la perception du dialogue s'effectue par le truchement d'une sorte d'enseigne lumineuse qu'il s'évertue à déchiffrer tant bien que mal lors de sa brève – souvent trop brève – intrusion et qui, quelque ingénieuse que soit sa rédaction, ne lui donne généralement qu'un « *digest* » sommaire de ce qui se dit à l'écran.

17. Par ailleurs, et ceci est le plus contrariant, son œil doit, en plus de l'effort de lecture à fournir, subir une longue série de chocs visuels du fait de la brusque apparition et de la non moins brusque disparition de chaque sous-titre. Le nombre moyen de sous-titres dans un film de long métrage étant actuellement de 900, dont chacun doit surgir et s'éclipser presque aussitôt, cela représente, à raison de deux par sous-titre, 1 800 chocs par film. Ainsi, un film d'une durée de 90 minutes, soit 5 400 secondes, assène au spectateur un choc visuel environ toutes les 3 secondes !

On objectera à cela qu'un film n'est pas dialogué d'un bout à l'autre, qu'il comporte obligatoirement des séquences importantes dépourvues de texte parlé, donc de sous-titres, et que le public est alors gratifié d'une détente qui le compense de la fatigue subie. Ceci est parfaitement exact. Mais alors, sur les 900 sous-titres « de moyenne » se répartissant forcément sur une durée d'autant plus réduite, les chocs visuels interviennent d'autant plus fréquemment et, au lieu des 3 secondes, le spectateur les subit toutes les 2 secondes et, dans certaines scènes, même toutes les secondes, c'est-à-dire sans le moindre répit.

18. Une conclusion peu réjouissante s'impose : le spectateur d'un film sous-titré est frustré a priori d'une bonne partie du plaisir pour lequel il vient au cinéma.

À première vue, nous n'y pouvons rien car, apparemment, tant qu'on exploitera des films étrangers en France et des films français à l'étranger, il y aura des sous-titres. L'avenir nous réserve peut-être des surprises dans ce domaine. Ver-

rons-nous un jour les salles de cinéma équipées d'un système sonore « polyglotte » qui permettra à un public hétérogène d'entendre les dialogues d'un film chacun dans sa langue natale ? Tout est possible...

En attendant, rendons-nous à l'évidence : le sous-titrage, s'il est un mal, est **un mal nécessaire**.

Dès lors, une question pertinente se pose : puisque mal il y a, pouvons-nous faire en sorte qu'il soit réduit à son **minimum réellement nécessaire** ? Nous répondons : oui, nous le pouvons et c'est notre devoir, non seulement envers nous-mêmes et envers le public, mais aussi envers ceux qui remettent le sort de leur film entre nos mains.

Éléments de repérage

19. Le métier de repéreur, pour obscur et anonyme qu'il soit, requiert une culture cinématographique, artistique, littéraire, linguistique et générale très étendue.

Un repéreur digne de ce nom doit connaître une ou deux langues étrangères, sinon à fond, au moins à un degré suffisant pour comprendre un dialogue de difficulté moyenne.

Ce doit être un monteur de film qualifié, familier de tous les domaines techniques et artistiques du cinéma, même de tous ceux n'ayant pas de rapport direct avec le sien. Il doit être conscient de l'importance de la tâche qui lui incombe, ne rien laisser au hasard et pouvoir défendre son point de vue contre les critiques éventuelles de l'adaptateur, du metteur en scène et du producteur ou distributeur du film. En cas de litige, il doit faire preuve de « souplesse technique » pour concilier au mieux les divers points de vue avec ses propres considérations. En somme, le travail qui lui a été confié doit être exécuté avec une minutie professionnelle telle, que l'adaptateur qui recevra de ses mains les éléments techniques du sous-titrage, s'y sente comme « un poisson dans l'eau ». Il ne serait pas exagéré de dire que le repéreur est le véritable « metteur en scène » du dialogue destiné au sous-titrage.

20. Pour pouvoir entreprendre son travail, le repéreur recevra de la Maison qui l'en charge, le matériel suivant :

1° **Une copie standard du film en version originale conforme au montage du négatif.** En cas d'impossibilité, une copie de travail (images et paroles séparées) peut la remplacer, bien que de manière insuffisante ;

2° **Une liste complète des dialogues originaux, conformes à ceux réellement parlés dans le film.** Cette liste devra être conçue suivant les données exposées au chapitre « Liste – Modèle » (voir § 62) ;

3° **Une traduction « mot-à-mot » du dialogue original.** (Celle-ci n'est évidemment pas nécessaire si le repéreur connaît la langue du film comme sa langue maternelle.)

Cette traduction devra être faite par un spécialiste du genre qui, sans être un traducteur authentique, connaisse assez l'esprit des deux langues pour être capable de transposer de l'une à l'autre les expressions idiomatiques, tout en se gardant de tomber dans l'excès du « mot-à-mot ». Il évitera, fût-ce au détriment du style de sa traduction, de changer l'ordre des phrases de l'original et s'efforcera de donner aux deux intéressés – au repéreur et à l'adaptateur – le sens exact de chaque phrase, de chaque locution, de chaque mot, bref, de l'ensemble du dialogue original.

Muni de ces trois éléments, notre technicien est en mesure de procéder au repérage proprement dit.

Principe du repérage

21. Si nous considérons les multiples phrases formant le dialogue d'un film sous l'angle de leur importance pour la bonne compréhension de l'action, nous pouvons affirmer que cette importance est extrêmement variable. Il y a, dans un film, des répliques de première importance, de moindre importance, il y en a aussi qui ne sont pas importantes du tout.

Transposant cette vérité sur le plan du sous-titrage, nous pouvons dire que la nécessité de sous-titrer telle ou telle phrase est fonction du degré de son importance pour la compréhension de l'action du film.

22. Bien entendu, **tout** est important dans un dialogue, sinon son auteur aurait omis ce qui ne l'est pas. La toute première tâche du repéreur consiste à déceler le **degré** de cette importance. Ainsi, les phrases de première importance seront obligatoirement sous-titrées, celle de moindre importance le seront avec une certaine parcimonie et, enfin, celles sans importance ne le seront pas du tout.

La routine veut que ce soit l'adaptateur du film qui décide arbitrairement si telle réplique mérite ou non d'être traduite au public. Autrement dit, le repéreur, sans se soucier d'aucune discrimination, a l'habitude de **tout repérer**, laissant à l'adaptateur le soin de « se débrouiller » comme il pourra.

Nous croyons fermement que c'est au **repéreur** et non à l'adaptateur que doit incomber cette tâche si délicate, pleine de responsabilité. Voici pourquoi :

23. Lorsque l'adaptateur reçoit des mains du repéreur le matériel technique et qu'il entreprend la partie rédactionnelle du sous-titrage, il a vu le film en projection une seule fois, rarement deux ; même s'il possède une mémoire visuelle extraordinaire, il ne peut avoir retenu **tous** les détails de l'action ni discerner leur incidence sur le dialogue. Or, le sous-titrage est avant tout une affaire de **détails**.

Par contre, le repérage s'effectue obligatoirement à la table d'écoute. Le repéreur, s'il est conscient de sa tâche, doit constamment revenir en arrière et « repasser » plus d'une fois telle ou telle réplique avant de poser ses marques de repérage définitives. Il voit ainsi chaque scène dialoguée trois, quatre, sinon cinq fois. Arrivé au terme de son travail, il connaît pour ainsi dire « par cœur » non seulement le film lui-même, mais aussi toutes les incidences possibles de l'action sur chaque parcelle du dialogue. Donc, à moins que le repérage ait lieu en présence du futur adaptateur – condition idéale mais irréalisable en pratique – seul le repéreur est à même d'établir une discrimination judicieuse entre ce qui est **essentiel** dans un dialogue et ce qui ne l'est pas. L'adaptateur ne peut le décréter valablement que s'il a en main un excellent « relevé-standard » (voir § 66) contenant précisément chaque détail visuel et auditif du film. Mais un « relevé-standard » n'est autre chose qu'un repérage perfectionné à usage multiple, entre autres à celui de sous-titrage en toutes langues.

Nous ne voulons pas prétendre que l'auteur de sous-titres ne doive montrer aucune initiative en matière de repérage strict. Bien au contraire : le sous-titrage étant, comme nous l'avons déjà dit, un travail d'équipe, le littéraire/sous-titreur aura soin de faire part au repéreur de ses observations éventuelles et même de lui suggérer, en cas de difficulté, telle modification de repérage qui s'imposerait à son point de vue. Tous deux doivent alors se concerter en vue de trouver une solution judicieuse au problème qui se pose. C'est précisément ce que nous appelons « une collaboration étroite ». Toutefois, sur le plan du résultat recherché – et c'est cela qui compte – c'est l'avis du repéreur qui devrait prévaloir, car les considérations techniques doivent l'emporter sur les littéraires, beaucoup moins rigoureuses et pouvant toujours « se plier » aux premières.

24. Il a été montré que la présentation de chaque sous-titre s'accompagne inévitablement de deux chocs successifs dont le premier correspond à son apparition et le deuxième à son effacement. Il est évident que, plus une phrase est **courte**, plus le temps de lecture du sous-titre est **court** et plus ces deux chocs se **rapprochent** dans le temps. Dans les phrases **excessivement** courtes, l'effet du sous-titre peut être comparé à celui d'un éclair se dessinant dans un ciel noir. Pour peu que nous nous trouvions en présence d'une série substantielle de phrases très courtes et dont chacune serait sous-titrée, notre œil subirait un vrai

déluge de chocs redoublés qui ne peut qu'affecter fâcheusement nos facultés visuelles.

Par contre, plus une phrase est **longue**, plus le temps de lecture du sous-titre devient **long** et plus les deux mêmes chocs **s'éloignent** dans le temps, permettant une atténuation sensible de leur effet.

25. Sur le plan pratique, les considérations ci-dessus peuvent être illustrées par un exemple assez édifiant :

Supposons que la durée **intégrale** des dialogues **seuls** d'un film soit de 40 minutes, soit 2 400 secondes. Si nous les munissons de sous-titres dont chacun aurait une durée de 2 secondes, le nombre de sous-titres serait de **1 200** ($2\ 400 : 2$) ; pour une durée unitaire de 3 secondes, ce nombre est réduit à **800** ($2\ 400 : 3$) ; pour une durée unitaire de 4 secondes, nous obtenons **600** sous-titres. Et ainsi de suite. Si nous pouvions fixer cette durée unitaire à son maximum, qui est 6 secondes, le nombre de sous-titres du film ne serait que de $2\ 400 : 6 = 400$! (Nous nous proposons de prouver plus tard que la partie littéraire n'en souffrirait nullement, bien au contraire !)

En résumé, les sous-titres **courts** impliquent un nombre considérable de ceux-ci et deux fois autant de chocs visuels ; avec les sous-titres **longs**, ce nombre décroît sensiblement, et avec lui les inconvénients inhérents à l'effet visuel du sous-titrage.

À ces deux évidences, ajoutons-en une troisième : **il n'y a pas de chocs quand il n'y a pas de sous-titre.**

26. Le repéreur doit tirer un enseignement précieux de ce qui précède : dans la mesure du possible – et il est rare que cela ne soit pas – éviter les sous-titres excessivement courts et, surtout, une succession des mêmes. Parlant en termes de métier, s'efforcer de repérer « long » plutôt que « court », sauf bien entendu impossibilité matérielle. Un repérage long réduit le nombre de sous-titres à son strict minimum. Chaque sous-titre « économisé » signifie deux chocs en moins à subir par le spectateur et, corollairement, un accroissement de ses facultés de perception auditive et visuelle.

Autre recommandation importante : ne pas repérer les phrases dont la traduction n'est d'**aucune utilité** pour le spectateur.

Nous allons consacrer à ce dernier genre de phrases un chapitre spécial, avant d'aborder le problème de repérage dans tous ses détails.

Ne défonçons pas des portes largement ouvertes !

27. Lorsqu'un spectateur doté d'une intelligence très moyenne voit sur l'écran un individu qui montre la porte à un autre individu et, tout en agitant son bras étendu, pousse une série de cris plus ou moins articulés, cent fois sur cent il conçoit immédiatement, sans l'aide de personne, que le premier est en train de mettre le deuxième à la porte, en l'insultant. Si en même temps surgit une inscription lumineuse traduisant les cris en question et farcie de quelques épithètes appropriées, notre spectateur est en droit de penser qu'on le prend pour un imbécile...

Cet exemple, volontairement exagéré, tend à mettre en évidence la parfaite inutilité de traduire au public certaines phrases – elles sont légion – généralement très courtes et intelligibles à quiconque par la seule vertu de l'action.

Si l'on doit admettre la raison d'être des sous-titres qui, pour en être gênants, n'en fournissent pas moins une explication valable, on doit rejeter ceux qui, à la fois, sont gênants et n'expliquent rien, puisque le public comprend sans cela.

Qu'il nous soit permis d'évoquer ici une scène d'un film qui, en quelque sorte, a fait date dans les humbles annales du sous-titrage. Dans cette scène, lors d'un interrogatoire serré au cours d'un procès, l'accusé répond douze fois de suite : « *yes* » à l'un des avocats. Les douze fois, un sous-titre explicatif traduisait au public le sens exact du mot « *yes* ». À deux ou trois reprises, le mot « oui » apparaissait en majuscules ; à la douzième, il était suivi de trois points d'exclamation. On peut présumer qu'à la douzième répétition du même terme, le spectateur avait enfin compris...

28. Il est impossible d'énumérer tous les cas où une réplique peut se passer de sous-titrage, donc de repérage préalable. Mentionnons-en toutefois quelques-uns qui, sauf des impondérables tout à fait exceptionnels, peuvent être considérés comme des « passe-partout » ne réclamant pas de traduction.

29. Ce sont en premier lieu, les expressions courantes à caractère « international », connues de tous et dont l'absence de traduction n'affecte en aucune façon la bonne compréhension de ce qui se dit.

En font partie notamment les formules usuelles de salutation, de politesse, d'affirmation, de négation, d'étonnement, ainsi que toutes sortes d'exclamation, de répliques téléphoniques, etc. S'intègrent dans le même genre de vocables les interpellations par nom propre, si ce dernier est notoire ou s'il a déjà été précédemment entendu et sous-titré dans le film ; de même les interpellations par nom commun à sonorité familière peuvent souvent être dispensées de sous-titrage. Toutefois, s'il s'agit d'un nom peu connu ou pouvant prêter à équivoque, on le sous-titrera une fois, la première fois qu'il est prononcé.

On peut y ajouter toutes sortes de « bouts de phrase » à sens incomplet, qui ne seront pas immédiatement achevés et qui relèvent plutôt de la mimique que du dialogue proprement dit.

30. Dans d'autres cas, moins typiques, il convient d'adopter la règle suivante : **ne jamais expliquer au spectateur ce qu'il sait aussi bien** – sinon mieux – **sans explication**. Dans les cas où le geste de l'acteur est suffisamment explicite pour enlever toute équivoque aux paroles qu'il prononce simultanément, celles-ci n'ont pas à être traduites. Il en est de même lorsque l'acteur répète, coup sur coup, exactement la même phrase, de sorte que le spectateur ne peut s'y méprendre ; la phrase sera repérée une fois seulement.

Nous rangerons dans cette même catégorie certaines séquences dialoguées que nous qualifierons de « dialogues d'ambiance » et dont la traduction est le plus souvent inutile, voire gênante, parce qu'elles n'intéressent pas le spectateur. C'est le cas de : sermons d'église, prières, commérages, lecture à haute voix, chants ou chansons sans rapport avec l'action, etc.

En cas de doute, d'incompétence ou d'hésitation quant à l'intérêt de tels passages, on aura soin de les repérer à tout hasard et de signaler à l'adaptateur le degré d'importance qu'on leur attribue.

31. Gardons-nous de conclure de ce qui précède, que l'absence d'un sous-titre est **toujours** préférable à l'inconvénient qui résulte de sa présence. Il faut de la mesure en tout. L'élimination d'un sous-titre doit s'opérer avec beaucoup de modération et jamais sans motif valable car, à côté du soin que nous devons prendre de ne pas fatiguer **inutilement** le spectateur, il y a aussi celui de lui donner le sentiment que le dialogue étranger lui est rapporté **dans son intégralité**, sans lui faire perdre un seul mot substantiel.

Le silence dans le dialogue

32. Lorsque nous prononçons, à la suite, une série de phrases d'une certaine durée, il est rare que nous le fassions d'un seul trait, sans marquer un ou plusieurs temps d'arrêt, pour « reprendre haleine ». Ces temps d'arrêt, grammaticalement parlant, correspondent le plus souvent aux « points », « virgules » ou autres signes de ponctuation. Ils constituent l'une des bases, la plus significative, du morcellement du dialogue d'un film destiné au sous-titrage.

33. Si ces temps d'arrêt se répartissaient uniformément lors de la durée du film, le repérage serait relativement simple : les « coupes » interviendraient aux endroits desdits temps d'arrêt, les tronçons de phrases auraient à peu près la même longueur, tout comme les sous-titres correspondants et, en conséquence, l'apparition et la disparition de ces derniers se succéderaient à une cadence con-

fortablement homogène, sans trop de « chocs » et sans problèmes essentiels à résoudre.

Malheureusement, il n'en est pas ainsi.

Le dialogue d'un film peut être comparé à un long cours d'eau qui traverse un grand pays et change de forme et d'aspect en fonction du paysage qu'il rencontre. Morceler un dialogue en petites phrases, c'est comme diviser la longueur totale de ce cours d'eau en tronçons rigoureusement rectilignes. Pour peu que celui-ci soit multiforme et accidenté, il est évident que ces tronçons ne peuvent être que très nombreux et leur aspect très divers.

34. La variété du débit du dialogue influe forcément sur la durée des silences entre ces fragments. Ceci nous impose la nécessité d'adopter un système de classification qui nous permette d'aborder le problème du repérage sans ce chaos qu'engendre l'absence de toute méthode.

Nous allons notamment diviser les interruptions entre les diverses parties du dialogue dites par le même personnage, en trois catégories :

1° **Respiration**, dont la durée n'excède pas 24 images (1.8), soit **une** seconde ;

2° **Suspension**, dont la longueur se situe entre 24 et 48 images (1.8 à 3.0), soit entre **une** et **deux** secondes ;

3° **Arrêt**, correspondant à une interruption supérieure à 48 images, soit à 2 secondes.

Notre souci n° 1 étant, comme exposé précédemment, la recherche d'un repérage long, nous nous efforcerons de « grouper » le plus possible de texte dans un même sous-titre. Cette recommandation reste toutefois subordonnée à trois conditions :

a) La longueur globale des textes groupés ne peut dépasser 9.0 pieds ;

b) La teneur du dialogue réuni doit porter de préférence sur **une seule** idée principale ;

c) Le personnage qui parle doit s'adresser tout le long de la phrase à **la même** personne ou **au même groupe** de personnes. Par contre, si le « destinataire » du dialogue change, une coupe s'impose généralement à l'endroit du changement.

35. Pour faciliter ce repérage « groupé », convenons que :

1° La « respiration », interruption négligeable, ne requiert pas de coupe dans le dialogue. Mais il est toujours possible d'y recourir en cas de nécessité, notam-

ment dans les cas où la « respiration » est le **seul** silence intervenant dans une phrase excédant 9 pieds ;

2° La « suspension » peut, soit impliquer une coupe, soit être négligée suivant la longueur maximum obtenue dans un cas ou dans l'autre. Ainsi, le repéreur pourra couper dans une « suspension », si c'est la seule coupe possible dans un dialogue excessivement long. Par contre, il pourra passer outre, si le tronçon de phrase qui suit fait corps avec le premier et que les réserves de longueur totale se trouvent satisfaites.

Toutefois, une coupe est recommandée dans une « suspension » lorsque le deuxième tronçon, tout en faisant corps avec le premier, doit produire l'effet d'une surprise. Par exemple :

Dialogue original	Repérage
Oui, je sais que tu es un ami et que je peux toujours compter sur... ton infidélité.	Oui, je sais que tu es un ami et que je peux toujours compter (coupe) sur ton infidélité.

3° « L'arrêt » entraîne obligatoirement une coupe de phrase, quelque courts que soient les fragments qui en résultent.

Sans épuiser les innombrables aspects du dialogue pouvant se présenter dans un film, les conventions ci-dessus permettront au technicien de « jongler » à son aise avec diverses espèces de répliques courtes, moyennes ou longues : il est rare, en effet, qu'il ne puisse tout ramener à l'un des cas précités.

Ajoutons cependant, que les chiffres que nous avons affectés à chaque catégorie de silence ne sauraient exprimer des valeurs absolues. Suivant le genre de scène, ils peuvent subir de légers écarts d'estimation. Telle scène « mouvementée », étalée sur un seul sous-titre, supportera mieux un silence prolongé qu'une autre, plus statique.

C'est au repéreur qu'il appartient d'en juger.

Quelques artifices du repérage

36. Complétons les remarques contenues dans le chapitre précédent par l'énumération de quelques petites astuces techniques qui permettent souvent une « économie » substantielle de sous-titres sans le moindre préjudice pour la clarté des textes.

37. La première est assez notoire mais, malheureusement, trop rarement appliquée. Elle permet, dans certaines juxtapositions de dialogues, de substituer **un seul** sous-titre plus long à **trois** courts. C'est le cas d'une conversation à deux personnages dont un prononce deux phrases longues entre lesquelles s'introduit une courte réplique de l'autre. Importante ou non, cette dernière peut presque toujours être omise ou, à défaut, être incorporée dans la réplique du premier personnage. Bien entendu, le sous-titre qui en résulte s'étale alors sur la longueur globale des trois répliques. Voici un exemple :

DIALOGUE ORIGINAL	SOUS-TITRAGE « CONVENTIONNEL »	SOUS-TITRAGE « ASTUCIEUX »
A. Je ne peux pas vous payer.	Je ne puis vous payer.	Je ne puis vous payer, parce que je manque de fonds.
B. Et pourquoi, je vous prie ?	Et pourquoi ?	
A. Parce que je suis démuné de fonds.	Je manque de fonds	
	Soit 3 sous-titres.	
A. Veux-tu me rendre un service ?	Rends-moi un service.	Rends-moi un service : amène-moi ce garçon.
B. Avec grand plaisir, que dois-je faire ?	Avec plaisir.	
C. Amène-moi ce garçon.	Amène-moi ce garçon.	
	Soit 3 sous-titres.	

Dans les deux exemples, la réplique du personnage « B » est négligeable et son omission n'altère nullement le sens du dialogue original. Le spectateur lit, tout à son aise, un seul texte au lieu d'en subir trois et, avec eux, tous les inconvénients qui s'y rattachent.

38. Un autre artifice rend possible l'élimination d'un sous-titre sur deux, notamment dans le cas d'un dialogue échangé en forme de « questions et réponses » multiples et saccadées. Pour éviter une rapide succession de sous-titres courts, on se contente, souvent non sans bonheur, de ne sous-titrer que **la réponse**, de sorte que la question posée y soit comprise :

DIALOGUE ORIGINAL	SOUS-TITRAGE « CONVENTIONNEL »	SOUS-TITRAGE « ASTUCIEUX ² »
A. Vous vous sentez bien ?	Vous vous sentez bien ?	(Néant.)
B. Mais oui, très bien.	Très bien.	Je me sens très bien.
A. Quelle heure est-il ?	Est-il tard ?	(Néant.)
B. Huit heures et demie.	Huit heures et demie.	Il est huit heures et demie.
A. Alors, vous êtes prêt ?	Êtes-vous prêt ?	(Néant.)
B. Quand vous voulez.	Je suis prêt.	Oui, je suis prêt.
	Total 6 sous-titres.	Total 3 sous-titres.

39. Mentionnons encore un dernier procédé, que nous recommandons au demeurant de n'employer qu'en cas d'impérieuse nécessité. Il consiste à placer, dans **un seul** sous-titre, deux courtes répliques très rapprochées, dites par **des personnages différents**.

Il arrive parfois qu'un repérage « fractionné » ne soit guère possible, du fait de la brièveté excessive de ces répliques. En mettant à profit le silence, court mais précieux, qui les réunit, on les place dans un même sous-titre, gagnant ainsi en « temps de lecture » et diminuant l'effort visuel à accomplir.

DIALOGUE ORIGINAL	SOUS-TITRAGE « CONVENTIONNEL »	SOUS-TITRAGE « ASTUCIEUX ³ »
A. C'est bien trop cher.	C'est trop cher.	- C'est trop cher.
B. Tant pis.	Tant pis.	- Tant pis.
	Total, 2 sous-titres courts, temps de lecture insuffisant.	Total, un sous-titre plus long, temps de lecture correct.

² Le « sous-titrage astucieux » proposé § 37 et 38 n'a plus cours aujourd'hui.

³ Cette solution « astucieuse » est toujours employée actuellement : on dit alors que le sous-titre est « en dialogue ».

Pour signaler que le personnage change, on dispose le texte sur deux lignes, en faisant précéder chacune d'un tiret.

40. Enfin, un « trucage d'asynchronisme » permet l'allongement, par le début ou par la fin, de la durée d'un dialogue trop court, mais dont la traduction est indispensable. Cela consiste à faire apparaître le sous-titre un rien en avance – ou de le faire disparaître en retard – par rapport à la parole⁴.

41. C'est dans l'application rationnelle et justifiée de ce genre d'astuces que se révèle la personnalité artistique et technique du repéreur.

Incidence des changements de plan

42. Les suggestions émises dans les chapitres précédents peuvent se trouver plus ou moins bouleversées par les impondérables du montage des diverses séquences parlées du film. Nous voulons parler des « **changements de plan** », terme par lequel on désigne tout brusque déplacement du décor ou de l'angle de prise de vues. Il est généralement convenu que, lorsque ce changement intervient en plein débit de dialogue, il y a lieu d'opérer une coupe de phrase à cet endroit. En effet, l'étalement d'un même sous-titre « à cheval » sur deux plans en coupe franche, produit sur l'œil la fâcheuse impression d'une apparition d'un nouveau sous-titre, alors qu'en réalité c'est le même qui surgit à nouveau au moment du changement de plan. Le spectateur recommence à lire et perd un temps précieux, avant de s'apercevoir que le texte n'est pas changé.

Il est donc expressément recommandé aux repéreurs de ne jamais faire chevaucher un même sous-titre sur deux plans « *cut* » et de diviser la phrase correspondante en autant de tronçons qu'il y a de plans entrecoupés.

43. Cela ne présente pas de gros inconvénients lorsque le dialogue se trouve coupé en tronçons à peu près égaux : la longueur des sous-titres qui en résultent est alors proportionnelle à celle des plans. Cela devient un peu plus compliqué quand ces tronçons sont de valeur très inégale, c'est-à-dire quand l'un d'eux est passablement long et l'autre extrêmement court. Dans ce cas, on néglige généralement le dernier, en repérant la totalité de la phrase sur le plan le plus long. Il est évident que, faute de place, le temps de lecture s'en trouve considérablement réduit.

44. (Notons toutefois, que le chevauchement d'un sous-titre sur deux plans différents n'est presque pas gênant lorsque ces plans se trouvent reliés par un

⁴ Il en va de même pour ce « trucage ».

trucage optique « doux » tel que : enchaîné, volet flou ou demi-flou, floutage total, surimpression, etc.)

45. Si le repérage à cheval sur deux plans « *cut* » doit être rigoureusement banni des films de long métrage, il est par contre toléré, parce qu'inévitable, dans les « documentaires » à commentaire parlé. Le montage de ceux-ci diffère totalement de celui d'un grand film, et comporte un nombre considérable de plans relativement courts, réunis « bout à bout », souvent sans coordination avec le commentaire qui semble suivre un chemin à part. Si nous devions y respecter la consigne de « changement de plan », nous obtiendrions un sous-titrage théoriquement « correct », mais contrariant, à cause du morcellement exagéré du sous-titrage qui perdrait ainsi tout son « coulant ». Aussi, de deux maux choisissant le moindre, est-il admis de pratiquer, avec modération bien entendu, un repérage moins rigoureux dans les films documentaires ou assimilés. L'inconvénient du « changement de plan » s'y trouve compensé par le temps de lecture, généralement suffisant.

Élaboration du repérage

46. Un film de long métrage devant comporter, en principe, plusieurs centaines de sous-titres, un système de numérotage a été adopté pour déterminer la corrélation entre tel tronçon du dialogue parlé et le sous-titre correspondant. Le repéreur, installé à sa table d'écoute, passe les bobines l'une après l'autre et affecte à chacun des fragments parlés un numéro d'ordre. Ce numéro est marqué, d'une part sur la **pellicule même**, à l'endroit où la parole est « attaquée », d'autre part sur la **liste des dialogues**, au début de la même phrase. Un signe conventionnel quelconque de « fin de phrase » est également placé sur ces deux éléments.

47. Ainsi, lorsque le repérage du film est terminé, nous nous trouvons en présence de deux longues séries de phrases, rigoureusement identiques de teneur et de numéro d'ordre. La première figure sur la pellicule, la deuxième sur le papier. L'identité de ces deux éléments devra permettre, d'une part à l'adaptateur, d'autre part au laboratoire, de travailler simultanément à leur tâche respective, sans crainte d'erreur d'imputation, erreur qui pourrait avoir des conséquences assez graves, sinon pour le film entier, tout au moins pour la bobine où elle se produirait.

48. Numéroté une série d'éléments quelconques, par exemple de 1 à 600, n'est pas chose compliquée pour autant que nous ayons constamment tous les numéros devant les yeux. Ce n'est pas le cas pour la pellicule portant ces numéros, car elle s'enroule au fur et à mesure que le repérage avance et les numéros disparaissent de notre vue. Le repéreur étant un être humain, une erreur de

numérotage est toujours possible. C'est une raison supplémentaire pour un repéreur consciencieux, de toujours « revenir en arrière », cette fois afin de vérifier la bonne progression du numérotage.

49. Deux sortes d'erreur de numérotage peuvent se produire : un numéro peut être, soit **omis**, soit **répété**. À condition qu'elle soit décelée à temps, une erreur, quelle qu'elle soit, peut toujours être réparée. Si un numéro a été omis par inadvertance sur la pellicule et qu'une rectification ne soit plus possible, il suffit de munir ce même numéro, sur la liste des dialogues, de la mention « NUL ». Dans le cas où un numéro aurait été répété, on le munira, à sa répétition, de la mention « bis » ou « a » : s'il est répété plusieurs fois (cela peut se produire lors d'un repérage additionnel complétant un numérotage déjà établi), on se servira de signes : « ter », b, c, ou autres, pourvu que la conformité de numérotage des deux éléments soit respectée.

50. Une fois le repérage terminé, une vérification minutieuse s'impose pour que la conformité du film et de la liste ne puisse laisser aucun doute. Les bobines portant les marques de repérage seront déroulées à la main, les numéros relus et « pointés » avec ceux de la liste. En principe, ces numéros doivent se suivre un à un. À chaque fois qu'il y aurait un numéro manquant ou « doublé », s'assurer que la liste des dialogues en fait également état.

51. Une « Feuille de Vérification » sera établie en deux exemplaires, l'un destiné à l'adaptateur, l'autre au laboratoire. Elle contiendra les indications suivantes :

- a) Numérotage par bobine ;
- b) Relevé des numéros « doublés » et « nuls » ;
- c) Nombre de sous-titres par bobine ;
- d) Nombre total de sous-titres.

En voici un modèle :

BOB. N°	de	à	NUMÉROS doublés	NUMÉROS nuls	NOMBRE de sous-titres
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
Nombre total.....					

52. L'utilité d'une telle feuille devient encore plus évidente une fois qu'elle est remplie. Prenons un exemple sur un film de 10 bobines (les chiffres sont pris au hasard) :

BOB. N°	de	à	NUMÉROS doublés	NUMÉROS nuls	NOMBRE de sous-titres
1	1	62	31 bis, 40 bis, 53 bis	7, 9	63
2	63	121			59
3	122	159	123 bis	140	38
4	160	204	168 bis, 168 ter		47
5	205	308		216, 299, 300	101
6	309	353			45
7	354	377		369	23
8	378	430	378 bis		54
9	431	525			95
10	526	646	528 bis, 529 bis	600, 601, 602, 604, 605	118
Nombre total.....					643

Le nombre de sous-titres **par bobine** se calcule simplement : on retranche le premier numéro du dernier, on ajoute 1 (loi des « intervalles »), on retranche le nombre des numéros « nuls » et, enfin, on ajoute celui des numéros doublés. Pour la bobine 10, par exemple, cela fait : $646 - 526 + 1 - 5 + 2 = 118$.

Pour vérifier le nombre total de sous-titres, on opère de la façon suivante :

Le dernier numéro de la dernière bobine (le 646 en l'occurrence) représenterait le nombre recherché si aucun numéro n'était omis ni doublé. En retrancher le

total des numéros « NULS » et en ajoutant celui des numéros doublés, on obtient le nombre de sous-titres du film entier. Nous avons donc : $646 - 12 + 9 = 643$.

Ce nombre doit correspondre à la somme des totaux partiels (par bobine) figurant dans la dernière colonne de droite. Si les deux nombres ne sont pas égaux, une erreur de calcul s'est glissée quelque part et il y a lieu de la déceler.

*Footage*⁵

53. La liste des dialogues dûment découpée, numérotée et vérifiée « conforme » aux marques figurant sur la copie standard, constitue le **premier élément** devant servir à la rédaction des sous-titres.

54. Elle doit être complétée par un **deuxième** document sans lequel aucune adaptation rationnelle n'est possible. Il s'agit des feuilles de « *footage* » (terme qui signifie : **mesurage en pieds** et n'a pas d'équivalent en français), qui contiennent une longue série de chiffres et de calculs portant, d'une part, sur **la longueur** des sous-titres et, d'autre part, sur **l'intervalle** qui résulte de leur emplacement. Il n'est pas permis à un adaptateur d'ignorer aucun de ces deux facteurs aussi importants l'un que l'autre et qui ont chacun un effet décisif sur la qualité du sous-titrage.

55. Le point de départ du *footage* est **la distance** qui, dans les limites d'une bobine, sépare une image quelconque **d'un point fixe** se trouvant au début de cette bobine. Ce point fixe, appelé **start**, correspond soit à une image déterminée de l'amorce portant la mention « *start* », soit à la première image « scène ». Il varie d'un film à l'autre, mais est toujours le même dans un même film. On le désigne par le chiffre 0000.00 qui veut dire : zéro pieds, zéro images, chiffre qu'indique un compteur en pieds mis à zéro. Il est remplacé par 0000.01 lorsque le point fixe correspond à la première image « scène⁶ ». En déroulant dans le compteur notre bobine repérée portant tous les numéros et toutes les marques de fin, nous pouvons noter les chiffres qui correspondent **au début** et à **la fin** de chaque sous-titre. Nous obtenons ainsi, pour chaque sous-titre, **deux chiffres** exprimés en pieds et dont la différence nous indique sa **longueur**. D'autre part, une simple soustraction de n'importe quels deux chiffres nous permet d'évaluer **l'intervalle** entre les sous-titres correspondant à ces chiffres.

⁵ Les étapes décrites § 53 à 61 sont aujourd'hui entièrement informatisées, les temps de lecture étant calculés automatiquement par les logiciels. Toutefois, la description qu'en fait ici Simon Laks est utile pour comprendre les principes du temps de lecture et ses conséquences sur l'adaptation.

⁶ Sur la pellicule, une « image scène » est un photogramme comportant une image filmée lors de la prise de vues, par opposition à une image noire ou à tout autre partie de la pellicule non exposée (par exemple, l'amorce de début de bobine).

56. Voici, présenté schématiquement, un exemple de ce calcul :

START	A	A'	B	B'	C	C'	D	D'
0000.00	122.12	128.3	128.5	132.7	134.8	143.1	149.5	151.8

Nous avons quatre tronçons de dialogue commençant en A, B, C et D et finissant respectivement en A', B', C' et D'.

Longueur du tronçon AA' :	128.3	–	122.12	=	5.7
–	–	BB' :	132.7	–	128.5 = 4.2
–	–	CC' :	143.1	–	134.8 = 8.9
–	–	DD' :	151.8	–	149.5 = 2.3

D'autre part, nous pouvons calculer les distances (intervalles) A' B – B' C – C' D et ainsi de suite, ce qui nous permet de déterminer le laps de temps qui s'écoule entre **la fin** d'une phrase et **le début** de la suivante.

Intervalle A' B :	128.5	–	128.3	=	0.2 (respiration)
–	B' C :	134.8	–	132.7	= 2.1 (suspension)
–	C' D :	149.5	–	143.1	= 6.4 (arrêt)

On peut calculer de la même façon l'intervalle entre les sous-titres se trouvant à n'importe quelle distance les uns des autres.

Dans les chapitres consacrés à l'adaptation, nous examinerons de plus près les incidences des facteurs ci-dessus sur la partie littéraire du sous-titrage.

Modèle de *footage*

57. Une feuille de *footage* doit comporter un minimum de trois colonnes de chiffres. Toutefois, pour la rendre complète et plus efficace, il convient d'en ajouter une quatrième et même une cinquième, ceci afin d'éviter aux adaptateurs des calculs qui ne sont pas précisément de leur ressort et qui peuvent ralentir considérablement leur travail. Les cinq colonnes sont les suivantes :

- 1° Numéro d'ordre (numéro de sous-titre) ;
- 2° *Footage* début (début de phrase) ;
- 3° *Footage* fin (fin de phrase) ;

4° Longueur de dialogue (différence des *footages* 3 et 2) ;

5° Nombre de signes (lettres et espaces entre les mots) disponibles pour la rédaction du texte, nombre que nous appellerons « **indice**⁷ ».

(L'en-tête de la feuille peut porter d'autres indications utiles telles que : titre du film, nombre de bobines, date, etc.)

Suivant les dimensions de la feuille, l'ensemble des cinq colonnes peut figurer plusieurs fois côte à côte de manière à utiliser toute la surface disponible.

Voici un schéma de cette feuille :

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(1)	(2)	(3)
N°	de	à	Longueur	Indice	N°	de	à	Longueur	Indice	N°	de	à
												etc.
etc.												

58. Notons qu'une série de cinq cases est affectée à chaque sous-titre à rédiger. Les trois premières sont essentielles, les deux autres auxiliaires. En outre, les cases 4 et 5 font en quelque sorte double emploi : elles sont toutes deux réservées à l'indice de longueur : la case 4 l'exprime en pieds, la case 5 en nombre de signes à employer. Mais la présence de ces deux chiffres permet un contrôle rapide de leur exactitude et, dans un état numérique aussi minutieux qu'un *footage*, aucun moyen de vérification n'est à dédaigner.

Le repéreur disposera d'imprimés spécialement étudiés pour l'établissement de *footages*. Ils peuvent être conçus de diverses façons, suivant le goût de chacun, et comporter 3, 4, 5 ou 6 colonnes. Il est cependant utile que le nombre de cases

⁷ L'« indice » est l'équivalent de ce qu'on appelle aujourd'hui « temps de lecture », mesuré en nombre de caractères (lettres et signes de ponctuation).

en hauteur soit un multiple de 5 (15, 20, 25, etc.), car cela permet une vérification rapide du numérotage et la découverte d'une erreur éventuelle.

59. L'établissement du *footage* s'effectue généralement à deux : le repéreur passe la bobine dans le compteur, dicte les chiffres et autres données à son assistant, qui les note sur les feuilles de *footage*. Une économie substantielle de temps est ainsi réalisée et, de plus, cette coopération diminue les risques d'erreur, les chiffres étant pratiquement vérifiés par deux personnes à la fois.

Seuls les chiffres des trois premières colonnes sont remplis à deux. Les indices des colonnes 4 et 5 sont calculés après coup, puisqu'ils résultent des chiffres lus au compteur.

Si la feuille de *footage* comporte une 6^e colonne, l'une des colonnes 4, 5, 6 peut être réservée à la longueur exprimée en nombre d'images déjà diminué de 4 unités. La moitié de ce nombre représente précisément l'indice final.

60. **L'indice** (notre colonne 5) résulte des facteurs physiologiques. Il faut **deux images**, soit 1/12^e de seconde, pour lire **un** signe typographique (et deux fois autant pour lire une lettre majuscule)⁸. Ainsi, pour obtenir le nombre exact de la case 5, il y a lieu de convertir le chiffre de la quatrième case **en images**, en retrancher 4 unités et diviser par 2. Par exemple, pour une longueur de 5.6 on a : 5 fois 16 = 80 + 6 = 86 - 4 = 82 : 2 = **41**. Si le nombre d'images est impair, on se contente de retrancher 3 images au lieu de 4. Pour 6.11, l'indice sera :

$$\frac{(6 \times 6 + 11) - 3}{2} = 52$$

Le repéreur, en plus de sa spécialité proprement dite, doit être, on le voit, un peu mathématicien... L'adaptateur aussi, d'ailleurs.

(Certains repéreurs établissent des feuilles techniques exagérément simplifiées comportant en tout et pour tout : le tronçon du dialogue et l'indice final. Le facteur « distance » y est totalement ignoré. Nous montrerons dans la partie « adaptation », l'insuffisance d'un tel élément de travail.)

61. Outre les chiffres ayant rapport aux longueurs, indices et intervalles, une feuille de *footage* doit faire état de plusieurs points de repère complémentaires, à savoir :

1° L'emplacement des **changements de plan** intervenant dans « le corps » du dialogue et appelant la coupe de celui-ci en deux tronçons. Ce fait est signalé par le soulignement du *footage* début ou fin (colonne 2 ou 3), suivant l'endroit où

⁸ Voir aussi note 1.

ce changement de plan se produit. Il peut évidemment se produire aux deux, dans lequel cas les deux chiffres seront soulignés ;

2° L'emplacement, dans chaque bobine, de la **première** et de la **dernière** « image scène⁹ », indication qui permet d'évaluer la distance entre deux phrases situées dans des bobines différentes.

Nous donnons ci-après, le modèle d'une feuille de *footage* se rapportant à un début de bobine d'un film imaginaire et contenant l'ensemble des données précitées :

Titre du film : « **LE SERMENT** »

Nombre de bobines : 10

Bobine n° 3

FOOTAGE

START, 000.00. 1^{re} image scène, 10.8. 1^{er} changement de plan, 36.6.

(1) (2) (3) (4) (5) (1) (2) (3) (4) (5)

N°	de	à	Lon- gueur	Indice	N°	de	à	Lon- gueur	Indice	Etc.
196	10.13	17.8	6.11	52	221	161.15	165.15	4.0	30	
197	18.15	20.13	1.14	13	222	166.0	175.0	9.0	70	
198	26.12	31.5	4.9	35	223	<u>175.14</u>	180.8	4.10	35	
199	33.10	<u>36.06</u>	2.12	20	224	183.12	187.1	3.5	25	
200	38.2	39.10	1.8	10	225	187.2	195.3	8.1	63	
201	41.10	49.7	7.13	61	226	<u>225.14</u>	<u>232.1</u>	6.3	48	
202	49.8	52.0	2.8	18	227	235.2	239.2	4.0	30	
203	<u>52.1</u>	60.14	8.13	69	228	250.9	254.14	4.5	31	
204	63.0	<u>66.11</u>	3.11	28	229	256.4	262.1	5.13	45	
Etc.					Etc.					

Dernière image scène : 907.03.

Notons à toutes fins utiles, qu'à défaut de compteur-pieds, on peut, à la rigueur, établir une sorte de *footage* « de secours » à l'aide d'un compteur-

⁹ Voir note 6.

images. Toutefois, un tel élément n'aurait pas le caractère « international » d'un vrai *footage* et son usage serait de ce fait assez limité.

Liste-modèle des dialogues

62. Théoriquement, les deux éléments élaborés par le repéreur à l'intention de l'adaptateur – repérage et *footage* – doivent permettre à celui-ci d'entreprendre la rédaction des sous-titres. En pratique, l'un de ces éléments – notamment la liste des dialogues repérés – est généralement plus ou moins déficient, sans que le repéreur puisse être mis en cause. Car, pour exécuter un repérage impeccable, il faudrait que le matériel qu'il reçoit à cet effet soit également impeccable ou du moins satisfaisant. Ce matériel doit comprendre une copie de travail **en bon état** et une liste des dialogues non seulement conforme au film, mais munie de certaines **indications substantielles**.

63. Si l'on peut concevoir qu'une Maison hésite à se dessaisir d'une bonne copie pour en faire un élément de travail auxiliaire et qu'elle aime mieux en sacrifier une en mauvais état, on comprend moins bien son insouciance à l'égard d'un élément de travail aussi capital qu'une **liste des dialogues**, qu'elle se contente couramment de remplacer par un simple découpage.

Or, un découpage initial est rarement conforme à ce qui est réalisé sur le plateau, tout spécialement en ce qui concerne les dialogues qui y sont généralement improvisés, modifiés, supprimés ou rajoutés par rapport aux textes du découpage. Le repéreur qui reçoit ce dernier dans sa rédaction primitive doit se livrer à des « conformations » laborieuses qui ne devraient pas lui incomber et qui diminuent encore l'efficacité de sa tâche principale, en temps et en qualité.

On peut facilement éviter ces inconvénients en faisant établir une liste des dialogues **en fin de production**, aussitôt le montage et le mixage du film effectués. (Le mieux est d'utiliser à cette fin la copie dite « copie zéro », dès que le laboratoire peut s'en dessaisir, c'est-à-dire une fois les rectifications d'étalonnage effectuées.) Bien souvent cela équivaut à une simple vérification. Dans beaucoup de cas, une retranscription partielle ou totale des dialogues est nécessaire, ce qui entraîne la confection d'un nouveau découpage, lequel cette fois sera le reflet du film tel qu'il a été réalisé. Cela représente, bien entendu, un surcroît de travail, mais quand on pense que celui-ci n'est ni compliqué, ni très long, ni onéreux et que, de plus, cette conformation facilite les travaux de doublage éventuel, en s'amortissant ainsi à double titre, on peut affirmer que « le jeu en vaut la chandelle ».

64. En somme, notre liste-modèle doit être conçue de la manière suivante :

1) Elle doit être dactylographiée, sur du papier fort¹⁰, en interlignes suffisamment espacés pour permettre des annotations inhérentes au repérage : numéros d'ordre, signes de début et fin de phrases, marques de renvoi, etc. ;

2) Une marge libre sera laissée par mesure de sécurité pour des indications utiles, ne figurant pas dans le découpage ;

3) Elle comportera, au début de chaque plan dialogué, une brève description du décor et de l'action, car il arrive souvent que, faute de cet élément, le dialogue soit incompréhensible ;

4) Le nom du personnage qui parle sera suivi du nom de celui **à qui** il s'adresse. (Cette indication est précieuse non seulement pour le style de l'adaptation, mais surtout en ce qui concerne l'emploi de certaines formes grammaticales telles que : pluriel, genre, accord de participes, etc.)

65. Une liste-modèle ainsi conçue constitue un élément de travail à peu près satisfaisant. Nous disons « à peu près », car elle contient forcément des lacunes que le repéreur est obligé de combler par des remarques supplémentaires. Mais enfin, c'est un effort peu important par rapport à celui qu'il doit fournir lorsque la liste ne contient **aucun** renseignement ou en contient **d'inexact**s.

Relevé-standard

66. Les grandes maisons de production, pour la plupart américaines, ont la louable habitude de procéder, sitôt un film terminé, à la confection d'un élément de sous-titrage par excellence « universel », faisant office à la fois de liste des dialogues, de repérage et de *footage*, et rendant superflus tous les travaux décrits dans les chapitres précédents. L'élément en question est une sorte de « découpage technique » extrêmement précis et détaillé, contenant – s'il est « bien fait » – l'ensemble des indications techniques, psychologiques, scéniques, linguistiques et autres, pouvant servir aux adaptateurs de tous pays de « guide » en matière de sous-titrage. On l'appelle généralement « *spotting-list* » ou « *dialogue continuity* », termes américains adoptés en France tels quels (sans doute parce que l'article même y est relativement peu répandu). Nous proposons de lui substituer celui de « **relevé-standard** », qui a l'avantage d'être plus clair, plus français et plus proche de son concept.

¹⁰ Simon Laks donne cette précision par opposition au « papier pelure » qui servait à faire des copies dactylographiées, lesquelles étaient beaucoup moins lisibles.

67. L'établissement d'un relevé-standard est un travail d'assez longue haleine qui ne saurait être confié au premier venu. Son coût, relativement élevé, fait hésiter la plupart des producteurs à en entreprendre la réalisation, même pour les films de classe internationale. Ceux qui en sont partisans ne le commandent généralement que lorsque leur film a déjà été vendu à l'étranger, c'est-à-dire lorsque le temps « presse » et qu'il n'en reste plus assez pour faire « du bon travail ».

Les producteurs américains ont depuis longtemps compris l'importance du relevé-standard pour l'expansion de leurs films à l'étranger. La plupart en établissent un pour chaque film, aussitôt qu'il est terminé. Ce relevé-standard constitue pour eux un élément de production non moins essentiel que le mixage, le tirage de copies, la confection du film-annonce, la publicité, etc.

68. L'existence d'un relevé-standard permet, en dehors des travaux d'adaptation proprement dits, une économie considérable de manipulation fastidieuses et coûteuses telles que : envoi précipité de copies, projections répétées, passages à la Moritone¹¹, usure prématurée des copies, transcription hâtive des dialogues à la table d'écoute et autres « ennuis » imprévisibles, qui ne font qu'aboutir à un sous-titrage improvisé de mauvais aloi.

69. Un relevé-standard s'élabore sur une copie standard définitive, dite « copie d'exploitation », dont les cotes sont identiques à celles des négatifs – contre-types – entreposés au laboratoire. Rationnellement façonné, il constitue la véritable « partition » d'un film achevé. Sa lecture, précédée d'une seule vision du film, permet la mise en route immédiate, sur place ou aux antipodes, de tout travail technique, aussi complexe qu'il soit, tant sur le plan laboratoire qu'en ce qui concerne les adaptations littéraires.

70. Un relevé-standard **complet** doit contenir :

1) Un résumé du scénario ;

2) Une description succincte mais précise des caractères, âge et particularités principales des principaux personnages à rôle parlant ;

3) Un état de tous les documents (« inserts ») tels que : journaux, lettres, enseignes, etc., apparaissant au cours du film et dont la traduction est indispensable ou utile ;

4) Un relevé de tous les cartons des titres « génériques » de début et de fin ;

¹¹ Table de montage adaptée pour le repérage avec bande-pilote (voir note 13 pour ce terme).

5) Un repérage du dialogue intégral et de tous les documents, avec *footage*, destiné au sous-titrage en tous pays, repérage tel qu'il a été décrit dans les pages précédentes ;

6) Une description sommaire de chaque plan dialogué, des moments importants de l'action et de leur incidence sur le dialogue ;

7) Le nom du personnage **auquel** le dialogue est destiné ;

8) Le **ton** sur lequel un dialogue est prononcé ;

9) Une traduction des expressions peu courantes, telles que : locutions idiomatiques, argotiques, termes scientifiques, vocables à caractère local, jeux de mots, mots ou phrases à double sens, etc. ;

10) Une spécification, à l'endroit où ils interviennent, de tous les changements de plan et trucages (enchaînés, volets, fondus, etc.) entre les scènes ;

11) Un repérage complémentaire des séquences « musique » avec *footage* début et fin de chacune.

71. Si l'on tient compte de la diversité des données énumérées ci-dessus, on peut dire que la teneur d'un relevé-standard est d'une complexité quasi scientifique. En effet, son élaboration requiert un savoir, une habileté et un don d'observation typiquement cinématographiques. C'est sans doute la raison pour laquelle rares sont les relevés-standard, même américains, où toutes ces indications se trouvent réunies dans une même édition. Certains ne comportent que des données strictement nécessaires et parfois insuffisantes, d'autres font état de renseignements superflus au détriment des plus essentiels. Bref, leur conception varie au gré de chaque maison de production.

On peut regretter que cet élément, par excellence international, n'ait pas encore fait l'objet d'une normalisation semblable à celle qui est en vigueur pour les cotes de la pellicule, des appareils de projection, etc.

72. Avec la description, très sommaire, de ce que doit être un relevé-standard perfectionné, nous croyons avoir épuisé tout ce qui peut toucher au processus du repérage.

Nous ne prétendons pas proclamer des vérités immuables, ne serait-ce que parce qu'il ne peut y avoir rien d'immuable là où l'art se mêle à la science. Il appartiendra à chacun de concilier au mieux le contenu de ces pages avec ses propres considérations techniques, artistiques... et commerciales.

Il existe plusieurs principes pour la conception d'un repérage. Nous avons exposé le nôtre et essayé de démontrer sa raison d'être. Ceci ne veut nullement dire que nous rejetions *a priori* tout repérage conçu sur d'autres bases.

C'est dans ce même esprit que nous allons aborder la deuxième partie de cet ouvrage : l'adaptation littéraire.

Deuxième partie

L'adaptation

Un art ingrat

73. Le propre de l'auteur de sous-titres est avant tout de ne pouvoir donner libre cours à son talent d'écrivain.

Chaque créateur entreprenant une œuvre d'art doit se pourvoir d'une matière première inhérente à cet art. La matière première de l'écrivain est le papier et il peut se la procurer en quantités illimitées. Or, dans le domaine du sous-titrage, cette matière lui est sévèrement rationnée et, à certains moments, refusée ! Cela veut dire qu'on exige de notre écrivain de mettre sur papier, en caractères bien lisibles, un millier de propositions substantielles et parfaitement claires, à la condition expresse de n'utiliser, pour chacune d'elles, qu'un bout de papier dont la surface est loin d'y suffire. (Les dimensions de chaque bout de papier lui sont précisément notifiées par les feuilles de repérage.)

74. Il en résulte une « pénurie d'espace » qui ne peut que rebuter un écrivain authentique, parce qu'allant à l'encontre de son élan créateur combien légitime. Concilier cette limitation avec le but à atteindre n'est pas chose aisée si l'on considère que ce but est la rédaction de plusieurs centaines de phrases dont chacune doit être claire, correcte, concise, complète et naturelle à la fois.

Mais... un proverbe allemand dit : « *In der Beschränkung zeigt sich der Meister.* » C'est dans la restriction des moyens que se révèle le Maître. Rarement vérité trouve-t-elle meilleure application que dans l'art du sous-titrage.

75. L'avènement du cinéma parlant a créé des centaines de métiers nouveaux, entre autres celui d'auteur-cinéaste en général et d'auteur/sous-titreur en particulier. Chaque art, quel qu'en soit le degré d'élévation, comporte obligatoirement un stade préliminaire d'apprentissage tendant à l'acquisition de la « technique » de cet art. Le sous-titrage peut être considéré, à la rigueur, comme un art « mineur » mais, tout mineur qu'il soit, on ne saurait le pratiquer impunément sans avoir été initié à ses arcanes et atteint à une sorte d'habileté qui relève davantage de la spéculation que de l'art.

76. Car, disons-le sans ambages, le sous-titrage et les belles-lettres sont des parents très éloignés qui s'entendent plutôt mal lorsqu'il leur arrive de se rencontrer... Allons même jusqu'à affirmer que l'un va à l'encontre de l'autre, qu'un bon sous-titreur n'est pas forcément un bon écrivain et qu'un très grand prosateur peut faire un piètre sous-titreur. Cet « antagonisme » vient de ce que le langage

du sous-titre doit, pour des raisons techniques et commerciales, s'accommoder des moyens d'expression qu'un écrivain authentique pourrait renier comme contraires à sa doctrine artistique.

77. Ce langage, résultat d'une gymnastique cérébrale souvent laborieuse, doit, dans son expression définitive, pouvoir toucher plusieurs couches sociales à la fois, encore qu'il soit destiné à un public « d'exclusivité¹² ». Dans certains pays où le doublage n'a pas cours, les films sous-titrés s'adressent à un public très large et assez disparate. En tout état de cause, le sous-titre est tenu, dans les deux cas, d'adopter un style typiquement « cinématographique », qui ne doit ni choquer le spectateur moyen par un excès de raffinement, ni le spectateur cultivé par une facilité trop rudimentaire.

Deux boussoles

78. Les éléments de repérage que l'adaptateur reçoit pour établir ses textes ont trait, d'une part, à la **longueur** des sous-titres et, d'autre part, à leur **rapport** dans l'espace et dans le temps. Nous allons examiner d'assez près ces deux facteurs, en vue d'en tirer un enseignement pour le mécanisme de l'adaptation.

Nous avons déjà dit que l'**indice** de sous-titre signale le nombre de caractères (« types ») d'imprimerie à utiliser pour la rédaction de chaque texte. Ce nombre englobe non seulement **les lettres**, mais aussi **les signes** de ponctuation et **les espaces** entre les mots, les trois éléments en question composant « le temps de lecture » du texte. Ainsi, l'indice 50 signifie que la somme des lettres, signes de ponctuation et espaces entre les mots du sous-titre correspondant, doit évaluer 50 ou presque 50.

79. Or, certains adaptateurs considèrent l'indice uniquement comme un **maximum à ne pas dépasser** et oublient – ou ignorent – qu'il signale aussi un **minimum approximatif** à atteindre ; en d'autres termes, si cet indice est de 50, il faut, d'une part, que le nombre de signes n'excède pas 50, mais, d'autre part, qu'il **s'en rapproche** le plus possible. Un petit exemple illustrera le côté pratique de cette assertion.

Supposons qu'un acteur prononce, à une vitesse normale, une phrase de 20 mots. On peut valablement admettre que, si le sous-titre correspondant n'en contient que 14 ou 15, le spectateur s'apercevra à peine de la « compression » opérée ou, tout au moins, la considérera comme négligeable. Il n'en est pas de même

¹² Il est possible que Simon Laks donne à « public "d'exclusivité" » un double sens : celui du public restreint des films en versions sous-titrées et celui de l'exploitation des films « en exclusivité », c'est-à-dire leur première exploitation en salles, moment où les versions sous-titrées étaient le mieux diffusées.

lorsque, en contre-valeur des mêmes 20 mots, l'auteur ne lui en offre que 5 ou 6, comme c'est fréquemment le cas : le sous-titre restant « collé » sur l'écran pendant toute la durée des 20 mots, le spectateur a le temps de le lire deux ou trois fois, se sent frustré d'une bonne partie du texte parlé et pense « qu'il y a de l'abus ».

80. Que l'on ne vienne pas rétorquer à cela que la compression démesurée est justifiée quand le reste du texte « est sans importance ». Le spectateur qui **ne comprend pas** ce qui se dit ignore si c'est important ou non. Pour en juger, il faut qu'il comprenne. C'est à lui, et non à l'auteur, de faire la part des choses, puisque c'est à son intention que le film est pourvu de sous-titres.

81. Déduisons-en que l'auteur doit veiller à ce que la longueur de chaque sous-titre ne se trouve pas en disproportion excessive avec le dialogue qu'il traduit. Une phrase courte appelle un sous-titre court, une phrase longue appelle un sous-titre proportionnellement plus long. L'équilibre entre les éléments sonore et visuel qui en résulte engendre chez le spectateur une sorte de « rythme naturel de lecture » qui se brise chaque fois que cet équilibre est compromis. Pour le sauvegarder, l'auteur utilisera, en rédigeant ses sous-titres, **toute** ou presque toute la longueur disponible signalée par le *footage*. Plus il s'en rapprochera, mieux cela vaudra. Comme il n'est pas toujours possible de « tomber pile » par rapport à l'indice, un léger écart est toléré : le nombre réel des signes peut différer de l'indice de 5 pour cent, dans un sens ou dans l'autre. Cet écart peut atteindre 10 pour cent dans les sous-titres dont l'indice est supérieur à 40.

82. Mettons à profit les considérations ci-dessus pour dissiper une fois pour toutes la légende suivant laquelle « un sous-titre doit être le plus court possible ».

Un sous-titre est déjà fatalement court à cause de la fameuse « pénurie d'espace » ; ses moyens d'expression sont assez réduits comme cela. Il n'y a donc nul besoin de le raccourcir volontairement plus que nécessaire et d'amoindrir encore ces moyens d'expression.

Aussi devons-nous opposer à cette légende la recommandation suivante : **un sous-titre doit être le plus long possible**, aussi long que le permettent les données du repérage. L'adaptateur n'en sera que plus à son aise pour établir ses textes. Quant au spectateur – qui paie son billet toujours d'avance – il aura le sentiment « d'en avoir eu pour son argent ».

Bien entendu, il ne s'agit pas non plus de lui « en donner plus qu'il n'en demande » : si une réplique ne contient qu'un seul mot ou deux, le sous-titre correspondant ne saurait en comporter cinq ou six. Là encore, l'équilibre serait compromis.

83. Examinons maintenant le rôle que peut jouer, dans la partie littéraire du sous-titrage, la **proximité** (ou l'éloignement) – dans le temps – de deux sous-titres ayant un rapport quelconque de construction ou de sens.

Pour en apprécier toute l'importance, ne perdons pas de vue un fait matériel propre au processus du sous-titrage : un sous-titre écrit ou dactylographié sur papier est destiné à faire une **très brève apparition** sur l'écran, pour s'effacer presque aussitôt.

84. Imaginons à présent qu'en raison d'une difficulté quelconque, l'adaptateur soit amené à étaler **une seule** phrase du repérage sur **deux numéros** successifs, c'est-à-dire à scinder cette phrase en deux sous-titres voisins. Il est évident que, si le temps qui s'écoule entre la fin du premier et le début du deuxième dépasse un certain maximum admis par la « persistance visuelle », le spectateur risque de ne plus saisir le rapport entre les deux sous-titres incriminés.

Des problèmes du même genre peuvent se présenter lorsque, pour raccourcir un texte, l'auteur est amené à utiliser un pronom personnel ou autre, en remplacement d'un nom précédemment entendu. Suivant la distance entre les deux, l'emploi du pronom peut être plausible ou prêter à confusion. Il est donc indispensable de tenir compte **de la valeur de l'intervalle** entre les deux sous-titres voisins dont le rapport d'idée ou de sens doit être sauvegardé. La pratique veut que cet intervalle ne dépasse pas **1.8 pied, soit une seconde**.

85. Le *footage* permet une évaluation exacte de tout intervalle entre deux sous-titres, proches ou lointains. Dans le cadre d'une même bobine, cela se résume à une simple soustraction de *footages*. Quand les deux sous-titres intéressés se trouvent « à cheval » sur deux bobines, l'emplacement de **la dernière image-scène** de la première bobine par rapport à la **première image-scène** de la deuxième bobine sert de point de repère à cette évaluation.

86. Concluons par une réaffirmation de ce que nous avons déjà dit : un repérage sans *footage* est un élément de travail insuffisant et un auteur conscient de sa tâche ne saurait s'en contenter. Faire une adaptation sans tenir compte du facteur « distance », c'est comme marcher à tâtons dans les ténèbres. Et lorsque la lumière apparaît... sur l'écran, il s'avère – souvent trop tard – que les sous-titres ne sont plus du tout ce qu'ils étaient... sur le papier.

Comprendre vite... et bien !

87. Nous n'avons pas à entrer ici dans des considérations littéraires proprement dites. Notre tâche est essentiellement technique. Si nous effectuons des incursions dans le domaine littéraire, c'est que le rôle de la technique y est important sinon prépondérant...

Qu'il nous soit donc permis de faire, à l'intention des auteurs/sous-titres, quelques ultimes recommandations qui, tout en ayant trait au métier qui est le leur et non le nôtre, relèvent de la matière purement cinématographique, dans le sens technique et commercial du mot.

88. Il nous a été relativement aisé de parler des problèmes de repérage et de défendre notre méthode contre d'autres, car nos déductions reposaient sur des données scientifiques plutôt qu'artistiques. Il n'en est pas de même pour l'adaptation. Là, compte tenu des limites tracées par le repérage, l'auteur est libre de s'exprimer à sa manière. Il y a autant de manières que d'auteurs... mais toutes doivent viser au même but : transposer fidèlement les dialogues d'un film sans trahir leur esprit et sans rien en dissimuler au public.

La brièveté du temps de lecture est un fâcheux obstacle à ce but. Fâcheux mais réel. Et c'est parce qu'on est obligé d'en tenir compte qu'il y a lieu de rendre la compréhension des textes la plus aisée et la plus rapide possible. Il n'existe pas de règle précise pouvant garantir ce résultat. Mais il en existe plusieurs dont la non-observance risque de le compromettre.

Énumérons-en quelques-unes.

Numérotage

89. Le numérotage des sous-titres sera rigoureusement conforme à celui du repérage. **Tous** les numéros y figureront, même ceux qui n'ont pas été munis de sous-titres. Les numéros « oubliés » par le repéreur porteront la mention « NUL ». Ceux que l'auteur ne désire pas traduire seront suivis de la mention « OUT ». (Il importe de distinguer ces deux sortes de « suppression », surtout lors d'un sous-titrage par procédé optique où chacune de ces mentions a un autre effet sur l'établissement de la « bande-pilote¹³ ».)

90. Ne jamais modifier le repérage sans consulter le repéreur. Ne jamais scinder **un** numéro en **deux** ni grouper **deux** numéros en **un** seul. Ce genre d'insouciance risque d'entraîner un décalage automatique, dans un sens ou dans un autre, des sous-titres rapport aux dialogues.

¹³ La « bande-pilote » était une bande perforée, de celluloïd ou de papier blanc, au format 35 mm, sur laquelle on portait les données du repérage (numéros d'ordre des sous-titres et durées matérialisées par un trait horizontal). Cette bande défilait horizontalement sur la table de la Moritone, en synchronisme avec le film. Elle servait ensuite de guide lors de l'impression des sous-titres sur la copie. Il y avait autant de bande-pilotes que de bobines de 600 mètres pour un même film.

Indice maximum et minimum

91. L'indice réel ne doit jamais dépasser 70, même si le *footage* accuse incidemment une longueur supérieure à 9.0 pieds (notamment dans le cas d'un dialogue à débit excessivement lent ou de chansons lentes). Il est même souhaitable de fixer cette limite à 64-66, ce qui permet de disposer les sous-titres plus longs sur deux lignes seulement.

92. D'autre part, si un sous-titre ne comporte qu'un seul mot, il est bon que son indice ne soit pas inférieur à 4-5. Un mot de 2-3 lettres est mal venu, parce que trop « maigre » par rapport aux dimensions de l'écran. Il risque même, étant donné son apparition éphémère, de passer inaperçu. D'ailleurs, un sous-titre aussi bref n'a que rarement une raison d'être.

Ponctuation

93. Il est recommandé de ne pas surcharger les textes de signes de ponctuation dont l'absence n'enlève rien à la clarté. Le moindre signe accapare l'œil du spectateur et lui fait perdre un temps infime mais précieux.

Nous visons surtout l'emploi exagéré des signes à caractère « émotif », tendant à accentuer – combien inutilement – l'intonation du dialogue ou le jeu des acteurs, tels les points d'exclamation ou de suspension. Est-il besoin de souligner un cri – que l'on entend de toute façon – par une suite de signes ! ! ! – ou un sanglot par une interminable série de ou une combinaison des deux ? Nous ne le croyons pas.

Encore une fois, un sous-titre ne doit jamais faire double emploi avec ce qui se passe à l'écran ; son rôle est de traduire le sens d'une phrase et non l'inflexion de la voix qui la prononce.

94. L'unanimité ne s'est pas faite parmi les auteurs quant au signe à employer à la fin d'une phrase non terminée et au début de celle qui la complète, chacune formant un sous-titre à part.

D'aucuns ont recours aux points de suspension, d'autres au trait d'union. Nous optons résolument pour ce dernier, voici pourquoi :

Les points de suspension, grammaticalement parlant, indiquent que la phrase reste « suspendue » et ne sera peut-être pas achevée. Ils peuvent également suggérer un arrêt prolongé ou définitif, dû à une irrésolution ou une émotion. Leur emploi en guise de signe de liaison entre deux sous-titres est non seulement

erroné, mais a encore le don d'affaiblir l'éloquence des points de suspension aux endroits où ils figurent à juste titre.

Chacun de ces deux signes ayant une expression propre, il est préférable d'adopter ici le **trait d'union** qui, comme l'indique son nom, sert à **unir** et qui, en typographie, s'emploie pareillement en fin de ligne pour reporter une partie d'un mot à la ligne suivante.

95. Certains auteurs se plaisent à supprimer le point final en fin de sous-titre. Nous avouons ne pas en saisir la raison. L'absence du point final est souvent troublante pour le spectateur : il s'attend à ce que la phrase continue dans le sous-titre à venir. Par contre, la présence du point signifie clairement que la phrase est complète et exclut tout doute quant à son sens.

Majuscules

96. En principe, les mots imprimés entièrement en lettres majuscules ne seront utilisés que pour traduire des titres génériques, inscriptions diverses, entêtes de journaux, etc. Dans les sous-titres « parlés », il convient d'en user avec beaucoup de modération.

97. Contrairement à la tolérance, ne pas manquer de poser les accents – aigu, grave, etc. – sur les majuscules, leur omission risquant d'allonger le temps de lecture.

Caractères italiques

98. Une habitude – une routine peut-on dire – veut qu'un sous-titre soit obligatoirement mis en caractères italiques lorsqu'il traduit une phrase dite par un personnage « invisible à l'écran ».

Or, cette « invisibilité à l'écran » est souvent mal interprétée par les adaptateurs, sans doute parce que le principe même n'en est pas clairement établi. Essayons de le faire.

99. Le sens implicite du recours aux italiques est d'enrichir autant que possible l'expression des sous-titres qui, de par leur substance, constituent une forme figée, pour ne pas dire « morte ». Faire intervenir, dans un courant de sous-titres en romain, une brève série de caractères italiques, c'est introduire momentanément une ambiance particulière dans l'action du film, ambiance qui est censée faire contraste avec celle des séquences normales. C'est comme si l'on s'écartait

du sujet sous forme d'une courte digression. Une fois celle-ci terminée, « on revient à la réalité ».

Dans la majorité des cas, ces changements coïncident, certes, avec l'**invisibilité** du personnage qui parle, mais celle-ci est souvent plus illusoire que réelle. Pour être dans le vrai, il faudrait remplacer le terme « **invisibilité** » par « **absence du décor** » ; ou même, pour être plus précis, convenir que le personnage incriminé doit échapper non seulement à la vue du public, mais aussi et surtout à la vue **des autres personnages de la scène**.

Ainsi, lorsqu'un plan plus ou moins rapproché élimine un acteur du champ de vision, celui-ci n'en reste pas moins dans le décor et il n'y a pas lieu de le considérer comme « invisible » quant à l'application d'italiques. Faire état, dans une succession rapide de divers plans, de cette prétendue invisibilité, donnerait lieu à un pêle-mêle d'italiques et de romains qui, loin de créer une « ambiance » quelconque, plongerait le spectateur dans le désarroi.

L'inconséquence de cette « ferveur d'italiques » apparaît clairement lorsque, par exemple, un personnage momentanément « invisible » rentre dans le champ à la faveur d'un travelling effectué sans changement de plan : pour peu qu'un seul sous-titre « italique » traduise le propos de ce personnage, nous nous trouverions, à sa réapparition, en présence d'italiques qui ne seraient plus justifiés, puisque le personnage n'est plus « invisible ». Faudrait-il, pour être conséquent, leur substituer des caractères romains ?

Évitons donc de gaspiller sans discernement la modeste mais subtile éloquence des italiques et n'y recourons qu'à bon escient.

100. Les italiques sont d'un heureux effet quand ils illustrent des propos à caractère abstrait, évocateur, imaginaire, etc., se situant en quelque sorte en dehors de l'action du film. C'est le cas des phrases dites dans le rêve, voix de conscience, toutes sortes de citations, pensées ou répliques déjà entendues et rappelées pour en souligner la portée.

Ce genre de dialogue parvient au public dans sa partie sonore seulement, le personnage qui parle pouvant évoluer « dans l'abstrait » et rester invisible ; d'où confusion avec l'invisibilité hors de propos, dont nous avons fait état plus haut.

101. Par extension, on peut appliquer les italiques aux phrases dites par un acteur qui se trouve « hors décor » et ne doit pas, en principe, y faire une apparition imminente. En font partie : voix entendues à la radio, au téléphone, propos « écoutés aux portes », narrations ou commentaires « off », etc.

Il est également convenu de sous-titrer en italiques les chansons, ainsi que certains « documents » – lettres dactylographiées ou manuscrites, annonces, pancartes – en fonction de leur teneur.

102. Rappelons enfin le profit que l'on peut tirer de la mise en italiques d'un seul mot ou d'un petit groupe de mots, en vue de les faire ressortir par rapport à une autre fraction d'un même sous-titre. Cela permet souvent « d'en tirer plus long », sans allonger le texte.

103. L'auteur signalera les italiques à l'attention de l'imprimeur, soit en soulignant le texte intéressé, soit en le faisant précéder d'une mention adéquate. En fin d'une séquence substantielle d'italiques, il aura soin de porter l'annotation : « fin italiques ».

Un sous-titre – un tout

104. La nécessité d'étaler une phrase sur deux ou plusieurs sous-titres voisins peut poser à l'auteur des problèmes linguistiques ardues en fonction des indices résultant du repérage.

Quels que soient les artifices auxquels il aura recours pour résoudre ces problèmes, il ne doit jamais perdre de vue que chaque sous-titre apparaît sur l'écran **séparément**. Il importe donc de lui assurer une structure individuelle qui ne laisse place à aucune méprise quant à son sens. Un sous-titre peut ne pas être achevé dans son idée, mais le fragment figurant sur l'écran doit être complet, parfaitement clair et appeler une conclusion à laquelle on s'attend.

105. Une simple phrase comme : « Je n'ai pas d'argent sur moi, revenez demain », étalée sur deux sous-titres, sera claire ou confuse suivant l'endroit où la coupe sera effectuée :

Bon :

Je n'ai pas d'argent sur moi, // revenez demain.

Moins bon :

Je n'ai pas d'argent // sur moi, revenez demain.

Mauvais :

Je n'ai pas d'argent sur // moi, revenez demain.

Très mauvais :

Je n'ai // pas d'argent sur moi, revenez demain.

Notons en passant que les exemples de mauvaises coupes ci-dessus ne sont nullement le fruit de notre imagination... Nous les citons afin de proclamer, une

fois de plus, que le respect des chiffres ne saurait excuser une incorrection de style, pas plus qu'une trouvaille linguistique faire fi de la rigueur des mêmes chiffres.

Synchronisme total

106. Pour clore nos réflexions sur la partie littéraire du sous-titrage, consacrons quelques lignes au problème de **l'inversion** de mots, groupes de mots ou phrases entières, opérée dans les sous-titres par rapport au dialogue original. Selon le caractère de ce dernier, l'inversion peut être plausible et inoffensive, ou inexcusable et troublante.

La construction d'une phrase et, par conséquent, l'ordre des mots qui la forment, influe sur le jeu de l'acteur, fait varier ses intonations et impose à sa voix des inflexions « directionnelles », ascendantes ou descendantes. Un sous-titre qui s'en écarte trop risque de frapper « à contre-temps » par rapport aux accents du dialogue original et aux gestes qui les accompagnent.

Ceci peut devenir plus flagrant encore lorsque l'inversion intéresse deux ou plusieurs propositions, principale et subordonnées, dont chacune formerait un sous-titre à part. Le « synchronisme » entre le dialogue parlé et sa traduction est alors compromis, puisque l'un contredit l'autre.

On s'efforcera donc, autant que possible, de donner aux sous-titres une construction qui suive de près celle du dialogue, de sorte que chaque sous-titre épouse la forme de la phrase à laquelle il se rapporte et qu'il puisse, à la rigueur, être mis dans la bouche du personnage, sans que le dialogue s'en ressente.

Le but suprême d'un sous-titrage est d'assurer, tout le long du film, un parfait équilibre visuel, auditif et psychologique entre la parole et l'écrit, et de créer chez le spectateur une plénitude de perception telle qu'il en ait l'illusion de **tout comprendre sans lire les sous-titres**.

Car le sous-titrage n'est en somme qu'un trucage cinématographique comme les autres. Exécuté de main de maître, il doit rester... invisible.

L'Écran traduit

Hors-série n° 1 – 2013

Revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles éditée par l'Association des traducteurs/adaptateurs de l'audiovisuel (ATAA, 9 rue Custine, 75018 Paris) et publiée en ligne sur www.ataa.fr/revue

Comité de rédaction (revue@ataa.fr)

Samuel Bréan, Jean-François Cornu, Anne-Lise Weidmann

Présentation et notes

Jean-François Cornu

Mise en page de la version web et numérisation

Anne-Lise Weidmann

Remerciements

Nous remercions chaleureusement André Laks de nous avoir autorisés à republier l'ouvrage de son père, Simon Laks.

Toute reproduction et diffusion, sous forme imprimée ou autre, qui donnerait lieu à une transaction commerciale ou financière est formellement interdite.

© Tous droits réservés par André Laks, 2013.

Les propos exprimés dans ce hors-série n'engagent que leurs auteurs.