

TYPOFILM #5 Poétiques du sous-titrage

Mercredi 18 mai 2022
Centre Pompidou, Cinéma 2

À l'âge de la production et de la circulation massive de vidéos en ligne, internet pullule de tutoriels, manuels, études et précis consacrés à la composition de « bons sous-titres ». Les sous-titres s'impriment sur nos écrans en assurant leur rôle de traduction ou de transcription utilitaire, afin de permettre aux films de circuler dans le monde globalisé au-delà des frontières linguistiques et de garantir l'accessibilité aux contenus audiovisuels pour les personnes sourdes ou malentendantes. Bien évidemment un bon sous-titre doit être concis et compréhensible. Il faut choisir une police lisible et neutre, le positionner correctement au bas de l'écran, respecter la temporalité de lecture moyenne de trois secondes et la prosodie de la parole qu'il est censé restituer à l'écrit. À l'instar d'une « bonne traduction », un « bon sous-titre » est celui que l'on ne remarque pas.

Et pourtant, bien que le sous-titrage soit un texte utilitaire, la généralisation de son interface a permis l'émergence de nouvelles formes d'écriture et de traduction, où le texte questionne les images et les sons, ainsi que le regard qu'on leur adresse et

l'oreille qu'on leur prête. Cette séance est dédiée aux expérimentations artistiques qui ont saisi le potentiel du sous-titrage comme outil esthétique, pour en faire une surface de création.

Séance présentée par
Gabriele Stera (poète et
doctorant à l'Université
Paris 8)

Bibliographie

— Atom Egoyan et Ian
Balfour (éds.), *Subtitles: On
the Foreignness of Film*,
Cambridge, The MIT Press,
2004

— Jean-François Cornu, *Le
Doublage et le sous-titrage.
Histoire et esthétique*,
Rennes, Presses
Universitaires de Rennes
(coll. le Spectaculaire), 2014

— Tessa Dwyer, *Speaking in
Subtitles: Revaluing Screen
Translation*, Édimbourg,
Edinburgh University Press,
2017

*

1. 00:00:00,000 —> 00:28:59,000

Carolyn Lazard, *A Recipe
for Disaster*, 2018, vidéo HD,
couleur, sonore, 29 min

2. 00:28:59,000 —> 00:38:10,000

Maurice Lemaître, *Six films
infinitésimaux et
supertemporels*, 1966–1975,
16 mm, couleur, sonore,
9 min 11 s

3. 00:38:10,000 —> 00:44:10,000

Peter Rose, *Secondary
Currents*, 1982, 16 mm, noir
et blanc, sonore, 16 min

4. 00:54:10,000 —> 01:10:10,000

Tracey Moffatt, *Nice
Colored Girls*, 1987,
Betacam SP (sur fichier
num.), couleur, sonore,
16 min

5. 01:10:10,000 —> 01:14:10,000

Pierre Huyghe, *Blanche-
Neige Lucie*, 1997, Super
16 mm > 35 mm (sur fichier
num.), couleur, sonore,
4 min (FNAC 970948 Centre
national des arts plastiques)

6. 01:14:10,000 —> 01:28:35,000

Jochen Gerz, *Propos
contenus à l'aube*, 1989,
Betacam (sur fichier num.),
couleur, sonore, 14 min 25 s

*

Remerciements : Eli Coplan
(Maxwell Graham/Essex Street,
New York), Pascale Cassagnau,
Caroline Bauer, Laetitia Dalet
(Centre national des arts
plastiques)

Crédit photo, p. 2 : *Secondary
Currents*, 1982 © Peter Rose ©
Centre Pompidou/ Dist. RMN-GP

Page 3 : Gabriele Stera, 2022

Quatrième de couverture : Gilles
Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma
2*, Paris, Minuit, 1985, p. 349

Equipe TYPOFILM : Enrico
Camporesi, Philippe-Alain
Michaud, Jonathan Pouthier,
Catherine de Smet, Philippe
Milot, François Bovier ; assistés
de Rosa Mota Robles

Le projet TYPOFILM a bénéficié
d'une aide de l'État gérée par
l'Agence nationale de la
recherche au titre du
programme d'Investissements
d'avenir portant la référence
ANR-17-EURE-0008



s^e h h-k^e v^b n^o gⁱ d^e g^t k^a k^a e^r !
g^t r^j u^r e-r h^u n^k oⁿ o-x^t i^s !

s^e h h-k^e v^b n^o gⁱ d^e g^t k^a k^a e^r !
g^t r^j u^r e-r h^u n^k oⁿ o-x^t i^s !

s^e h h-k^e v^b n^o gⁱ d^e g^t k^a k^a e^r !
g^t r^j u^r e-r h^u n^k oⁿ o-x^t i^s !

à l'adresse des bandes séparées

ainsi exprimé:

heures:minutes: secondes,millisecondes

[phrase]

•

voilà la recette numérique du —titrage.

avant le tiret: sous/sur/inter/intra/at/dé/micro/hyper/etc. selon les envies, selon les géométries.

Un temps qui tient (semble-t-il), donc surface potentielle à l'écrit, préposée à l'instruction des images, à l'arrêt (arête) sonore par conséquence.

_titrage à faire image par image.

memo: *si l'on regarde un film à un degré de lenteur suffisant, ça bouge pas et c'est très long.*

d'où: *_titrage = l'acte de donner un titre à une collection d'images consécutives.*

Méthode d'échantillonnage du « consécant » et nombre des échantillons: à voir.

Lire alors l'écran aussi comme en regardant rapidement
« toutes les images dont le titre est: [ici insérer]. »

C'est classement n'est-ce?

Inventaire d'images qui durent une voix

si voix il y a

autrement : autre chose

poème ?

« données ». La lisibilité de l'image la rend aussi indépendante de la position verticale humaine que peut l'être un journal. L'alternative de Bazin, l'écran agit-il comme un cadre de tableau ou comme un cache (fenêtre), ne fut jamais suffisante ; car il y avait aussi le cadre-miroir à la manière d'Ophuls, le cadre de tapisserie à la manière d'Hitchcock. Mais, quand le cadre ou l'écran fonctionnent comme tableau de bord, table d'impression ou d'information, l'image ne cesse de se découper dans une autre image, de s'imprimer à travers une trame apparente, de glisser sur d'autres images dans un « flot incessant de messages », et le plan lui-même ressemble moins à un œil qu'à un cerveau surchargé qui absorbe sans cesse des informations : c'est le couple cerveau-information, cerveau-ville, qui remplace œil-Nature¹¹. Godard ira dans cette direction (« *Une femme mariée* », « *Deux ou trois choses que je sais d'elle* »), avant même de se servir de moyens vidéo. Et, chez les Straub, chez Marguerite Duras, chez Syberberg, le cadrage sonore, la disjonction de l'image sonore et de l'image visuelle utilisent des moyens cinématographiques, ou des moyens vidéo simples, au lieu de faire appel à de nouvelles technologies. Les raisons ne sont pas simplement économiques. C'est que le nouvel automatisme spirituel et les nouveaux automates psychologiques dépendent d'une esthétique avant de dépendre de la technologie. C'est l'image-temps qui appelle un régime original des images et des signes, avant que l'électronique ne le gâche ou, au contraire, ne le relance. Quand Jean-Louis Schefer invoque le grand automate spirituel ou le mannequin derrière nos têtes comme principe du

11. Leo Steinberg (« Other criteria », conférence au Musée d'art moderne de New York, 1968) refusait déjà de définir la peinture moderne par la conquête d'un espace optique pur, et retenait deux caractères selon lui complémentaires : la perte de référence à la station humaine verticale, et le traitement du tableau comme surface d'information ; par exemple Mondrian, quand il métamorphose la mer et le ciel en signes plus et moins, mais surtout à partir de Rauschenberg. « La surface peinte ne présente plus d'analogie avec une expérience visuelle naturelle, mais s'apparente à des processus opérationnels. (...) Le plan du tableau de Rauschenberg est l'équivalent de la conscience plongée dans le cerveau de la ville ». Dans le cas du cinéma, même pour Snow qui se propose un « fragment de nature à l'état sauvage », la Nature et la machine « s'entre-représentent » si bien que les déterminations visuelles sont des données d'information « prises dans les opérations et le transit de la machine » : « C'est un film comme concept où l'œil est parvenu à ne pas voir » (Marie-Christine Questerbert, *Cahiers du cinéma*, n° 296, janvier 1979, p. 36-37).