

CINÉMA ET TRADUCTION

Le traducteur devant l'Écran

Si le doublage et le sous-titrage sont loin de présenter l'importance qualitative et quantitative des quelque 30 000 ouvrages traduits et publiés chaque année dans le monde, ils n'en constituent pas moins, sur le triple plan linguistique, technique, voire artistique, un phénomène du plus haut intérêt.

Jusqu'à présent, à notre connaissance, aucune étude sérieuse ne leur a été consacrée. Le public en ignore les lois. Les spécialistes eux-mêmes n'ont abordé les problèmes qu'ils posent que d'une manière parfois tristement empirique. C'est peut-être là une des raisons pour lesquelles ces deux aspects remarquables de la traduction sont tenus en assez piètre estime, lorsqu'ils ne sont pas un objet de raillerie.

Il appartenait à *Babel* de rompre le silence autour d'une activité littéraire qui exige des dons et des qualités réels. Plus qu'à la défendre, ou à la réhabiliter, nous chercherons à en donner une idée juste aux non-initiés dont beaucoup – et nous songeons à la remarque de l'un d'eux – s'imaginent encore que «doubler» un film consiste, en France par exemple, à choisir des acteurs parisiens qui ressemblent aux vedettes américaines, à les faire jouer comme elles, à parler en français, bref à donner un nouveau film en se servant, bien entendu, des images de la version originale! Ce cas limite et authentique illustre cocassement la confusion des esprits, la méconnaissance de techniques dont l'exercice, quoi qu'on en pense ou en écrive, implique, tout comme une bonne traduction, une création ou une recreation du goût et de l'esprit.

Le Doublage

Il est né au temps où le «parlant» faisait mourir le «muet» à petit feu.

Il y a plus de trente ans, les spectateurs des salles de cinéma se transformèrent peu à peu en auditeurs de langues dont ils ignoraient souvent le premier mot. Pour leur faciliter la compréhension d'une action que l'image n'éclairait pas toujours, on eut recours au sous-

titrage, qui existait déjà pour les bandes muettes, puis l'idée très hardie du doublage s'imposa d'elle-même. Une technique nouvelle était ainsi créée. Elle procédait, en ligne directe, de l'art de la traduction.

Pour qu'une technique s'impose, qu'elle justifie les recherches et les investissements nécessaires, il faut qu'elle corresponde à une demande, comme diraient les économistes. Cette demande est beaucoup plus forte qu'on ne serait tenté de se l'imaginer. Dans le monde, elle croît à mesure que s'abaissent les barrières de toutes sortes ou se multiplient les accords culturels. Les États-Unis, jusqu'alors réfractaires, se sont mis eux aussi à «doubler». En France, malgré les contingentements, les quotas, on double, bon an, mal an, dans les 200 films étrangers. Producteurs et distributeurs savent que les $\frac{3}{4}$ des recettes réalisées par ceux-ci proviennent de leur projection en version française.

On imagine mal en effet combien de gens sont incapables de déchiffrer tous les sous-titres de la version originale. Ils passent trop vite. Leur nombre fatigue, empêche de bien voir l'image, détourne l'attention du jeu. Nombre de spectateurs des salles d'exclusivité prétendent connaître la langue de l'original et, sans l'avouer, constatent en eux-mêmes qu'ils ne comprennent pas la moitié du dialogue. Enfin, pour l'énorme majorité de la clientèle, deux heures de projection dans une langue inconnue sont un supplice intolérable, surtout lorsqu'il s'agit d'un de ces innombrables films psychologiques où les protagonistes discutent sans arrêt pour savoir s'ils vont tuer, s'aimer ou s'en aller en week-end.

Dès l'origine, le doublage correspondait à une nécessité. Pour le cinéma, il était la condition *sine qua non* de la conquête de nouveaux débouchés. Ceux qui le décrient, et nous y reviendrons, oublient trop vite ce facteur social qu'il était indispensable de rappeler.

Mais tout cela n'est que préambule. Ce qui nous intéresse surtout, c'est de savoir ce qu'est le doublage par rapport à la traduction, comment il en est un des aspects, quelles sont les lois ou les techniques qui le régissent.

Schématiquement, doubler c'est enregistrer un dialogue traduit en le substituant au dialogue original que l'on supprime par un simple jeu de manettes. L'opération serait simple s'il ne fallait pas que le nouveau texte correspondît à toutes les exigences de longueur, de rythme et de jeu du premier dont la présence, la trace, demeure ineffaçable sur l'image. C'est

là qu'on sort de la traduction pure pour entrer dans ce domaine si particulier de la synchronisation.

Lors des premiers doublages, on avait résolu le problème d'une manière empirique. Le film était découpé en une série de scènes correspondant à un certain nombre de répliques. À l'endroit où l'acteur étranger ouvrait la bouche pour parler on faisait une perforation dans la pellicule, dans ce qu'on appelle la copie de travail. À l'endroit où cessait la tirade on pratiquait un autre trou. Sur le plateau d'enregistrement, le comédien qui doublait, alerté par la lumière vive de la perforation «attaquait» le texte correspondant à la réplique originale et devait s'arranger pour le terminer au moment précis où la seconde perforation apparaissait sur l'écran. Il arrivait parfois que le texte de substitution fût traduit, improvisé sur place et joué ainsi à la volée en tenant compte seulement de la longueur de l'original. La mauvaise réputation du doublage tient sans doute à ces débuts qui, on l'imagine sans peine, donnaient des résultats assez extravagants.

On constata vite que le doublage était bien autre chose, que s'il ne fallait pas qu'on entendît parler quand, sur l'écran, un personnage avait la bouche fermée, ou l'inverse, on devait également tenir compte des larges ouvertures de bouche, des avancées, des lettres, des labiales, qui impliquaient des fermetures de lèvres, des mots accentués, des mots escamotés, etc.... Toute une série d'obstacles à surmonter en s'aidant plus ou moins de lois phonétiques.

Pour le profane, donnons quelques exemples types. Le mot anglais «hat», avec son «h» aspiré qui accentue l'ouverture de l'«a», ne correspond en rien à l'équivalent français «chapeau». La phrase anglaise «I can't ride», prononcée la bouche ouverte et sans articulation, se prête difficilement à la traduction synchrone «je ne sais pas monter à cheval». Qu'on s'amuse à dire l'une et l'autre devant une glace et l'on aura un aperçu des difficultés du métier.

Et l'allemand, avec le rejet du verbe à la fin? L'italien, dans lequel le mot «amore» est beaucoup plus long, beaucoup plus accentué que le mot français «amour»? Les adjectifs anglais placés avant le substantif? «Palais royal» ne va pas sur «royal palace». Les cas possessifs? Le russe qui étire, et ses noms propres qui n'en finissent pas...

Dans le très beau film japonais «La Porte de l'Enfer», le samouraï amoureux tue par

méprise celle qu'il convoite. Agenouillé devant son cadavre, il dit à peu près «ra-ri-ra», ce qui signifie (nous exagérons) «ma chérie, je suis désolé, ce n'est pas toi que je voulais faire mourir, c'est ton mari!»

Ici, nous ouvrirons une nouvelle parenthèse pour nous empresser de dire que si personnellement nous manions tant de langues, sauf pour une, c'est avec l'aide de traductions et de textes originaux dans leur transcription phonétique, quand il s'agit du russe ou du japonais.

Il serait trop long et trop difficile d'expliquer comment le malheureux auteur de doublage résout les difficultés accumulées sur sa route. Il se débrouille, il doit tricher tout en restant fidèle à l'original, à l'idée. Il joue sur les mots et avec les mots, fait appel aux synonymes, intervertit l'ordre des phrases, reste parfois des heures sur une seule réplique, reçoit aussi l'inspiration, écrit son texte, et pas le plus mauvais, d'une seule traite et, chose curieuse a moins de peine avec les longues tirades qu'avec les petites phrases courtes au sens précis.

Revenons-en à la technique pure. Elle en vaut la peine. Après les tâtonnements initiaux, on en vint à une conception déjà plus rigoureuse. Le dialoguiste, en possession du «script» -original devait traduire celui-ci chez lui, «in vitro», en tenant compte du nombre de syllabes. Il traduisait d'une main et de l'autre comptait sur ses doigts comme un enfant qui apprend à faire des additions. Ensuite, muni de sa version, il allait au studio où, devant l'image on lui lisait son texte pour voir s'il se «plaçait», si sa longueur et son rythme correspondaient à ceux de l'original.

À l'usage, on s'aperçoit que le système du pied pour pied, syllabe pour syllabe, donne des résultats variables. Le mot anglais «time» est toujours si accentué et étiré que son équivalent français «temps» – qui est pourtant ouvert lui aussi – suffit bien rarement à en couvrir la longueur.

On se contenta pourtant de cette méthode qui ne tarde pas à en engendrer une autre beaucoup plus stricte et appelée en jargon du métier «vérification à l'image». Elle a encore ses partisans.

Le principe reste le même. On prépare son texte chez soi en appliquant les règles

connues : placer, dans la mesure du possible, les labiales sur les labiales, les ouvertures sur les ouvertures. Mais, c'est au studio que les choses se corsent. Au lieu de défiler une bobine entière en faisant lire le texte par un assistant ou par l'auteur, on découpe chaque bobine en autant de scènes que le dialogue le requiert. La pellicule ainsi découpée est collée bout à bout, «montée en boucle», et roule en continu sur un appareil de projection. Elle peut vous passer ainsi devant les yeux autant de fois qu'on l'estime nécessaire; d'abord avec le son original, pour donner le rythme et permettre de voir tous les mouvements de bouche, puis en muet. C'est alors qu'un assistant qui a appris votre texte par cœur, le «place» sur la bouche des personnages, le lit «synchrone» et vous dit s'il va ou ne va pas. Dans ce dernier cas, et souvent pour un simple mot, vous êtes obligé de refaire votre phrase. Il arrive de rester là une heure devant l'écran à chercher une solution.

On obtient ainsi de bons résultats. Mais de méthode est longue surtout parce que chez vous, sur le papier, vous n'avez pas pu déceler toutes les embûches de l'original parlé, les mots particulièrement accentués, les fermetures ou les réouvertures de bouche inattendues, les hésitations ou les coupures qui bouleversent toute votre construction de phrase.

C'est pour supprimer les défauts de cette technique que l'on a mis au point le système presque universellement adopté de nos jours : le système de la bande. Voici en quoi il consiste.

Un détecteur place sur une machine une «bande-mère», ou bande-rythmo, de pellicule blanche, synchronisée rigoureusement avec la bande image du film. En regardant l'image et en écoutant le son, il «place» le dialogue original sur la bande-mère, c'est-à-dire qu'il l'écrit avec toutes ses inflexions particulières, à son rythme, soulignant, par un code spécial, les battements de lèvres, les larges ouvertures etc... indiquant l'importance des plans, ce qui est capital pour l'établissement d'un dialogue car, il va sans dire, que sur des plans moyens ou éloignés vous pouvez vous permettre des fantaisies exclues par les plans rapprochés ou les gros plans.

Lorsqu'on écrit pour la première fois un dialogue sur une bande, on éprouve une impression de malaise. Votre rôle consiste à écrire votre version au-dessus ou au-dessous du texte détecté sur la bande et, elle aussi, rigoureusement en place. Cela se fait au crayon, afin

de pouvoir gommer. Un décalage d'écriture d'un demi-centimètre rendrait le travail inutile puisque tout est synchronisé. Si l'on ne s'impose pas pour règle absolue de «faire du bon texte», on cède à la tentation de contourner les phrases, d'employer un terme faux afin de rester synchrone. C'est un phénomène courant dans ce métier où l'on demande à l'adaptateur, de dire ce qu'on dit dans l'original et en même temps de mettre des M sous de M, des «ou» sous des «ou», de passer du dialogue humoriste au sentimental, de faire parler des gangsters et des duchesses.

Trop d'adaptateurs et de traducteurs sacrifient à cette exigence majeure, le synchronisme, qui, si il est appliqué à la lettre, engendre ces textes lamentables dont le doublage n'a pas tiré sa plus grande gloire. Un nouvel exemple illustrera ce qui précède. Il est divertissant. Dans un dialogue se trouvait en gros plan le phrase anglaise suivante : «See Naples and die». «See» = voir. À la rigueur ça pouvait passer, malgré l'absence du «v» qui se voit sur les lèvres. «Naples». Pas de problème. «And» – sans difficulté. Mais «die»... «die» se prononce large, la bouche grande ouverte et sans articulation, tandis que l'équivalent français «mourir», précédé d'une forte labiale M, se prononce tout en avancée et presque à bouche fermée. Que faire? Notre infortuné confrère eut une idée de génie. Mourir a un synonyme; et l'on entendit cette belle phrase devenue classique : «voir Naples et décéder».

Lorsque le dialoguiste est rodé, la méthode de la bande simplifie son travail, en tout cas le rend plus sûr, plus efficace. Du premier coup d'œil, il sait déjà ce qu'il pourra ou ne pourra pas écrire. Il a une représentation graphique de son texte à venir. Cette architecture stylisée du langage qu'il a sous les yeux, cette sorte de géométrie graphique, lui sert de guide. Sa phrase se forme en fonction d'une loi précisée. Cela ne supprime en rien les inévitables difficultés, son exaspération devant une série de mots dont il comprend parfaitement le sens mais qu'il sait ne pas pouvoir rendre parce que ses équivalents sont trop longs ou trop courts, pas au rythme, trop ouverts ou trop fermés.

Une fois l'adaptation établie, le travail en studio commence. C'est la vérification. La bande-mère est placée sur une machine analogue à celle du détecteur et se déroule synchronisée avec l'image projetée sur un écran. Un lecteur lit le texte, un vérificateur

regarde s'il correspond bien aux mouvements de bouche, au rythme et au jeu de l'original et vous, vous écoutez et vous regardez. Vous corrigez votre dialogue à l'oreille, demandant de changer un mot ou une phrase qui ne vous plaisent pas, modifiant le texte parce que l'image vous suggère une idée meilleure.

Pour qui est traducteur, c'est-à-dire, qu'on le veuille ou non créateur, l'épreuve de la vérification est une phase passionnante du métier, à condition que le film en vaille la peine.

Sans craindre de manquer à la modestie, j'évoquerai un souvenir personnel, une expérience très riche parce qu'elle me semble comporter un enseignement pour nous tous qui traduisons.

Il y a quelques années, on m'avait demandé de faire l'adaptation de Jules César. C'était un beau travail, mais délicat, très dur à tous points de vue. Le texte était celui de la pièce de Shakespeare, à quelques coupures près. Shakespeare n'est déjà pas si commode à traduire, mais, quand il faut adapter la version française aux mouvements des lèvres de comédiens qui, de surcroît, sont presque toujours photographiés en gros plans, la tâche paraît insurmontable.

Je partis pour la campagne avec une petite bibliothèque shakespearienne, en anglais et en français et, bien entendu, deux ou trois traductions de Jules César et le dialogue du film. Pendant trois semaines, je ne fis que lire et préparer mon texte, m'imprégner du rythme et des images de Shakespeare. Quand je revins à Paris, la «vérification» commença, scène par scène, à l'image, sans bande. Les admirables séquences se déroulaient devant moi. Je suivais le drame dans les yeux de James Mason qui incarnait Brutus. Marlon Brando était Marc Antoine. J'écoutais l'original, ces phrases, ces tirades superbes où pas un terme n'est en trop. Et puis, on coupait le son et un vieux camarade de travail, un ami, lisait le texte français à en devenir aphone. Dans ce beau film, il était plus que jamais nécessaire que chaque mot non seulement fût à sa place mais sonnât juste, fût naturel, correspondît et à l'interprétation et aux exigences des très grands comédiens français qui allaient lui prêter leurs voix.

Nous fîmes un bon travail et vécûmes les plus belles journées d'un métier souvent ingrat.

J'ai parlé des comédiens. Qu'ils soient célèbres ou obscurs, c'est à eux que l'on doit penser lorsqu'on écrit un doublage. Cela peut sembler paradoxal, mais on touche là une des règles fondamentales du doublage et par contrecoup de la traduction dont il procède.

L'acteur, le comédien, ne peut donner sa mesure et avant tout «jouer juste», que si le texte qu'il a à interpréter est lui-même naturel. Une des dernières phases du doublage, la phase capitale, a lieu sur le plateau d'enregistrement sans le concours de l'adaptateur. Le rôle de celui-ci est terminé. Son texte, vérifié, reconnu valable, est calligraphié à l'encre de chine sur une bande-pilote qui, elle-même se déroule au-dessous de l'écran et synchronisée avec l'image. Les comédiens écoutent le son original pour prendre le «ton», puis le son est coupé et ils répètent la scène à enregistrer du dialogue à doubler. Le directeur artistique les guide. Le chef monteur s'assure s'ils lisent et jouent «synchrone» et l'on met le rouge.

Les critiques du doublage reprochent beaucoup aux acteurs de débiter leur texte d'une voix sans accent. Ils reprochent également beaucoup au doublage ses mauvais textes, et il y en a. Se rendent-ils compte que ce premier reproche est la conséquence du second? Nous avons essayé de montrer que pour être «synchrone», trop d'auteurs de doublage écrivaient des phrases lourdes, embarrassées, recouraient à des mots ou à des expressions qui ne sonnaient pas juste. Si un dialogue n'est pas naturel, comment veut-on que les acteurs le soient?

Pourvu qu'une phrase soit au rythme, qu'elle traduise l'original avec toute sa charge de sensibilité, de colère ou de tendresse, qu'elle en garde la saveur, il n'est pas nécessaire, sauf dans certains cas de très gros plans, que toutes les labiales soient en place. Quand on peut y arriver sans nuire au texte, tant mieux. Quand on ne le peut pas, donnez la priorité au dialogue. Ce qui compte en définitive, c'est l'impression auditive des gens qui vont au cinéma. Si les voix des comédiens sont justes, si le texte doublé est juste, émeut ou divertit, la partie est gagnée. Quand le spectateur-auditeur est empoigné, il ne va pas se dire : «Mourir» n'est pas synchrone sur «die». Cela est tellement vrai que quand un écrivain connu a par hasard écrit un doublage, personne ne s'avise de lui reprocher son manque de technique.

Mais ce qui est valable, essentiel, dans le doublage l'est également dans le domaine

de la traduction littéraire. Traduire c'est créer. Créer c'est choisir. Or, nous savons tous que du choix d'un mot entre plusieurs, du choix de la place d'un mot dans une phrase, dépend la bonne traduction. Et là où il y a choix heureux, il y a création artistique.

Il est reposant, quand on fait du doublage, de traduire un ouvrage. N'étant plus bridé par des impératifs très stricts on se sent libre, la plume court seule. L'éventail de ce choix dont nous parlions est plus largement ouvert. C'est le gros avantage de la traduction proprement dite sur l'adaptation de films. Mais, la supériorité que peut avoir un traducteur de cinéma sur un traducteur de roman, le plaisir que seul lui procure ce métier, c'est qu'il vit sa traduction, il la joue devant l'image qu'il a sous les yeux. Son champ est limité. Il ne traduit que du dialogue. La joie des descriptions poétiques lui est refusée – et elle compte en traduction. Cependant, si le film qu'il adapte est bon, bien joué, quelles ressources n'a-t-il pas à sa disposition? Il est aux prises avec une sorte de réalité vivante. Il ne peut en triompher que par un naturel qui est lui-même la vie. Et ce mot «naturel», que nous venons d'employer souvent, donne une des clés de notre art de traducteur. Plus exactement, il en est la pierre de touche.

Combien de traductions, par ailleurs excellentes, dont les dialogues ne sonnent pas juste! Reconnaissons toutefois que bien des auteurs, excellents eux aussi, font parler faux leurs personnages et que la responsabilité du traducteur s'en trouve bien atténuée. Ajoutons que plus on se rapproche du naturel, de la simplicité, plus la transposition d'une langue dans une autre est difficile. Paradoxe? Non. Vérité. Et c'est là toute la complexité de notre art : demeurer naturel tout en restant fidèle.

Le mot art, employé à propos du doublage, fera grincer des dents à ses innombrables détracteurs. Le doublage souffre de ses origines empiriques. Il souffre encore d'être, à tous les échelons, à tous les stades, entre les mains de gens qui n'ont ni la formation, ni le goût nécessaires pour juger de la qualité d'un texte ou tout simplement pour écrire dans une langue correcte. Les critiques cinématographiques en sont restées à leurs premières impressions du temps où les films doublés étaient en général exécrables à tous points de vue. Depuis, ils ne vont plus voir que les versions originales, se contentant de répéter avec les snobs ou gens sincères. «Je n'irai jamais voir un doublage».

On ne parle jamais qu'en mauvais termes de cet infortuné doublage, sans en connaître les règles ni les difficultés, sans se donner la peine de penser à la somme d'efforts qu'il représente, aux progrès qu'il a accomplis, à la qualité évidente de certaines bandes dont le texte et les interprètes sont excellents.

On reproche au doublage de partir d'un principe qui est faux : substituer un dialogue à un autre et une voix à une autre. On admettrait encore la première substitution puisque tout le monde reconnaît la nécessité de traduire. Mais, il s'agit de cinéma et de cinéma parlant. Comment veut-on que soit communiquée cette traduction si ce n'est par le truchement des voix? Qu'on se pose donc honnêtement la question au lieu de ricaner parce qu'un acteur du Middle West costumé en chevalier dit «messire» en français. Ce n'est pas plus bête au fond que de l'entendre dire «Sir» dans sa langue originale.

Le cinéma est en fin de compte une fabrique d'illusions. Disons que le doublage cherche à donner l'illusion d'une illusion. Et n'allons pas trop loin sur ce terrain dont la qualité ne doit pas être si mauvaise après tout puisque des auteurs en renom daignent à présent s'y risquer.

Le Sous-Titrage

C'est encore un aspect inconnu de la traduction. Tout le monde a vu et lu des sous-titres sur les écrans où sont projetées les versions originales, mais peu de gens savent comment ils se font et à quelles difficultés se heurtent les sous-titreurs de films.

Le sous-titrage procède du «digest». C'est avant tout un condensé de phrases dont il serait impossible de lire le texte intégral car on entend plus vite qu'on ne lit.

Condenser un texte paraît simple. Le condenser dans un espace restreint imposé en fonction d'une image est une opération ardue et qui nécessite et du goût et du style.

On sait ou on ne sait pas que le temps de projection d'un film est de 24 images à la seconde et que 16 images représentent un pied (one foot). Sur ces données élémentaires est basé le travail du sous-titreur à qui l'on accorde généreusement par pied 8 signes d'imprimerie, intervalles compris.

Dans le pire des cas, et il faut vraiment être un virtuose pour s’y retrouver, on remet au sous-titreur un «script» où le «footage» est calculé large. Par exemple, pour un ensemble de répliques, on lui indiquera 40 pieds, soit 320 signes; mais, comme il n’a pas droit à plus de 70 à 72 signes par sous-titre, il lui appartiendra, selon les nécessités du dialogue, de répartir ces 320 signes en un nombre déterminé de sous-titres, les uns plus courts, les autres plus longs.

Normalement, le film est métré et chaque sous-titre est affecté d’un coefficient en pieds, ou en fractions de pied, donc d’un nombre déterminé de signes.

Une des difficultés de ce métier réside dans le fait que si l’on doit condenser, on n’a guère le droit de transposer parce qu’il faut rester aussi près que possible de l’original. Le contrôle de la traduction s’opère automatiquement dans les salles où les spectateurs-auditeurs tout en écoutant l’original lisent le sous-titre et s’aperçoivent très vite des erreurs. Ce qui n’empêche pas des sous-titres de faire des bourdes monumentales et de traduire par exemple : «My in-laws are at my place» par «j’ai mes avocats chez moi».

Ne soyons pas trop durs, nous aurons encore l’occasion de l’être.

Dans un sous-titrage, on sait qu’on ne peut pas tout dire. Un double choix est donc nécessaire. D’abord éliminer de la phrase ce qui n’est pas indispensable à l’intelligence du texte et de la situation. Ensuite, dans ce qu’on a conservé, employer la forme la plus concise sans pour cela nuire à la syntaxe ou au style. Si l’on pousse trop loin la concision – c’est le danger qui guette le sous-titreur – on a vite fait de tomber dans ce jargon télégraphique qui rend trop souvent odieuse la lecture des sous-titres :

«Vous êtes adorable, Madame.

— Je suis adorable, vous croyez?

— Et intelligente, ce qui ne gêne rien...!»

risque de devenir, faute de place et de goût :

«Adorable

— Moi?

— Et rusée de plus» (ici le mot «intelligente» avait semblé trop long).

Un de nos plus grands et plus sympathiques auteurs dramatiques se penchaient un jour

avec moi sur un texte qu'on nous avait soumis. Deux hauts personnages historiques échangeaient de fort belles répliques mais si réduites, si condensées que mon ami s'écria : «Mais, c'est un dialogue sur un quai de gare!» Devant ces hauts personnages en armure, l'effet était évidemment irrésistible.

Sous-titrer a un aspect déprimant pour qui possède l'esprit philosophique. En condensant des phrases on s'aperçoit qu'on peut presque tout dire en si peu de mots que l'exercice du langage paraît une fonction humaine pour ainsi dire superflue. Tout ce qui fait le charme de la conversation, des échanges d'idées, pourrait se réduire à quelques grognements. L'âge des cavernes, tel que nous le concevons. Pourtant, il y a la grotte de Lascaux et aussi cet émerveillement toujours renouvelé du traducteur devant la trouvaille du mot juste, de la phrase ramassée et en même temps bien écrite.

Parler du sous-titrage, du doublage, tout en restant dans le cadre plus général de la traduction, procure le même plaisir – à l'auteur de l'article tout au moins – que de faire de la philologie, de l'histoire ou du droit comparé. Sous des aspects et des formules divers, malgré les impératifs de chaque discipline, on retrouve les grands principes directeurs, les lois communes à notre profession qui, à un certain niveau, devient et restera toujours un art aux ramifications plus vastes qu'on ne le pense. La phonétique lui est précieuse dans le doublage, la sémantique dans le sous-titrage. Et, comme «la mer toujours recommencée» de Valéry, à chaque phrase, à chaque mot, abstraite ou concrète, mais sous sa forme la plus vivante, la pensée qui est là, engendrant le goût, le tact, ces deux caractéristiques majeures de l'art de traduire sous toutes ses formes.

Source : *Babel*, vol. VI, n° 3, septembre 1960, p. 103-109.