



HAL
open science

Le surtitrage : analyse d'une technique de traduction théâtrale et conception de nouveaux outils à partir d'un corpus de spectacles en espagnol

Bruno Peran

► To cite this version:

Bruno Peran. Le surtitrage : analyse d'une technique de traduction théâtrale et conception de nouveaux outils à partir d'un corpus de spectacles en espagnol. Linguistique. Université Toulouse - Jean Jaurès, 2011. Français. NNT: . tel-01701608

HAL Id: tel-01701608

<https://hal.science/tel-01701608>

Submitted on 5 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
Délivré par l'Université Toulouse II-Le Mirail

Discipline : Espagnol

Présentée et soutenue par
Bruno PÉRAN
Le Vendredi 30 septembre 2011

Titre :

**Le surtitrage : analyse d'une technique de traduction théâtrale
et conception de nouveaux outils
à partir d'un corpus de spectacles en espagnol.**

École doctorale

ALLPH@

Unité de recherche

Laboratoire LLA-CREATIS (EA 4152)

Directeurs de recherche :

Mme la Professeur Monique Martinez-Thomas (Université Toulouse II-Le Mirail)
et M. le Professeur Jean-Pierre Jessel (Université Toulouse III-Paul Sabatier)

Rapporteurs

Mme la Professeur Dominique Breton (Université Bordeaux III-Michel de Montaigne)
Mme la Professeur Marta Giné (Universitat de Lleida)

Autres membres du jury

Mme la Professeur Solange Hibbs-Lissorgues (Université Toulouse II-Le Mirail)
Mme la Maître de conférences Christilla Vasserot (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle)

À mon père.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont accompagné tout au long de ce travail.

Je remercie bien entendu mes deux directeurs de thèse : Monique Martinez Thomas, pour sa disponibilité, son énergie et sa bienveillance, et Jean-Pierre Jessel, pour sa confiance et son soutien sans faille à l'audacieux projet DRAMA.

Je remercie la compagnie *Les Anachroniques* et son metteur en scène Matthieu Pouget du rôle fondamental qu'ils ont joué dans l'élaboration de ce travail et de l'aventure artistique et personnelle qu'ils m'invitent à partager.

Merci à Agnès Surbezy qui a guidé mes premiers pas de surtitreur avec douceur et efficacité.

Merci aux différentes Scènes Nationales qui ont eu la gentillesse de répondre à mon message et de m'aider ainsi dans l'avancement de ma recherche.

Merci également au Département d'Études hispaniques et hispano-américaines et à son directeur, Enrique Fraga, qui m'ont permis de commencer ma carrière d'enseignant dans des conditions si agréables.

Merci à toute l'équipe du CETIM et aux différentes promotions de Master avec qui j'ai pris beaucoup de plaisir à surtitrer.

Merci à M. Gallego et à tous les membres de la Peña, d'hier et d'aujourd'hui, de savoir si bien conserver cet esprit de convivialité qui a donné ses lettres de noblesse à notre cher foyer.

Un remerciement sincère à tous mes amis pour leurs encouragements chaleureux, leur confiance réconfortante et leur soutien précieux. Merci de leur présence dans les bons comme dans les mauvais moments...

Merci à ma famille : à ma mère pour son amour, pour son courage, pour toutes ces qualités qui font d'elle un modèle pour moi ; à mes frères, qui m'ont vu naître et qui me font grandir ; à ma grand-mère, dont la seule présence suffit à apaiser tous mes maux.

Enfin, un merci tout particulier à Euriell qui a accompagné les premières heures de ce travail comme les dernières, qui a partagé mes doutes et mon enthousiasme face à cette drôle d'entreprise... Merci surtout d'être là...

INTRODUCTION

Accélérée par le développement des transports mais aussi et surtout par l'apparition des nouvelles technologies de la communication, la mondialisation concerne aujourd'hui tous les échanges, qu'ils soient humains, politiques, économiques et même culturels ou artistiques.

Face à cette multiplication des échanges, la langue semble représenter une frontière qui résiste encore. En effet, le doux rêve de l'espéranto comme langue internationale n'a trouvé qu'une maigre réalisation et l'humanité subit encore les conséquences de l'écroulement de la fameuse Tour de Babel. La tentation d'une langue mondiale se fait parfois pressante pour que soit levée cette frontière et que la mondialisation linguistique soit effective : l'anglais, langue largement privilégiée pour les échanges internationaux, s'impose peu à peu comme hégémonique, faisant craindre à certains l'affaiblissement et la disparition progressive des autres langues.

Pourtant, dans ce « village » que l'on voudrait « planétaire », il semble acquis que la diversité des cultures se doit d'être préservée et la diversité des langues en est la première condition. Au XIX^{ème} siècle, le philosophe Wilhelm Von Humboldt fut parmi les premiers à établir ce lien intrinsèque entre langues et cultures :

Par la dépendance mutuelle du mot et de la pensée il devient évident que les langues ne sont pas des moyens pour représenter la réalité déjà connue au préalable mais beaucoup plus des moyens pour découvrir la vérité encore inconnue. La diversité des langues n'est donc pas une diversité des sons et des signes mais une diversité de visions du monde.¹

¹ Extrait du discours prononcé le 29 juin 1820 par Wilhelm Von Humboldt, cité dans Anne-Marie Chabrolle-Cerretini : *La Vision du monde de Wilhelm Von Humboldt*, Lyon, ENS Éditions, 2007, p. 69.

La langue n'est donc pas seulement un instrument de communication, mais elle révèle une « vision du monde ». S'inscrivant dans ce courant de pensée, Dominique Wolton précise : « Une langue n'est pas seulement un ensemble de mots, c'est aussi et surtout une manière de penser, de rêver, d'imaginer, de voir le monde »². Un des dangers de la mondialisation résiderait donc dans l'effacement des cultures au profit d'une seule « manière de penser, d'imaginer, de voir le monde ».

Loin d'être un phénomène nouveau, la traduction revêt donc aujourd'hui une importance majeure comme alternative à la langue mondiale et au risque d'uniformisation consécutif. Elle semble garante de la préservation de la diversité culturelle. À ce titre, dans un rapport paru en 2009, l'UNESCO souligne son importance en ces termes :

Il est nécessaire de préserver la diversité linguistique mondiale comme condition nécessaire de la diversité culturelle et de promouvoir le multilinguisme et la traduction afin d'encourager le dialogue interculturel.³

La traduction se trouve donc au cœur d'un enjeu majeur posé par la mondialisation : celui du « dialogue interculturel » que l'on peut définir comme :

[...] un processus d'échange de vues ouvert et respectueux entre des personnes et des groupes de différentes origines et traditions ethniques, culturelles, religieuses et linguistiques, dans un esprit de compréhension et de respect mutuels.⁴

Il ne s'agit pas ici de décrire avec précision le concept de « dialogue interculturel » qui s'appuie sur une acception anthropologique de la notion de « culture » et dont les enjeux excèdent notre champ d'investigation. Néanmoins, s'il l'on s'en tient à une définition restrictive de cette expression, centrée sur la question des pratiques artistiques, les conditions susceptibles de favoriser cet « échange de vues ouvert et respectueux » nous intéressent au premier plan. Dans ce domaine, le dialogue interculturel devient un nouveau moteur de la créativité puisqu'en établissant le dialogue entre les cultures, il permet de partager, de confronter des manières de penser, des rêves et des imaginaires et de générer des croisements hybrides et nouveaux dans le champ de la création. Dans ce secteur,

² Dominique Wolton : *L'Autre mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003, p. 101.

³ UNESCO : Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel, Rapport mondial de l'UNESCO, 2009, p. 14, <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755f.pdf> [consulté le 18 octobre 2010].

⁴ Conseil de l'Europe : *Livre blanc sur le dialogue interculturel*. « *Vivre ensemble dans l'égalité* », mai 2008, p. 17, http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/source/white%20paper_final_revised_fr.pdf [consulté le 20 octobre 2010].

comme dans les autres, l'enjeu de la traduction est donc réel. Pourtant, si la traduction des œuvres littéraires ou cinématographiques a facilité une certaine mondialisation de la culture, il est une pratique artistique où la question de la circulation internationale reste plus complexe : la création théâtrale.

Bien sûr, on a toujours traduit du théâtre. Mais, pendant longtemps, on a surtout traduit le texte de théâtre. Or, en traduisant un texte, on ne traduit qu'une partie de ce qui fait le théâtre. Comme nous le rappelle Anne Ubersfeld, « le théâtre est parole »⁵ et cette parole est « l'ensemble des signes scéniques produit par quelqu'un (paroles, gestes, usage d'un objet) donc des signes qui font l'objet d'une énonciation »⁶. Ainsi, le théâtre ne se résume pas à une composante textuelle, il est intrinsèquement lié à une pratique scénique. Traduire le texte d'un auteur, ce n'est donc pas traduire un spectacle, c'est permettre à d'autres de pouvoir adapter ce texte, de produire un nouveau spectacle. Entendons-nous bien, loin de nous l'idée de remettre en question cette pratique de la traduction théâtrale. Elle illustre, à son niveau, une forme de concrétisation du dialogue interculturel en permettant à une œuvre de rencontrer un metteur en scène et un public étrangers et de trouver ainsi une nouvelle existence.

Mais qu'en est-il de la circulation des œuvres dramatiques si on les considère dans leur dimension scénique ? Jusqu'au début des années 1980, ces spectacles circulaient sans traduction, présentés dans leur langue d'écriture, privant ainsi le spectateur allophone d'une partie du sens et risquant de renforcer chez lui l'impression d'un certain hermétisme de l'œuvre théâtrale. Aussi, tout comme le cinéma s'est doté d'un système de sous-titrage après avoir expérimenté les versions multilingues⁷, le surtitrage est apparu comme une nouvelle technique traductive, donnant la possibilité aux œuvres lyriques et dramatiques de circuler, et de prétendre à une diffusion internationale. Il permet de diffuser le spectacle théâtral dans sa double dimension textuelle et scénique, de conserver les sonorités, le rythme, la musicalité langue tout en assurant la compréhension par un public étranger. De plus, il permet de découvrir ou de faire découvrir les créations des artistes du spectacle vivant : les metteurs en scène, les scénographes, les décorateurs, les comédiens, etc. Il favorise leurs rencontres, leurs échanges et encourage ainsi le « dialogue interculturel ». La

⁵ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Paris, Belin, p. 41.

⁶ *Ibidem*.

⁷ À l'époque du cinéma muet, des versions multilingues existaient déjà : la langue des intertitres variaient et le film pouvait ainsi être diffusé à l'internationale. Avec l'apparition du cinéma parlant, cette technique s'est effacée laissant place au sous-titrage et/ou au doublage.

Délégation Générale à la Langue Française et aux Langues de France (DGLF) souligne ce rôle en affirmant : « Pour qu'un spectacle puisse être diffusé hors de ses frontières, le surtitrage est indispensable, même s'il implique un financement important. Cet enjeu ne peut être éludé si l'on veut encourager le dialogue interculturel »⁸. Le surtitrage est donc reconnu comme le moyen permettant au spectacle théâtral d'intégrer le mouvement de la mondialisation sans sacrifier la diversité culturelle.

Pourtant, à ce jour, il s'agit encore d'une technique peu connue et à laquelle la recherche scientifique s'est assez peu intéressée, tant au niveau fondamental qu'appliqué, alors même qu'elle peut être analysée depuis différentes perspectives et ainsi enrichir différents domaines de recherche.

Dans le domaine de la traductologie, le surtitrage soulève les mêmes questions que tout type de traduction : quelles sont les caractéristiques de son texte source ? Et celles de son texte cible ? Quelle est la stratégie de traduction qu'il met en place ? Quelles opérations linguistiques sous-tendent le processus de traduction ? Quels sont les outils existants pour le traducteur ?... Toutes ces questions conduisent cependant à identifier une réelle spécificité de cette modalité de traduction qu'est le surtitrage.

Dans le domaine des études théâtrales, le surtitrage peut être analysé dans son rapport à la scénographie, allant de l'exclusion à l'intégration, de l'opposition à la complicité. Quelle que soit la nature de ce rapport, la mise en scène ne peut ignorer l'intrusion d'un nouvel élément, vu par tous et lu par certains, et la place qu'occupe ce nouveau signe peut enrichir les réflexions sur la sémiologie de la représentation théâtrale.

Cette thèse se propose de réfléchir à ce nouvel objet scientifique, le surtitrage, à partir d'une double approche, qui combine théorie et pratique. Elle s'inscrit dans un projet de recherche intitulé *Dramasurtitrage*, dont un des objectifs consiste en la conception d'un outil informatique destiné au surtitrage : le logiciel *Surtitéa*. *Dramasurtitrage* s'inscrit à son tour dans un programme plus vaste de recherche axé sur la thématique « Théâtre et Informatique » : le programme DRAMA, sur lequel nous reviendrons plus en détail dans notre troisième chapitre. Notre réflexion, qui allie théorie et pratique, s'appuie sur un travail de terrain (notre propre activité de surtitreur), qui a trouvé un terrain d'expérimentation privilégié à Toulouse, ville hispanophile et hispanophone, accueillant

⁸ Délégation générale à la langue française et aux langues de France, *Traduire*, Références 2009, p. 5, http://www.frenchls.com/filelib/Reference09_Traduire.pdf. [Consulté le 20 juin 2011].

fréquemment des spectacles hispaniques et dont l'Université abrite depuis 24 ans une compagnie de théâtre stable : *Les Anachroniques*.

Créée en 1983, cette compagnie universitaire a pour vocation de présenter des spectacles en langue espagnole. Elle tient sa spécificité du chaînage qu'elle a mis en place autour de la dramaturgie espagnole contemporaine et qui croise la création théâtrale, la recherche, la traduction et la publication. C'est en 2004, pour la pièce *Sangre Lunar*⁹ de José Sanchis Sinisterra, que la compagnie a expérimenté pour la première fois le surtitrage. Au vu du succès rencontré, ce dernier s'est ensuite généralisé pour tous les spectacles. Nous avons ainsi surtitré les spectacles suivants : *El Grito de los espejos*¹⁰, de Marcelo Lobera, *El Domador de sombras*¹¹ d'Itziar Pascual, *¡Hombres!*¹² de la compagnie T de Teatre, *Historia al revés*¹³ de Marcelo Lobera, *Zahra, favorita de Al-Andalus*¹⁴ d'Antonia Bueno, *La Casa de Bernarda Alba*¹⁵ de Federico García Lorca, *El Local de Bernardeta A.*¹⁶ de Lourdes Ortiz, *Homenaje a los malditos*¹⁷ d'Eusebio Calonge, *Entre puertas y paredes*¹⁸ de Gracia Morales, et *Las Crónicas del sochantre*¹⁹, adapté du roman d'Álvaro Cunqueiro. Outre ces spectacles, nous sommes également intervenu pour d'autres formes artistiques, plus courtes, auxquelles nous aurons l'occasion de nous référer dans notre travail. Tous ces spectacles constituent le corpus utilisé dans notre travail de thèse. Véritable laboratoire de recherche vivant, la compagnie offre le cadre idéal pour un travail d'expérimentation et d'innovation. Elle permet de mettre en place une collaboration étroite avec l'équipe de création : accompagnement du processus de création qui, à son tour, permet de planifier l'activité, de réduire la part de travail dans l'urgence, mais aussi et surtout de réfléchir le surtitrage dans son rapport avec les autres signes qui constituent le spectacle. En outre, le statut de compagnie universitaire permet au surtitreur d'être exonéré

⁹ Spectacle présenté en mars 2004 au Théâtre de La Digue, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

¹⁰ Spectacle présenté en mai 2005 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

¹¹ Spectacle présenté en avril 2006 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

¹² Spectacle présenté en avril 2006 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

¹³ Spectacle présenté en avril 2006 à l'Instituto Cervantes, Toulouse. Mise en scène Marcelo Lobera.

¹⁴ Spectacle présenté en mai 2007 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

¹⁵ Spectacle présenté en mai 2008 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

¹⁶ Spectacle présenté en mai 2008 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

¹⁷ Spectacle présenté en mai 2009 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

¹⁸ Spectacle présenté en mai 2010 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

¹⁹ Spectacle présenté en mai 2011 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Matthieu Pouget.

d'impératifs commerciaux qui, parfois, contraignent son activité et limitent la marge d'expérimentation.

Mais nous ne nous sommes pas cantonné au seul théâtre universitaire. Nous avons voulu sortir « du confort » de cette pratique pour avoir une vision complète de la réalité du surtitrage et connaître les exigences du milieu professionnel. Ainsi, notre pratique au sein des *Anachroniques* s'est-elle accompagnée d'autres prestations de surtitrage : *Lola + Machos*²⁰ de Marta Galán, *Ojalá estuvierais muertos*²¹ d'Iñigo Ramírez de Haro, *Futuros difuntos*²² d'Eusebio Calonge, *Blatman i la ciutat submarina*²³ de Pau Plana. Ces expériences ont permis de mettre en lumière d'autres problématiques liées à l'organisation, à la collaboration ou bien même à la tarification d'une prestation de surtitrage et ont ainsi permis de fonder notre recherche sur une vision globale de l'activité de surtitrage. Nous souhaitons souligner également que notre réflexion sur le surtitrage s'est vue complétée par une approche didactique. Des ateliers de formation d'étudiants de Master du Centre de Traduction, Interprétation et Médiation Linguistique (CETIM) de l'université de Toulouse-Le Mirail nous ont en effet permis de mettre à l'épreuve de la réflexion collective certains enseignements tirés de nos différentes expériences.

Qu'ils aient été réalisés pour *Les Anachroniques* ou pour d'autres compagnies, tous ces surtitrages constituent autant d'études de cas qui ont nourri notre réflexion. Soulignons que tous les spectacles que nous avons surtitrés sont des mises en scène de textes en langue espagnole contemporains et même, à l'exception de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca et des *Crónicas del sochantre* d'Álvaro Cunqueiro, de textes très contemporains. Compte tenu de la polymorphie de l'écriture théâtrale actuelle, ce corpus offre un échantillon vaste pour l'expérimentation.

Nous avons choisi d'organiser notre travail en trois grandes parties. Le premier chapitre est consacré à un état de la question qui permettra de définir plus clairement notre objet de recherche. Nous n'avons pas limité notre approche au domaine de la traduction théâtrale mais nous avons élargi le champ de référence, en adoptant, compte tenu de la

²⁰ Spectacle présenté en mars 2006 au Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, dans le cadre du festival *¡Mira!*. Mise en scène Marta Galán

²¹ Spectacle présenté en mars 2007 à l'Agora, Capdenac et au Foyer Roger Panouse, Tournfeuille. Mise en scène Alberto Castrillo. Compagnie *El Gato Negro*.

²² Spectacle présenté en novembre 2008 au Théâtre Sorano, Toulouse. Mise en scène Paco de la Zaranda. Compagnie *La Zaranda*.

²³ Spectacle présenté en février 2010 au Théâtre Le Chapeau Rouge, Toulouse. Mise en scène Jordi Andújar. Compagnie *Maremàgnum*.

spécificité de cette technique, une perspective « audiovisuelle ». Nous verrons également que le surtitrage est une pratique en émergence et qu'une définition trop restrictive pourrait occulter la diversité de ses modalités d'application.

Le deuxième chapitre est, quant à lui, plus directement traductologique puisqu'il met en évidence trois aspects de la stratégie de traduction spécifique qui doit être mise en œuvre dans le surtitrage. Nous démontrerons ainsi que le surtitrage manifeste une tendance sourcière du fait des conditions de sa réception. Nous analyserons également les conséquences sur le processus de traduction du passage du code oral au code écrit, aspect fondamental du surtitrage. Puis nous nous interrogerons sur la dimension esthétique à laquelle peut prétendre le surtitrage au regard des contraintes qui interviennent lors son élaboration.

Le troisième chapitre est plus clairement applicatif : il présente les conclusions auxquelles nous sommes arrivés sur les outils méthodologiques nécessaires à la professionnalisation du surtitrage et il aboutit à des propositions pour un cahier des charges fonctionnel de l'outil informatique *Surtitéa*.

Les deux premiers chapitres relèvent davantage du domaine de la recherche fondamentale car ils ont pour vocation de dégager les grands principes théoriques sur lesquels repose le surtitrage. Le troisième chapitre, quant à lui, aborde le surtitrage dans sa dimension pratique avec, pour objectif, la conception d'un outil informatique destiné au surtitrage. Cette distinction qui apparaît dans l'organisation de notre travail entre recherche fondamentale et recherche applicative ne correspond nullement à une rupture dans l'élaboration de notre réflexion car, tout au long de notre travail, c'est dans un rapport dialectique qu'ont été envisagées la théorie et la pratique : les principes théoriques s'appuyant en effet sur des expériences de terrain et l'approche pratique étant elle-même sous-tendue par les principes théoriques posés au préalable.

Cette double articulation entre théorie et pratique est en effet indispensable, non seulement pour l'objectif de création de l'outil, mais aussi pour ancrer notre approche dans une méthodologie traductologique, toujours fondée sur l'expérimentation.

Rejoignant Yves Gambier, selon qui le surtitrage fait partie des modes de traduction nouveaux qui « lancent des défis »²⁴, ce travail entend modestement aider à les relever.

²⁴ Yves Gambier : « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle », *Target*, vol. 18, n° 2, 2006, p. 277.

CHAPITRE 1

UN OBJET DE RECHERCHE

TRADUCTOLOGIQUE :

LE SURTITRAGE

Dans ce premier chapitre, nous poserons quelques éléments généraux de réflexion concernant le surtitrage, puis nous observerons cette technique de traduction dans ses différentes réalisations et enfin nous préciserons les pourtours de sa définition au moment de l'aborder en tant qu'objet scientifique. En partant de quelques données fondamentales assez générales, nous arriverons à une circonscription plus précise de ce qui fait l'objet de notre réflexion, à savoir le surtitrage interlinguistique de pièces de théâtre dans un transfert de l'espagnol vers le français. À ce titre, on ne saurait faire l'économie d'une approche globale permettant d'explorer le surtitrage sous ses différentes formes.

Nous commencerons donc par inscrire le surtitrage dans un domaine particulier de la recherche traductologique, celui de la traduction audiovisuelle. Après avoir expliqué pourquoi le surtitrage théâtral peut véritablement être considéré comme une modalité de traduction audiovisuelle, nous explorerons plus largement ce champ de recherche et, enfin, nous mettrons le surtitrage en regard avec une modalité de traduction voisine mais différente par certains points : le sous-titrage.

Ensuite nous centrerons notre analyse sur le surtitrage dans sa dimension pratique. Nous constaterons que, s'il souffre encore parfois d'une certaine méconnaissance de la part du public, le surtitrage n'a cessé de se développer depuis ses débuts. Nous verrons que plusieurs raisons expliquent qu'il soit devenu, aujourd'hui, le moyen privilégié pour la diffusion des spectacles en langue étrangère.

Pour conclure ce chapitre, nous apporterons des précisions sur les différents traits définitoires du surtitrage en nous appuyant sur la définition que l'on en trouve dans une des premières publications scientifiques qui lui est consacrée. Nous verrons ainsi que le surtitrage ne recouvre pas seulement une dimension interlinguistique, qu'il peut être employé pour d'autres formes artistiques que le théâtre et qu'il peut se libérer de la configuration spatiale qui lui a valu sa désignation.

1.1 POUR UNE APPROCHE TRADUCTOLOGIQUE DU SURTITRAGE

Au moment d'entreprendre un travail de recherche sur le surtitrage, au moment de considérer ce dernier comme un objet scientifique, il est nécessaire de définir un angle d'analyse, de préciser la perspective depuis laquelle il va être observé, et donc de l'inscrire dans un champ de recherche.

Tout au long de ce travail, nous allons nous intéresser, du point de vue théorique, à une modalité de traduction, mais nous allons également réfléchir sur une pratique traductive. Dès lors, cette démarche réflexive peut être qualifiée de traductologique si l'on s'accorde à définir la traductologie comme « la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience »²⁵. Si l'ensemble de notre travail entend répondre à cette définition proposée par Antoine Berman, force est de constater que la traductologie est une discipline vaste, qui porte en son sein différents domaines, où se croisent différentes approches et qui a donné lieu à une multitude de travaux. Afin donc de ne pas nous perdre dans les méandres de cette discipline polymorphe, nous allons analyser le surtitrage en le replaçant dans des domaines spécifiques de la traductologie, et plus particulièrement celui de la traduction audiovisuelle. Nous n'excluons pas pour autant l'exploration d'autres champs, à commencer, bien entendu, par celui de la traduction théâtrale qui semble le plus évident. Dans la mesure où le texte traduit relève du genre théâtral, nous serons amené à établir des comparaisons entre le surtitrage et d'autres types de traduction théâtrale pour constater certaines spécificités. Nous préférons toutefois aborder le surtitrage dans une perspective différente de celle qui pourrait être attendue naturellement, une perspective latente dans les travaux menés jusqu'à ce jour autour du surtitrage, une perspective qui doit être affirmée et prolongée car elle apporte un éclairage intéressant, et sur certains points plus pertinent, sur notre objet de recherche.

Afin donc d'inscrire le surtitrage dans le domaine de la traduction audiovisuelle, nous allons explorer différentes notions qui nous amèneront à voir dans le texte original du surtitrage certaines des caractéristiques du texte audiovisuel, nous permettant de ce fait de définir la modalité de traduction qui nous intéresse comme une modalité de traduction audiovisuelle.

²⁵ Antoine Berman : *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 17.

1.1.1 Le surtitrage dans le champ de la traductologie

1.1.1.1 Cadre de l'analyse et notions préalables

Notre objectif ici est de voir comment le surtitrage théâtral se caractérise en tant que modalité de traduction et d'essayer de l'inscrire dans un domaine précis de la traductologie : la traduction audiovisuelle. Pour cela, nous avons choisi de nous appuyer sur les travaux menés par Amparo Hurtado Albir, notamment dans son ouvrage *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Ce choix n'est pas arbitraire. Traductologue espagnole, Amparo Hurtado Albir a développé, dans ses travaux, des outils théoriques de classification qui nous semblent très utiles à notre propos. Bien sûr nous étairions notre démonstration avec d'autres études mais nous considérons que les travaux d'Hurtado Albir nous offrent un cadre théorique opérant pour caractériser le surtitrage comme modalité de traduction.

Dans son ouvrage, Hurtado Albir mentionne différentes classifications de la traduction qui ont pu être proposées, depuis le Moyen-âge jusqu'à nos jours. Ainsi, depuis la distinction thématique entre traduction sacrée et traduction profane, établie par Saint Jérôme, jusqu'à l'éternelle classification méthodologique opposant la traduction littérale à la traduction libre, en passant par la classification des traductions en fonction du milieu socioprofessionnel, ou selon la nature du processus de traduction, Hurtado Albir nous rappelle combien la traduction peut faire l'objet de classifications diverses selon les aspects que l'on souhaite retenir. Mais parmi toutes les propositions de classifications qu'offre la traductologie, celle proposée par Hurtado Albir nous intéresse au plus haut chef. Commençons donc par voir comment l'auteure définit la notion de « modalité de traduction ».

Modalidades de traducción: Variedades de traducción que se distinguen por las características del *modo traductor*. Las principales modalidades de traducción son: traducción escrita, *traducción a la vista*, *interpretación simultánea*, *interpretación consecutiva*, *interpretación de enlace*, *susurrado*, *voces superpuestas*, *doblaje*, *subtitulación*, traducción de canciones,

*supratitulation musical, traduction de programmes informatiques, traduction de produits informatiques multimedia, traduction iconico-grafica.*²⁶

La notion sur laquelle se fonde la caractérisation des modalités de traduction est celle de « mode traducteur » qui, selon la traductologue, « impose unos condicionamientos específicos en cada caso que son precisamente los que distinguen a las diferentes modalidades entre sí »²⁷. Voyons la définition de cette notion que nous donne Hurtado Albir :

Modo traductor: Variación en la traducción atendiendo a las características del modo del texto original y de la traducción. El modo traductor puede ser: a) simple (si el modo de la traducción coincide con el del texto original; por ejemplo, la traducción escrita; b) compleja (si se producen cambios de modo con respecto al original; por ejemplo, la traducción a la vista); y c) subordinado (cuando se produce, ya en el original, una mezcla de medios; por ejemplo, la traducción de canciones). El modo traductor puede ser también simple (si se mantiene el del original; por ejemplo el doblaje) o complejo (si cambia; por ejemplo, la subtitulación).²⁸

La notion de « mode traducteur » représente un apport conceptuel intéressant et efficient pour comprendre l'opération de traduction qui est en jeu dans le surtitrage : le changement de mode qui peut se produire entre l'original et sa traduction conditionne et pose, comme nous le verrons plus tard, certaines contraintes pour la traduction. Pour comprendre la notion de « mode traducteur », référons-nous à la définition du « mode » que nous propose Hurtado Albir :

²⁶ Amparo Hurtado Albir : *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 639 :

« Modalités de traduction: Variétés de traduction qui se distinguent par les caractéristiques du *mode traducteur*. Les principales modalités de traduction sont : la traduction écrite, *la traduction à la vue, l'interprétation simultanée, l'interprétation consécutive, l'interprétation de liaison, le chuchotement, le voice-over, le doublage, le sous-titrage*, la traduction de chansons, *le surtitrage musical, la traduction de programmes informatiques, la traduction de produits informatiques multimédia, la traduction iconico-graphique.* » [Notre traduction]

²⁷ *Idem*, p. 70 :

« impose des conditionnements spécifiques dans chaque cas qui sont précisément ceux qui distinguent les différentes modalités entre elles. » [Notre traduction]

²⁸ *Idem*, p. 639-640 :

« Mode traducteur: Variation dans la traduction prenant en compte les caractéristiques du mode de l'original et de la traduction. Le mode traducteur peut être : a) simple (si le mode de la traduction coïncide avec celui du texte original ; par exemple, la traduction écrite ; b) complexe (si des changements de mode se produisent par rapport à l'original ; par exemple, la traduction à la vue) ; et c) subordonné (quand il se produit, déjà dans l'original, un mélange de moyens ; par exemple, la traduction de chansons). Le mode traducteur peut aussi être simple (si celui de l'original est maintenu ; par exemple le doublage) ou complexe (s'il varie ; par exemple, le sous-titrage). » [Notre traduction]

Modo : Variación del uso de la lengua según el medio material, es decir, escrito, hablado, audiovisual, etc., con todas las subdivisiones posibles: textos escritos para ser leídos en voz baja, textos escritos para ser leídos en público, textos escritos para ser leídos como si se pensarán en voz alta, textos orales espontáneos, textos orales preparados, etc. Puede ser simple (cuando interviene sólo un medio) y complejo o subordinado (cuando intervienen varios).²⁹

Selon Hurtado Albir, le mode est donc directement lié à ce qu'elle nomme le « moyen matériel »³⁰ qui peut être, écrit, oral, audiovisuel, musical, informatique ou iconico-graphique et c'est en fonction de ce dernier que le mode pourra être qualifié de simple (un seul moyen) ou subordonné (plusieurs moyens). De plus, la caractérisation du mode peut être précisée selon son caractère spontané ou non spontané, élément qui va revêtir une certaine importance lorsque nous nous intéresserons au surtitrage théâtral.

En reprenant l'articulation entre ces différentes notions, on peut résumer en disant que l'objet à traduire se présente sous la forme d'un « moyen » qui, lui-même, permet de caractériser un « mode ». Le mode de la traduction ne sera pas forcément le même que le mode de l'original et c'est justement l'éventuelle variation de mode, qui vient définir le mode traducteur et donc la modalité de traduction.

Voyons à présent plus en détail la proposition de caractérisation des modalités de traduction faite par Hurtado Albir afin d'y confronter ensuite la modalité qui nous intéresse. Nous reproduisons ici le tableau des modalités de traduction dressé par Hurtado Albir :

²⁹ *Idem*, p. 639 :

« Mode : Variation de l'usage de la langue selon le moyen matériel, c'est-à-dire, écrit, parlé, audiovisuel, etc., avec toutes les subdivisions possibles : textes écrits pour être lus à voix basse, textes écrits pour être lus en public, textes écrits pour être lus comme s'ils étaient pensés à voix haute, textes oraux spontanés, textes oraux préparés, etc. Il peut être simple (quand n'intervient qu'un seul moyen) et complexe ou subordonné (quand il en intervient plusieurs). » [Notre traduction]

³⁰ Pour traduire le terme « medio », Hurtado Albir propose elle-même le terme français « moyen » dans l'article :

Amparo Hurtado Albir : « La Traduction : classification et éléments d'analyse », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 41, n° 3, 1996, p. 366-377, <http://id.erudit.org/iderudit/001867ar> [consulté le 17 avril 2010].

En ce qui nous concerne, il nous semble que le terme français « média » serait peut-être plus approprié.

MODALIDAD	MEDIO (DEL ORIGINAL)	MODO (DEL ORIGINAL)	MODO TRADUCTOR	SITUACIÓN DE USO	CONDICIONAMIENTOS
Traducción Escrita	Escrito	Escrito para ser leído y dicho	SIMPLE escrito-escrito	Todos los casos de comunicación escrita Todos los géneros escritos	Los propios de la comunicación escrita: convenciones del código escrito, envejecimiento del TO y de la traducción.
Traducción a la vista	Escrito	Escrito para ser leído y dicho	COMPLEJO escrito-oral	Función comunicativa (modalidad de traducción oral) y función instrumental (estrategia de traducción y estrategia pedagógica) Todos los géneros escritos.	En su función comunicativa: cambio de modo e inmediatez
Interpretación Simultánea	Oral	Oral espontáneo y preparado	SIMPLE oral-oral	Conferencias, discursos, debates, etc.	Los propios de la comunicación oral (comprensión y expresión): no remanencia, rapidez, etc. La simultaneidad y la “espontaneidad” en la reformulación.
Interpretación Consecutiva	Oral	Oral espontáneo y preparado	COMPLEJO oral-escrito (notas)-oral	Conferencias, discursos, debates con pocos interlocutores, etc.	Los propios de la comunicación oral Síntesis de las notas La posterioridad y la “no espontaneidad” en la reformulación
Interpretación de enlace (bilateral)	Oral	Oral espontáneo y preparado	SIMPLE oral-oral	Situación de diálogo: conversaciones (políticas, de negocios, etc.), entrevistas, declaraciones (en comisarias, aduanas, etc.), etc.	Los propios de la comunicación oral Los mecanismos conversacionales de cada lengua
Susurrado (cuchicheo)	Oral	Oral espontáneo y preparado	SIMPLE oral-oral	Conferencias, discursos, debates, etc.	Los propios de la comunicación oral Derivados de la fragmentación y voz baja (síntesis)
Traducción para voces superpuestas	Audio-visual	Oral espontáneo y preparado + Imagen dinámica	SUBORDINADO SIMPLE oral subordinado-oral subordinado	Sincronización	Sincronización con las imágenes visualizadas en la pantalla

Traducción para el doblaje	Audio-visual	Oral preparado + Imagen dinámica	SUBORDINADO SIMPLE oral subordinado-oral subordinado	Ajuste	Sincronía fonética, quinésica e isocronía Diferencias de <i>tempo</i> de cada lengua
Traducción para la subtitulación	Audio-visual	Oral preparado y espontáneo + Imagen dinámica	SUBORDINADO COMPLEJO oral subordinado-escrito subordinado	Sincronización	Sincronía con la banda sonora Limitación del número de caracteres gráficos Cambio de modo
Traducción de Canciones	Oral Musical	Oral preparado + música	SUBORDINADO SIMPLE oral subordinado-oral subordinado	Para ser cantada	Adecuación con compases musicales y grupos tonales
Traducción para la supratitulación musical	Oral Musical	Oral preparado + música	SUBORDINADO COMPLEJO oral subordinado-escrito subordinado	Para ser leída sincrónicamente a la canción	Sincronía con la canción Limitación del número de caracteres gráficos Cambio de modo
Traducción de programas informáticos	Informático	Escrito + Soporte informático	SUBORDINADO SIMPLE Escrito subordinado-escrito subordinado	Para ser utilizado como programa informático	Coherencia de usos terminológicos Alfabetismo Limitaciones de formato y de espacio Características verbo-icónicas
Traducción de productos informáticos multimedia	Informático Audiovisual	Escrito y oral + imagen dinámica y soporte informático	SUBORDINADO SIMPLE (Y COMPLEJO) Escrito y oral subordinado-escrito y oral subordinado	Para ser utilizado como producto informático multimedia	Las propias de la traducción de programas informáticos y de la traducción audiovisual Posible cambio de modo

CARACTERIZACIÓN DE LAS PRINCIPALES MODALIDADES DE TRADUCCIÓN³¹

Pour mieux comprendre ce tableau, prenons quelques exemples. Pour la traduction d'un roman, l'original se présente sous la forme du seul moyen écrit et le mode est donc simple. Le processus de traduction n'implique pas de variation de mode puisque le texte produit sera lui aussi un texte écrit. Le mode traducteur peut donc être qualifié de simple. La traduction à vue, quant à elle, consiste à traduire oralement un texte écrit. Le mode de l'original reste simple puisqu'il n'est composé que du moyen écrit. Le mode traducteur, en revanche, est complexe puisque le processus de traduction marque un passage du mode écrit de l'original au mode oral de la traduction. Enfin, en ce qui concerne la traduction pour doublage, le mode de l'original est subordonné puisque ce dernier se caractérise par

³¹ Amparo Hurtado Albir : *op. cit.*, p. 75.

Nous proposons une traduction de ce tableau dans nos annexes.

une confluence de différents moyens et le mode traducteur pourra être qualifié de subordonné simple dans la mesure où le mode reste l'oral dans la traduction.

1.1.1.2 La modalité de traduction surtitrage

Hurtado Albir, dans le tableau précédent, expose ce qu'elle considère comme étant les principales modalités de traduction. À la lecture de la liste qui est dressée, nous constatons que le surtitrage théâtral n'est pas spécifiquement cité. Nous allons donc essayer de voir s'il peut trouver une place dans cette liste en le confrontant à certaines des modalités proposées.

Premièrement, on considèrera que le surtitrage n'est pas une modalité de traduction écrite, qu'Hurtado Albir définit comme la « traducción escrita de un texto escrito »³². On touche là à une différence fondamentale entre le surtitrage et un autre type de traduction théâtrale, qui est la traduction destinée à la mise en scène. Dans une classification s'appuyant sur le genre textuel de l'original, les textes à traduire relèveraient, dans chacun des deux cas, du genre théâtral. Pourtant, si l'un et l'autre de ces types de traduction concernent le même genre textuel, il existe des différences entre elles et la première concerne le mode de l'original. Dans le cas d'une traduction destinée à une mise en scène ou élaborée en vue d'une publication, le texte à traduire est le texte dramatique, le texte écrit par un auteur. On est donc face à un mode de l'original écrit et à un mode de la traduction écrit également, la modalité de traduction est alors une traduction écrite. Pour le surtitrage, le texte à traduire n'est pas le seul texte écrit par le dramaturge, mais bien ce texte déclamé sur scène, joué, un texte où la langue est devenue parole par son énonciation par les comédiens. Il s'agit donc, pour le surtitrage, de traduire le texte de la représentation, le « texte issu de la mise en scène »³³, qui se caractérise par une confluence de moyens. Nous reviendrons, dans notre deuxième chapitre, sur cette question du texte source mais nous insistons dès à présent sur le fait que le surtitrage représente bien un type de traduction théâtrale mais un type de traduction qui se différencie des autres dans la mesure où il ne traduit pas le même texte, et qu'il ne représente pas, de ce fait, la même modalité

³² *Idem*, p. 70.

³³ Christilla Vasserot : « Traduire le théâtre : la question du destinataires », in Solange Hibbs et Monique Martinez (éd.) : *Traduction, Adaptation, Réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Toulouse, PUM, 2006, p. 166.

de traduction. Avant d'analyser plus avant le moyen de l'original dans le cas du surtitrage, continuons de nous intéresser à d'autres modalités proposées par Hurtado Albir.

En parcourant sa classification, une modalité attire particulièrement notre attention. Il s'agit de la modalité de traduction que l'auteure nomme « supratitulación musical » et qu'elle définit comme « la traducción de la letra de una canción que se pasa en una banda magnética, situada generalmente encima del escenario »³⁴. Même si on trouvera plus fréquemment le terme « sobretitulación » dans les travaux espagnols consacrés au surtitrage, on conviendra que la morphologie du terme « supratitulación » (formé avec le préfixe *supra* qui signifie « au-dessus de ») nous invite à assimiler cette modalité de traduction à celle qui nous occupe ici. La définition qui en est donnée, notamment la précision « situada generalmente encima del escenario » vient indéniablement légitimer cette tendance. Pourtant, si l'on s'intéresse de plus près à ce que nous dit la définition, on se rend compte qu'elle ne permet pas d'englober le surtitrage théâtral, dans la mesure où Hurtado Albir limite le type de texte à traduire aux seules « paroles d'une chanson ». Par conséquent, comme elle le précise, le mode de l'original est un mode « oral préparé ». La définition, telle qu'elle est formulée, ne peut donc concerner que le surtitrage d'opéra et non le surtitrage théâtral puisque, pour ce dernier, il conviendrait plutôt de qualifier le mode comme préparé et spontané : le texte, tel qu'il sera joué, sera composé des dialogues, préalablement appris et répétés, mais aussi parfois d'une part d'improvisation et donc de « spontanéité ». Cependant, il est évident que cette modalité de traduction est très proche de celle qui nous intéresse et que, naturellement, on pourrait tendre à élargir son champ d'application de manière à ce qu'elle englobe aussi le surtitrage des pièces de théâtre. Nous souhaitons, malgré tout, interroger plus avant cette modalité de traduction telle qu'elle est présentée, notamment au niveau de la qualification du moyen de l'original. Pour la modalité « supratitulación musical », le moyen est défini comme oral et musical. Or, il nous semble que le moyen de l'original dans le cas du surtitrage pourrait être défini autrement.

Pour préciser cette idée, poursuivons la classification d'Hurtado Albir et intéressons-nous à présent à la définition donnée d'une autre modalité de traduction, la

³⁴ Amparo Hurtado Albir : *op. cit.*, p. 71 :

« la traduction des paroles d'une chanson qui passe sur une bande magnétique située généralement au-dessus de la scène. » [Notre traduction]

« subtitulación », que l'on traduira, en français, par « sous-titrage ». Hurtado Albir définit cette modalité de traduction de la façon suivante :

traducción audiovisual en la que el texto audiovisual original permanece inalterado y se añade un texto escrito que se emite simultáneamente a los enunciados correspondientes en lengua original.³⁵

Ce qui nous intéresse dans cette définition, c'est la précision apportée à travers l'expression « traducción audiovisual » car il nous semble que le terme « audiovisuel » pourrait être employé également pour qualifier le moyen de l'original dans le cas du surtitrage. Pour démontrer cela, commençons par voir le sens que revêt ce terme d'un point de vue traductologique. Amparo Hurtado Albir caractérise les textes audiovisuels de la manière suivante :

Los textos audiovisuales se caracterizan por la confluencia de, como mínimo, dos códigos: el lingüístico y el visual, integrando también algunas veces el código musical.³⁶

La caractéristique qui fonde les textes audiovisuels serait donc, selon elle, la confluence de plusieurs codes. D'autres spécialistes de la traduction voient également, dans cette caractéristique, une propriété des textes audiovisuels. Frederic Chaume précise cette définition, en mentionnant les canaux de communication en jeu dans ce type de texte. Selon lui, le texte audiovisuel est :

[...] un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico.³⁷

La coexistence des codes linguistique et non linguistique ainsi que leur transmission par les canaux acoustique et visuel semblent ainsi être considérées, du point

³⁵ *Idem*, p. 70 :

« traduction audiovisuelle dans laquelle le texte audiovisuel original reste inchangé et où l'on ajoute un texte écrit qui est émis simultanément aux textes énoncés correspondants dans la langue originale. » [Notre traduction]

³⁶ *Idem*, p. 77 :

« Les textes audiovisuels se caractérisent par la confluence de deux codes au minimum : le code linguistique et le code visuel, intégrant aussi parfois le code musical. » [Notre traduction]

³⁷ Frederic Chaume : *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen), 2004, p. 15 :

« [...] un texto qui est transmis à travers deux canaux de communication, le canal acoustique et le canal visuel, et dont la signification se tisse et se construit à partir de la confluence et de l'interaction de différents codes de signification, pas seulement le code linguistique. » [Notre traduction]

de vue traductologique, comme une spécificité permettant de distinguer les textes audiovisuels des autres textes.

Revenons à présent sur le moyen du texte original dans le cas du surtitrage. Nous l'avons dit, le surtitrage vient traduire le texte déclamé sur scène, c'est-à-dire la composante verbale du texte spectaculaire. Or, dans la représentation théâtrale, le texte n'est pas autonome : il doit être envisagé comme un élément formant partie d'un tout, comme une pratique signifiante dans le réseau de la mise en scène, comme un message verbal qui vient s'ajouter aux autres signes qui composent la « représentation comme texte »³⁸. Voici ce qu'Anne Ubersfeld nous rappelle au sujet de la représentation :

La représentation est constituée par un ensemble de signes verbaux et non verbaux ; le message verbal figure à l'intérieur du système de la représentation avec sa matière d'expression à lui, qui est acoustique (la voix). À quoi s'ajoutent tous les *codes* grâce auxquels peuvent être décodés les signes non verbaux, les codes visuels, musicaux, la proxémique, etc.³⁹

Le texte de la représentation est un texte qui voit converger différents codes, linguistique et visuel notamment, et qui est transmis par les canaux acoustique et visuel. Il semble donc qu'il présente de fortes accointances avec le « texte audiovisuel » si l'on en reprend les caractéristiques citées au-dessus. Pour reprendre la terminologie d'Hurtado Albir, on pourrait donc dire que le moyen de l'original est audiovisuel. Cette démonstration visant à caractériser le moyen de l'original dans le cas du surtitrage reste, pour l'instant, un peu rapide mais elle sera complétée et affinée dans notre deuxième chapitre où nous reviendrons, avec précision, sur la nature du texte à traduire dans le cas du surtitrage. De plus, nous sommes conscient que, d'un point de vue théâtrologique, le terme « audiovisuel » pour qualifier le texte de la représentation n'est pas le plus rigoureux. Mais, pour l'heure, notre analyse se veut traductologique et, à ce titre, le qualificatif « audiovisuel » nous semble opportun et il permet de voir dans le surtitrage une modalité de « traduction audiovisuelle ».

Dès lors que l'on emploie cette expression, il est important cependant d'apporter quelques précisions terminologiques. On trouve parfois les expressions « traduction multimédia » ou « traduction pour écran » (*screen translation*) pour qualifier ce domaine de la traductologie car il s'agit, comme nous le verrons par la suite, d'un domaine mouvant

³⁸ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 27.

³⁹ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 23.

où les frontières de genre sont sans cesse bousculées et réinventées. Cette hésitation terminologique est relevée par Yves Gambier, pour qui la traduction pour écran concerne « tout ce qui est distribué par petits et grands écrans (télévision, cinéma, console d'ordinateur) »⁴⁰, comprenant ainsi le doublage et le sous-titrage, mais excluant apparemment le surtitrage dans la mesure où cette modalité de traduction concerne un spectacle vivant, présenté sur une scène. Nous disons « apparemment » car il serait intéressant d'approfondir la réflexion à ce sujet, notamment en rapprochant la notion d'écran, contenue dans l'expression « traduction pour écran », de la fonction d'écran que l'on assigne parfois au quatrième mur qui, au théâtre, sépare l'espace scénique des spectateurs. En réfléchissant plus avant sur cette question, peut-être n'excluons-nous pas l'emploi d'une telle expression pour venir qualifier le surtitrage. Nous reviendrons donc sur cette question dans notre deuxième chapitre, lorsque nous mettrons le surtitrage en perspective avec le dispositif théâtral. Pour revenir au problème terminologique, une autre expression employée est celle de « traduction multimédia », qui peut être définie comme la « traduction de matériaux combinant ou mélangeant plusieurs médias : image, son, texte, code »⁴¹. Cette expression, d'après la définition que nous venons d'en donner, pourrait être pertinente pour parler du surtitrage mais elle reste, selon Gambier, « source de confusion »⁴² et elle est trop souvent limitée au domaine des nouvelles technologies et de l'informatique. C'est donc l'expression « traduction audiovisuelle » qui semble être la plus consensuelle, celle qui est retenue par la plupart des auteurs. Ainsi, nous rejoignons Frederic Chaume dans la circonscription qu'il donne du champ de la traduction audiovisuelle :

La definición de traducción audiovisual incluye, a mi entender, las transferencias de textos verbo-icónicos de cualquier tipo transmitidos a través de los canales acústico y visual en cualquiera de los medios físicos o soportes existentes en la actualidad (pantalla de cine, televisor, ordenador, etc.)⁴³

⁴⁰ Yves Gambier : « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle », *Target*, vol. 18, n° 2, 2006, p. 264.

⁴¹ Daniel Gouadec : *Profession Traducteur*, Paris, La Maison du dictionnaire, 2009, p. 17.

⁴² Yves Gambier : art.cit., p. 264.

⁴³ Frederic Chaume : *op. cit.*, p. 31 :

« La définition de la traduction audiovisuelle inclut, selon moi, les transferts de textes verbo-iconiques de toute sorte, transmis à travers des canaux acoustique et visuel sur n'importe lequel des moyens physiques ou des supports existants de nos jours (écran de cinéma, télévision, ordinateur, etc.). » [Notre traduction]

Cependant, le caractère multisémiotique ne suffit pas, à lui seul, à caractériser la traduction audiovisuelle et Gambier y ajoute « quatre spécificités » :

- a) Il s'agit toujours d'un travail d'équipe, la collaboration étant simultanée et non linéaire, cumulative comme par exemple dans la traduction littéraire ou de pièce de théâtre, où le commanditaire, l'éditeur, le traducteur, le metteur en scène, le réviseur, etc. enchainent successivement leurs décisions.
- b) Il s'agit toujours d'un travail sur des textes intermédiaires (scénarios, scripts), dépassant ainsi la dichotomie habituelle entre texte dit de départ et texte dit d'arrivée – ce qui pose de façon différente les problèmes, entre autres, d'auteurs, de copyrights. [...]
- c) Les critères qui s'appliquent aux traductions audiovisuelles et multimédia sont ceux de compréhensibilité, d'accessibilité, d'utilisabilité, plutôt que ceux de lisibilité ou d'acceptabilité, trop centrés sur le système et les normes de l'écrit.
- d) Enfin, les caractéristiques mentionnées ci-dessus ont des implications pour la formation ; la coupure entre le monde universitaire, académique et le monde professionnel devient intenable.⁴⁴

Si le caractère multisémiotique du texte original dans le cas du surtitrage a déjà été constaté, nous verrons comment le surtitrage correspond à ces quatre spécificités dans la suite de notre travail.

Pour corroborer l'hypothèse qui consiste à considérer le surtitrage comme une modalité de traduction audiovisuelle, nous pouvons nous référer aux travaux de certains auteurs. Yves Gambier, par exemple, mentionne le surtitrage lorsqu'il propose une typologie des différents transferts linguistiques employés pour les médias audiovisuels. Ainsi, le surtitrage apparaît aux côtés de la traduction de scénarios, du sous-titrage intralinguistique, du sous-titrage interlinguistique, du sous-titrage en direct, du doublage, de l'interprétation, du *voice-over*, du commentaire, du surtitrage, de la traduction à vue, de l'audiodescription et de la production bilingue⁴⁵. Son ouvrage *Les Transferts linguistiques*

⁴⁴ Yves Gambier : « Les Traducteurs face aux écrans : une élite d'experts », in Frederic Chaume et Rosa Agost (éd.) : *La Traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001, p. 95.

⁴⁵ Yves Gambier : « La Traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 49, n° 1, 2004, p. 3-4, <http://id.erudit.org/iderudit/009015ar> [consulté le 14 avril 2008].

dans les médias audiovisuels, compte d'ailleurs un article spécifiquement consacré au surtitrage intitulé « Le sur-titrage des opéras à l'opéra national de Finlande »⁴⁶.

De la même façon, l'inscription du surtitrage dans le domaine de la traduction audiovisuelle est suggérée par Jorge Díaz Cintas et Aline Remael qui circonscrivent ainsi son champ d'application :

In its inception, AVT was used to encapsulate different translation practices used in the audiovisual media – cinema, television, VHS – in which there is a transfer from a source to a target language, which involves some form of interaction with sounds and images. [...] The translation of live performance was added to this taxonomy at a later stage and that is how surtitling for the opera and the theatre has also come to be included.⁴⁷

On voit bien ici que la traduction audiovisuelle est un domaine aux frontières mouvantes, qui ne se réduit pas aux seuls sous-titrage et doublage mais qui peut être étendu jusqu'à englober le surtitrage. Selon ces mêmes auteurs, la nature de traduction audiovisuelle est même un trait définitoire du surtitrage puisqu'ils le définissent ainsi :

Surtitling: Type of audiovisual translation commonly used in opera, other musical performances and theatre plays. The translated or transcribed text is prepared beforehand and projected on a screen usually suspended above the stage.⁴⁸

À présent qu'il est admis que le surtitrage est une modalité de traduction audiovisuelle, revenons à la définition de sous-titrage que nous donne Hurtado Albir. Celle-ci présente la particularité d'être très générale, elle définit le sous-titrage comme une traduction audiovisuelle consistant à ajouter, au texte audiovisuel original, « un texte écrit qui est émis simultanément aux textes énoncés correspondants dans la langue originale ». Le surtitrage pourrait ainsi répondre à cette définition. Pourtant, il semble bien que le

⁴⁶ Marjatta Sario et Susanna Oksanen : « Le sur-titrage des opéras à l'opéra national de Finlande », in Yves Gambier (éd.) : *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 185-196.

⁴⁷ Jorge Díaz Cintas et Aline Remael : *Audiovisual Translation : Subtitling*, Manchester, Kinderhook, St. Jerome Publishing, 2007, p. 12 :

« À l'origine, la traduction audiovisuelle était employée pour englober différentes pratiques de traduction dans les médias audiovisuels – cinéma, télévision, vidéo – où il y a un transfert d'une langue vers une langue cible, qui impliquent une forme d'interaction entre les sons et les images. [...] La traduction du spectacle vivant a été ajoutée à cette taxinomie dans une phase postérieure et c'est comme cela que le surtitrage d'opéra et de théâtre a également été inclus. » [Notre traduction]

⁴⁸ *Idem*, p. 253 :

« Surtitrage : Type de traduction audiovisuelle habituellement employé pour l'opéra, et d'autres spectacles en direct ou représentations théâtrales. Le texte traduit ou transcrit est préparé à l'avance et projeté sur un écran généralement suspendu au-dessus de la scène. » [Notre traduction]

surtitrage présente des spécificités qui le différencient du sous-titrage et qui tiennent notamment au genre textuel qu'il vient traduire – un texte théâtral – et aux conditions de sa réalisation, elles-mêmes liées au caractère vivant du spectacle théâtral. Nous reviendrons plus en détail sur ces spécificités mais nous précisons d'ores et déjà que, de notre point de vue, les surtitres ne peuvent être considérés comme faisant partie de la modalité « sous-titrage », même si Díaz Cintas et Aline Remael constatent que « they are also called subtitles by many in the profession »⁴⁹. Nous préférons y voir une modalité distincte, à l'instar d'Yves Gambier qui fait une distinction entre « sous-titrage » et « surtitrage » dans la proposition de typologie précédemment citée.

En outre, nous apportons une autre réserve à la définition de « subtitulación » donnée par Hurtado Albir. Elle affirme que « le texte audiovisuel original reste inchangé ». Or, on se souvient que le texte audiovisuel est, par nature, un texte multimodal, et si on le considère dans la globalité des codes qui le composent, le code linguistique sera en effet préservé intact, mais le code visuel, quant à lui, se verra altéré, modifié par la présence du texte traduit qui viendra se greffer autour de l'image originale. Cette remarque vaut, selon nous, aussi bien pour le sous-titrage que pour le surtitrage. Notre réserve tient sûrement à l'ambiguïté que recouvre le terme et la notion de « texte » dans le domaine de l'audiovisuel et sur laquelle Yves Gambier s'interroge : « Peut-on alors continuer à parler de texte entendu habituellement comme suite linéaire de phrases, comme suite de séquences seulement verbales ? »⁵⁰ Ici, il semble bien que la notion de texte doive être comprise dans son acception trans-sémiotique, c'est-à-dire comme recouvrant les différents signes qui le composent. Quoi qu'il en soit, nous soulignons ici l'ambiguïté à laquelle la définition d'Hurtado Albir laisse place car, nous le verrons par la suite, le surtitrage peut et doit être pensé comme un élément ayant une incidence sur le texte audiovisuel qu'il traduit.

De toute évidence la classification des principales modalités de traduction proposée par Hurtado Albir n'offre pas de place claire au surtitrage théâtral. Celui-ci pourrait être classé parmi les modalités qu'Hurtado Albir qualifient de « cruzadas »⁵¹ et il se trouverait ainsi à cheval entre deux modalités : celle de « subtitulación » et celle de « supratitulación ». Peut-être cette classification mériterait-elle d'être amendée en

⁴⁹ *Idem*, p. 25 :

« ils sont également nommés sous-titres par certains dans la profession. » [Notre traduction]

⁵⁰ Yves Gambier : « Traduction audiovisuelle : défis présents et à venir », in Élisabeth Lavault-Olléon (éd.) : *Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 158.

⁵¹ Amparo Hurtado Albir : *op. cit.*, p. 71.

redéfinissant ce qui relève du champ de la « subtitulación », dont on pourrait préciser qu'il concerne la traduction des textes cinématographiques et télévisuels, et ce qui relève du champ de la « supratitulación », ou « sobretitulación », et qui ne concernerait plus seulement les textes chantés mais l'ensemble des textes audiovisuels du spectacle vivant (opéra et théâtre).

Suite à ces quelques observations, on posera ici que le surtitrage théâtral est une modalité de traduction audiovisuelle qui se caractérise par un mode traducteur « subordonné complexe » : d'une part, il est subordonné car le mode de l'original voit la présence du texte linguistique mais aussi d'autres medias (texte audiovisuel) ; et d'autre part, il est complexe car il y a un changement entre le mode de l'original (oral) et le mode de la traduction (écrit). Pour compléter la caractérisation du surtitrage théâtral selon le modèle d'Hurtado Albir, nous ajouterons, concernant la « situación de uso », qu'il est utilisé pendant la représentation en direct d'un spectacle vivant et, concernant les « condicionamientos », qu'il se caractérise par une synchronie avec les dialogues déclamés et une limitation du nombre de caractères.

Nous pourrions donc compléter ainsi le tableau proposé par Hurtado Albir sur la caractérisation des modalités de traduction :

MODALIDAD	MEDIO (DEL ORIGINAL)	MODO (DEL ORIGINAL)	MODO TRADUCTOR	SITUACIÓN DE USO	CONDICIONAMIENTOS
Traducción para la sobretitulación teatral	Audio-visual	Oral preparado y espontáneo + Imagen dinámica	SUBORDINADO COMPLEJO Oral subordinado-escrito subordinado	Sincronización	Sincronía con la acción escénica. Limitación del número de caracteres gráficos Cambio de modo.

Selon cette description, le surtitrage théâtral se rapproche beaucoup du sous-titrage puisque tous deux partagent le même « moyen » et « mode » de l'original, le même « mode traducteur » et la même « situation d'usage » mais nous soulignons tout de même deux différences fondamentales : d'une part, celle qui apparaît concernant les « conditionnements » (synchronie avec la bande sonore pour le sous-titrage et synchronie avec l'action scénique pour le surtitrage) et, d'autre part, celle qui n'apparaît pas mais qui pourtant existe et qui concerne le caractère « spontané » du mode de l'original qui ne recouvre pas exactement la même réalité dans chacun des deux cas.

Nous avons démontré que le surtitrage théâtral est une modalité de traduction audiovisuelle. Au-delà d'une simple volonté de classification, cela nous permet d'inscrire

le surtitrage théâtral dans un domaine particulier de la traductologie. Ainsi certaines des réflexions qui sont menées dans ce domaine pourront éclairer l'objet de recherche traductologique « surtitrage ». Gambier, par exemple, énonce différentes notions traductologiques qui doivent être investies par la traduction audiovisuelle :

La traduction audiovisuelle oblige à réinterroger des notions courantes en traductologie, comme celles de :

- texte de départ et d'arrivée [...]
- la relation entre ces textes nécessite de repréciser ce qu'on entend par équivalence
- Auteur [...]
- Sens : sa production n'est pas linéaire et ne repose pas sur un système unique de signes. Elle joue de l'interaction entre les intervenants, entre eux et les spectateurs, entre les productions audiovisuelles elles-mêmes (renvois et clins d'œil entre films, allusions entre programmes). [...]
- Ces interrogations nécessaires sur textes et sens entraînent aussi de s'interroger sur les unités de traduction en traduction audiovisuelle.
- Le concept même de traduction crée des réticences ; surtout il vient se brouiller avec ceux d'adaptation, de manipulation, de transfert, de remake.
- Sont à questionner également les liens entre normes de traduction, socialement déterminées et transmises, et contraintes techniques, ainsi que la notion de stratégie de traduction.
- Autre interrogation pertinente : celle des rapports entre écrit et oral, entre norme écrite dominante, conventions et écrit des sous-titres, entre parler ordinaire et oral du doublage.
- Enfin la réception de produits audiovisuels est loin d'être une notion consensuelle. Dans la communication audiovisuelle, à la pluralité des émetteurs (institutionnels et individuels) répond une diversité socio-culturelle de récepteurs. C'est dire que des éléments comme l'acceptabilité, la lisibilité, la synchronicité doivent s'élargir vers d'autres comme l'accessibilité, la pertinence des informations à transmettre, à omettre, à ajouter, à clarifier, pour ne pas accroître l'effort cognitif des spectateurs.⁵²

Ces différentes notions, ainsi que d'autres, seront explorées tout au long de notre travail et les études menées jusqu'alors sur la traduction audiovisuelle nous offriront parfois certains outils intéressants pour notre propre analyse. Si l'on est d'accord pour inscrire le surtitrage dans le domaine de la traduction audiovisuelle, nous allons voir que ce domaine n'a suscité l'intérêt des traductologues que tardivement mais qu'il donne lieu, aujourd'hui, à une multitude de travaux.

⁵² Yves Gambier : « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle », ed. cit., p. 275.

1.1.2 Le surtitrage dans le champ de la traduction audiovisuelle

1.1.2.1 Exploration du champ de recherche

L'inscription du surtitrage dans le champ de recherche de la traduction audiovisuelle est assez récente. Ainsi le surtitrage n'est cité nulle part dans l'ouvrage *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision*, alors même que ce dernier est présenté, dans l'avant-propos⁵³, comme « le tout premier tour d'horizon complet portant sur toutes les principales méthodes de transfert linguistique (sous-titrage, voix hors champ, emploi de narrateurs et de commentateurs, doublage synchronisé) »⁵⁴. Sans doute la relative ancienneté de cette étude explique-t-elle cette absence (1991). Aujourd'hui, beaucoup considèrent le surtitrage comme une modalité de traduction audiovisuelle au même titre que le sous-titrage ou le doublage par exemple. Il est d'ailleurs révélateur de constater que le surtitrage commence à représenter un axe d'étude spécifique dans les publications et lors des colloques scientifiques consacrés à la traduction audiovisuelle. Lors du colloque international organisé à Montpellier en 2008 et intitulé « La traduction audiovisuelle : Approches pluridisciplinaires sur la traduction audiovisuelle », un atelier était spécialement dédié au surtitrage, le plaçant ainsi parmi les angles d'analyse possibles de la traduction audiovisuelle⁵⁵. Afin de préciser le contexte d'analyse du surtitrage, nous allons dresser un panorama du domaine de la traduction audiovisuelle. Pour cela, nous nous appuyerons largement sur les travaux publiés par Yves Gambier, notamment sur son article « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle »⁵⁶ publié en 2006. Nous apporterons des informations complémentaires mais ces travaux nous semblent tout à fait instructifs de par leur caractère récent et relativement exhaustif.

La traduction audiovisuelle est un domaine de recherche nouveau qui suscite un intérêt croissant depuis le milieu des années 1990. En effet, avant 1995, il était encore peu exploré alors même que d'autres aspects des médias audiovisuels faisaient l'objet d'études,

⁵³ L'avant-propos de l'ouvrage a été rédigé par George Wedell, alors Directeur de l'Institut Européen de la Communication.

⁵⁴ Georg-Michael Luyken : *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision : doublage et sous-titrage pour le public européen*, Manchester, Institut européen de la communication, 1991.

⁵⁵ Nous avons d'ailleurs proposé, lors de ce colloque, une communication intitulée « Le surtitreur et son surtitrage : une activité qui reste à définir ».

⁵⁶ Yves Gambier : « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle », ed. cit., p. 261-293.

dans le domaine de l'analyse filmique ou de la sociologie par exemple. La plupart des travaux traitant de la traduction publiés jusqu'alors s'attachaient à certains aspects, à certaines difficultés spécifiques, sans proposer une approche systématique, ou bien émanaient d'universitaires et ne jouissaient donc que d'une diffusion limitée. En 1994, la compilation d'une bibliographie spécialisée avait abouti à un total de 730 travaux alors que, trois ans plus tard, leur nombre avait presque doublé, atteignant les 1300 références⁵⁷.

Gambier note tout de même qu'une première publication a anticipé et annoncé la réflexion sur les dimensions et les enjeux de la problématique des langues dans les médias audiovisuels. Il s'agit de l'ouvrage que nous avons cité plus haut, paru en 1991 : *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision : doublage et sous-titrage pour le public européen*, publication qui s'inscrit dans un important programme de recherche mené par l'Institut Européen de la Communication depuis 1985. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet ouvrage un peu plus loin dans ce chapitre et nous verrons que certaines de ses conclusions, quoique très intéressantes, semblent être remises en cause aujourd'hui.

Selon Gambier, l'année 1995 marque un tournant dans le domaine de la traduction audiovisuelle. Il donne trois raisons à cela, que nous allons rappeler brièvement.

Tout d'abord, le centenaire du cinéma, célébré en 1995, a permis de mettre les médias audiovisuels et la problématique des transferts linguistiques au cœur des débats. Un forum international intitulé « Communication audiovisuelle et transferts linguistiques. Audiovisual Communication and Language Transfer » s'est ainsi tenu, cette année-là, à Strasbourg⁵⁸. Organisée par le Comité pour les médias de la Fédération Internationale des Traducteurs, en association avec l'Institut Européen de la Communication, et placée sous les auspices du Ministère français de la Culture, du Conseil de l'Europe et de l'UNESCO, cette rencontre représente un temps fort de la réflexion menée au niveau européen sur les différents enjeux de la question du transfert linguistique dans les médias audiovisuels, car ces objectifs étaient, d'une part, de « mettre à jour les enjeux culturels et identitaires de la langue dans les productions audiovisuelles » ; et, d'autre part, de « sensibiliser tous les

⁵⁷ Yves Gambier : *Language Transfer and Audiovisual Communication. A Bibliography*, University of Turku, 1997.

⁵⁸ Les actes du forum ont été publiés dans la revue *Translatio. Nouvelles de la FIT : Communication audiovisuelle et transferts linguistiques*, vol. 14, n° 3-4, 2005.

partenaires de la communication audiovisuelle aux problèmes de la conversion linguistique »⁵⁹.

Ensuite, Gambier explique l'intérêt croissant porté à la traduction audiovisuelle en soulignant une forte mobilisation des minorités linguistiques. Avec notamment la *Déclaration universelle des droits linguistiques*, signée en 1996, ces minorités comprennent le rôle que peuvent jouer les médias audiovisuels dans la promotion de leur identité et vont, dans cette optique, développer des travaux de recherche autour de la thématique et, dans certains cas, proposer de nouvelles formations universitaires. On assiste par exemple à la création, en 2000, à Barcelone, du *Seminari d'Estudis sobre la Traducció Audiovisual I Multimedia* (SETAM), dont les objectifs sont les suivants :

- Impulsar els estudis universitaris i professionals de la traducció audiovisual i multimèdia.
- Participar en projectes de recerca.
- Organitzar, i participar, en cursos de tercer cicle universitari i conferències, fòrums de debat i cursos de formació professional.⁶⁰

Enfin, la dernière raison évoquée par Gambier pour expliquer l'essor du domaine de la traduction audiovisuelle concerne l'évolution des technologies, avec notamment l'avènement du numérique qui transforme certaines pratiques traductives, que ce soit dans leur production ou dans leur réception. À titre d'exemple, l'apparition du support DVD a permis de multiplier le nombre de versions sous-titrées proposées (un DVD peut compter une trentaine de sous-titrages différents) et de répondre ainsi aux attentes spécifiques des différents publics.

L'attention accrue portée ces quinze dernières années au domaine de la traduction audiovisuelle s'est concrétisée par une multiplication des conférences et des publications consacrées à la traduction audiovisuelle. Notons au passage que la revue *Meta*, revue qui fait référence dans le domaine des études sur la traduction, y a consacré un numéro spécial en 2004⁶¹. Le milieu universitaire a également démontré un intérêt croissant, que ce soit au

⁵⁹ *Communication audiovisuelle et transferts linguistiques, Translatio. Nouvelles de la FIT*, vol. 14, n° 3-4, 2005, p. 222.

⁶⁰ <http://www.vives.org/tematics/setam.html> [consulté le 10 juin 2010].

« - Encourager les études universitaires et professionnelles sur la traduction audiovisuelle et multimédia.
- Participer à des projets de recherche.
- Organiser, et participer, à des cours de troisième cycle universitaire et à des conférences, forums de débat et cours de formation professionnelle. » [Notre traduction]

⁶¹ Yves Gambier (dir.) : *Traduction audiovisuelle / Audiovisual Translation, Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n° 1, avril 2004.

niveau de la recherche, avec un nombre croissant de thèses et de mémoires, ou au niveau de l'offre de formation, notamment concernant le sous-titrage, pour lequel Gambier souligne qu'« on est passé de l'absence à l'inflation »⁶².

En outre, l'expansion du domaine de la traduction audiovisuelle s'explique, en partie, par une transformation du paysage audiovisuel lui-même. Nous ne développerons pas ici les changements qui affectent l'audiovisuel, mais nous invoquons Yves Gambier pour mentionner trois facteurs qui expliquent cette transformation : la numérisation, la distribution et les offres de programme. Nous avons parlé plus haut de la numérisation comme progrès technique qui a une incidence sur la traduction, mais ce progrès technique a également un impact sur la production et la distribution des œuvres audiovisuelles. Un autre facteur exposé réside dans l'internationalisation de la distribution qui tend à faire de l'aspect linguistique une préoccupation majeure pour les diffuseurs dès la production de l'œuvre. Enfin le dernier facteur concerne les offres de programme, qui se sont multipliées, qui ont vu leurs réseaux de transmission se diversifier (câble, satellite, internet,...) invitant la traduction audiovisuelle à évoluer pour s'adapter aux différents publics concernés.

Les transformations subies par le domaine de l'audiovisuel ne sont donc pas sans incidence sur le domaine de la traduction audiovisuelle. Elles en font bouger les lignes, elles en redéfinissent les pourtours en donnant naissance à de nouvelles pratiques et en soulevant de nouveaux enjeux. Ainsi le développement de nouveaux logiciels de sous-titrage, faciles d'utilisation, souvent gratuits et disponibles sur internet, a donné lieu à une nouvelle pratique, le *fansubbing* (contraction des termes anglais *fan* et *subtitling*), qui est une pratique du sous-titrage en amateur, réalisée « par les fans, pour les fans ». Jorge Díaz Cintas constate, au sujet de cette forme de sous-titrage :

Elle est beaucoup moins formelle, plus créative mais plus individualiste aussi que ce qui se pratique habituellement. Quelques-unes de ses particularités consistent, par exemple, à utiliser les couleurs pour identifier les locuteurs, à incorporer des explications sur l'écran et des notes métalinguistiques dans les sous-titres eux-mêmes ou au-dessus de l'écran ou alors utiliser des sous-titres cumulatifs.⁶³

⁶² Yves Gambier : « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle », ed. cit., p. 266.

⁶³ Jorge Díaz Cintas : « Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique », in Jean-Marc Lavaur et Adriana Șerban (coord.) : *La Traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 40.

Une telle pratique oblige les professionnels à remettre en question leur propre pratique, à repenser l'exigence de qualité pour que leur activité présente une valeur ajoutée par rapport à l'activité amateur. Elle pose aussi de réelles questions au niveau juridique, notamment en ce qui concerne les droits d'auteur.

La traduction audiovisuelle, qui se réduit pour beaucoup au sous-titrage et au doublage, est, en réalité, un domaine bien plus vaste, dont le champ d'action ne cesse de s'accroître, au rythme des évolutions techniques. Ainsi le surtitrage, permis lui-même par des évolutions techniques, est devenu un nouvel objet d'analyse de la traduction audiovisuelle, redéfinissant de ce fait les limites de la discipline.

La traduction audiovisuelle est donc bien un domaine en mutation et en expansion. Pourtant, selon certains auteurs, la réflexion traductologique sur la traduction audiovisuelle est longtemps restée en-deçà ce qu'elle pouvait être au regard de l'importance que revêt la communication audiovisuelle. José Lambert et Dirk Delabastita évoquaient, en 1996, deux raisons principales à ce constat. D'une part, la traductologie éprouvant un « grand désir d'autojustification », elle a tendance à privilégier les « "grands sujets" tels que la Bible, Shakespeare, la poésie, etc. » alors même que « la traduction des messages audiovisuels ne se soustrait pas aux connotations négatives qui accompagnent tout phénomène de culture de masse ». D'autre part, les traductologues « ont trop rarement été disposés à considérer le sous-titrage et le doublage (pour ne citer que ces deux procédés) comme de véritables faits traductionnels, dignes d'une recherche systématique [...] »⁶⁴. Ces deux raisons expliquent, selon Lambert et Delabastita, pourquoi la plupart des travaux a longtemps émané de professionnels de la traduction et non de scientifiques, de chercheurs en traductologie. En ce qui nous concerne, nous ne souhaitons pas établir de véritable distinction entre ces deux approches. Bien sûr elles impliquent des différences de méthode et d'outils d'analyse, mais leur opposition nous semble rejoindre, d'une certaine manière, l'opposition inopérante entre, d'une part, la théorie, qui serait le domaine réservé des traductologues, et, d'autre part, la pratique, dont seuls les professionnels pourraient témoigner. Or ces deux approches ne doivent pas, selon nous, être considérées dans un rapport d'opposition mais plutôt de complémentarité.

⁶⁴ José Lambert et Dirk Delabastita : « La Traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels », in Yves Gambier (éd.) : *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 34-35.

Ainsi, la traduction audiovisuelle est un domaine en plein essor, qui donne lieu à de multiples publications. En replaçant le surtitrage dans ce domaine, on peut supposer que les publications en question porteront autant de réflexions qui pourront étayer notre propre analyse. Parmi tous ces travaux, ceux qui attireront plus particulièrement notre attention – en dehors de ceux qui traitent directement de la question du surtitrage – sont les travaux consacrés au sous-titrage car ce mode de transfert linguistique présente un certain nombre d'affinités avec le surtitrage.

1.1.2.2 SURtitrage et SOUS-titrage

Nous l'avons déjà dit plus haut, il n'est pas rare de confondre le surtitrage avec le sous-titrage. De fait, nous sommes là en présence de deux modalités de traduction qui partagent nombre de points communs. Pour les mettre en évidence, commençons par définir les sous-titres comme « des traductions écrites condensées du dialogue original qui apparaissent sous forme de lignes de texte, le plus souvent vers le bas de l'écran ». Dans sa définition, Georg-Michael Luyken ajoute :

[Ils] apparaissent et disparaissent pour coïncider avec la portion correspondante du dialogue original, et sont presque toujours ajoutés ultérieurement à l'image sur l'écran, à titre d'activité de post-production⁶⁵.

Il est évident que le sous-titrage et le surtitrage partagent une caractéristique majeure : ils proposent tous les deux la traduction écrite d'un texte audiovisuel et ils sont donc le résultat d'un « mode traducteur subordonné complexe ». Ce mode traducteur commun mais aussi la concomitance, dans les deux cas, entre le texte source et sa traduction obligent le traducteur à poser des contraintes, à mettre en œuvre une stratégie de traduction particulière. Notre deuxième chapitre abordera plus largement sur cette question de la stratégie de traduction.

Un autre lien qui unit le sous-titrage et le surtitrage, le lien le plus évident, est leur proximité phonétique. Celle-ci n'est pas fortuite, elle est directement liée à la morphologie des deux termes et c'est même en référence au terme « sous-titrage » que le terme « surtitrage » a été créé, renforçant par là-même l'idée d'une familiarité entre les deux modalités de traduction. Leurs points communs apparaîtront tout au long de notre travail et

⁶⁵ Georg-Michael Luyken : *op. cit.*, p. 31.

nous aurons souvent recours à une analogie avec le sous-titrage pour nourrir notre réflexion, notamment lorsque nous nous interrogerons sur les stratégies de traduction et les opérations linguistiques à mettre en œuvre. Soulignons ici que, aussi proches soient-elles, ces deux modalités de traduction font trop souvent l'objet d'un amalgame alors même qu'elles présentent des différences à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, même si le surtitrage et le sous-titrage peuvent tous les deux être classés parmi les modalités de traduction audiovisuelle, il ne faut pas oublier leur différence quant au genre de l'original qu'ils viennent traduire. Il s'agit d'une différence majeure entre les deux techniques : alors que le sous-titrage vient traduire une œuvre cinématographique ou télévisuelle, fixée, gravée, sur un support, le surtitrage, lui, se propose de traduire un spectacle vivant, en perpétuelle évolution. Cette différence nous renvoie au mode de l'original défini par Hurtado Albir. Elle nous indique que, dans le cas du sous-titrage, ce mode est oral préparé et spontané. La part de « spontanéité » dans le cinéma existe puisque, tout comme au théâtre, les comédiens disposent d'une certaine liberté d'improvisation. Mais, même si le texte improvisé n'apparaît pas sur le script, il a finalement été enregistré lors du tournage et il peut être retranscrit par le sous-titreur, lui permettant d'avoir une liste des dialogues correspondant à la réalité. Dans le cas du surtitrage, nous sommes face au même mode de l'original, préparé et spontané, mais la part de spontanéité, dans le jeu théâtral, sera fluctuante, en fonction des trous de mémoire que peuvent subir les comédiens ou des improvisations auxquelles ils peuvent se livrer lors de chaque représentation. Cette part de spontanéité ne pourra donc pas être capturée par le surtitreur pour lui permettre d'obtenir une version aboutie de la liste des dialogues. Nous analyserons plus tard comment le surtitreur peut faire face à ce paramètre mais retenons ici que le fait que le théâtre soit du spectacle vivant, présenté en direct, représente une différence importante par rapport au sous-titrage.

Cette différence implique également que le mode opératoire ne sera pas le même pour réaliser un surtitrage ou un sous-titrage. Voici les étapes de l'élaboration d'un sous-titrage distinguées par Georg-Michael Luyken : 1) l'inscription, 2) la vérification, 3) la production d'une copie de travail, 4) le repérage, 5) l'adaptation, la traduction et la composition des sous-titres, 6) l'insertion, 7) la correction, 8) l'approbation et 9) la retransmission⁶⁶. Nous consacrerons une partie de notre travail à décrire le processus de réalisation du surtitrage et nous proposerons, à ce sujet, un mode opératoire. Mais nous

⁶⁶ *Idem*, p. 52.

pouvons déjà observer que certaines étapes de la conception d'un surtitrage sont comparables à celles citées ici pour le sous-titrage. Ainsi, comme le sous-titreur, le surtitreur sera amené à produire une copie de travail, à procéder au travail de repérage et bien sûr à celui d'adaptation, de traduction et de composition des surtitres. Mais pour un surtitrage, l'étape finale ne consiste pas en une retransmission. Alors que le sous-titreur peut considérer que son travail s'achève une fois que le sous-titrage a reçu l'agrément du client, le surtitreur, quant à lui, poursuit son travail lors de l'étape de retransmission en projetant, le soir des représentations, les surtitres préalablement élaborés. Une autre étape intervient même après les représentations puisque le surtitreur peut être amené à retoucher ses surtitres au gré des éventuelles évolutions du spectacle. Les différences entre sous-titrage et surtitrage supposent donc également des différences dans le déroulement de leur pratique et exigent des compétences professionnelles spécifiques pour chacune d'entre elles.

La différence fondamentale entre surtitrage et sous-titrage tient au fait que, à la différence du cinéma, le théâtre est un art vivant, présenté en direct. Nous devons ici apporter une nuance et prendre en compte une forme particulière de sous-titrage : le sous-titrage en direct. Derrière cette désignation, on peut comprendre deux pratiques distinctes. D'une part, il existe une pratique, assez répandue dans les festivals de cinéma, qui consiste à projeter le sous-titrage en direct, sur un écran indépendant de l'image (le sous-titrage n'est pas postsynchronisé) mais la traduction a été réalisée en amont. Dans ce cas-là, le direct représente surtout une contingence technique. D'autre part, le sous-titrage en direct peut aussi être compris comme la pratique qui vise à produire la traduction et à la projeter en direct pour certains programmes télévisuels diffusés en direct (interview, déclaration officielle, etc.). Cette pratique est notamment employée pour rendre les programmes accessibles au public sourd et malentendant. Si le sous-titrage en direct reste une pratique marginale au regard du sous-titrage traditionnel, il est intéressant d'en faire état, car, dans sa première déclinaison, il présente certaines similitudes avec le surtitrage.

Pour revenir aux différences entre sous-titrage et surtitrage, il faut souligner celle, primordiale, qui concerne le format des titres. Le sous-titrage est une pratique ancienne, largement répandue, qui a abouti à une normalisation de certains paramètres. La proposition de Fotios Karamitroglou⁶⁷ à cet égard est très intéressante car elle entend

⁶⁷ Fotios Karamitroglou : « A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe », *Translation Journal*, vol. 2, n° 2, 1998, www accurapid.com/journal/04stndrd.htm [consulté le 12 juillet 2009].

standardiser la pratique du sous-titrage afin d'en faciliter la circulation, l'échange, au sein de l'Europe. Observons donc comment certains paramètres peuvent être normalisés et nous comprendrons qu'une telle normalisation s'avère autrement plus difficile pour le surtitrage.

Pour commencer, Karamitroglou définit des paramètres spatiaux qui ont trait à la position des sous-titres sur l'écran, à l'alignement du texte, au nombre de lignes dont ils doivent être composés, au nombre de caractères que doit compter chaque ligne, au type et à la couleur de la police utilisée. Un sous-titre sera ainsi placé en bas de l'écran, centré, il se composera au maximum de deux lignes composée chacune de 35 à 40 caractères et la police devra être une police sans empattement, de couleur blanche sur un fond gris. Une standardisation de tels paramètres est rendue possible par le fait que le sous-titrage trouve sa place sur un espace qui est clairement défini, celui de l'écran. En revanche, le surtitrage, lui, vient s'insérer dans l'espace scénique, un espace en trois dimensions, et le caractère variable de la profondeur rend impossible la normalisation de la taille de police. Celle-ci doit être reconsidérée à chaque spectacle, en fonction de la distance qui sépare l'espace de diffusion des surtitres et la place occupée par les spectateurs, afin de permettre la lisibilité du texte.

Karamitroglou fixe également les paramètres temporels, renvoyant au temps d'affichage des sous-titres en fonction de leur composition (une ou deux lignes, un seul mot), à l'intervalle à respecter entre chaque sous-titre, et à la nécessaire coïncidence entre les changements de plan et l'apparition des sous-titres. Il propose ainsi de calculer le temps d'affichage en fonction du temps de lecture moyen qui est compris entre 2,5 et 3 mots par seconde et il fait allusion à la « règle des six secondes », règle qui est parfois remise en cause, et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Il indique également que l'intervalle entre deux sous-titres doit être d'un quart de seconde. Adopter de tels paramètres temporels pour le surtitrage semble être bien malaisé, dans la mesure où le théâtre est un art vivant, qui varie dans son rythme d'une représentation à l'autre, venant ainsi bouleverser des repères temporels trop rigides qui auraient été fixés.

Karamitroglou apporte enfin des précisions au sujet de la ponctuation ou de la typographie, en normalisant l'emploi des points de suspension, d'exclamation, d'interrogation, etc.

La proposition de Karamitroglou présente toute une batterie de normes qui, même si elles ne sont pas toujours suivies à la lettre, même si elles connaissent des variantes, ont

le mérite d'offrir un cadre formel au sous-titreur. De telles normes n'existent pas réellement pour le surtitrage théâtral et les choix de chaque praticien résultent souvent de sensibilités personnelles. Marta Mateo Martínez Bartolomé constate cet état de fait :

No existe uniformidad en el formato: ni en el uso de letras mayúsculas, ni en el tipo de letra o puntuación, ni siquiera en la presentación. Así no siempre constan dos líneas [...], varía el número de caracteres [...]; los textos aparecen a veces alineados a la izquierda y otras centrados en la pantalla; también cambia según el sistema el color de las letras [...]; la puntuación tampoco es uniforme [...].⁶⁸

Cependant, que ce soit par une conscience professionnelle qui le pousse à s'y intéresser, ou bien par une intériorisation de la part du spectateur qu'il est aussi, il semble bien que le surtitreur adopte certaines des normes du sous-titrage dans sa propre pratique, même si les caractéristiques du surtitrage ne permettent pas de les calquer absolument.

Une dernière différence entre le sous-titrage et le surtitrage réside dans les moyens techniques dont dispose le traducteur. Alors que le sous-titreur peut avoir recours à différents outils informatiques adaptés et fonctionnels, alors que nous parlions même de nouveaux logiciels de sous-titrage, faciles d'utilisation et disponibles sur internet, à l'origine de la pratique du *fansubbing*, il semble bien que le surtitreur ne bénéficie pas de tels outils. Des outils existent, que nous décrirons dans notre troisième chapitre, mais ils sont encore peu nombreux, et ne prennent pas en considération l'activité de surtitrage dans sa globalité. L'objectif de notre travail est donc de mettre au point un nouvel outil technique destiné à la pratique du surtitrage mais aussi de réfléchir à l'établissement de normes d'usage afin d'offrir au surtitreur le cadre formel dont peuvent jouir les sous-titres, tout en tenant compte des spécificités du spectacle vivant.

Le surtitrage théâtral, même s'il n'apparaît pas dans la proposition d'Hurtado Albir, peut être envisagé comme une modalité de traduction à part entière. L'inscription de cette modalité de traduction dans le domaine de la traduction audiovisuelle nous permet de mieux identifier cet objet de recherche traductologique, mais aussi de mettre en perspective

⁶⁸ Marta Mateo Martínez-Bartolomé : « Los Sobretítulos de ópera : dimensión técnica, textual, social e ideológica », in John D. Sanderson (éd.) : *Traductores para todo : Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*, Universidad de Alicante, 2002, p. 64 :

« Il n'existe pas d'uniformité dans le format : ni dans l'emploi des lettres majuscules, ni dans le type de police ou de ponctuation, ni même dans la présentation. Ainsi, ils ne comportent pas toujours deux lignes [...], le nombre de caractères varie [...]; les textes apparaissent parfois alignés à gauche, parfois centrés sur l'écran ; la couleur des lettres change également en fonction du système [...] ; la ponctuation non plus n'est pas uniforme [...] ». » [Notre traduction]

sa pratique avec celle d'autres modalités de traduction audiovisuelle, en particulier le sous-titrage et le doublage. En effet, la pratique du surtitrage n'est pas totalement détachée des enjeux qui se nouent autour de la pratique des autres modalités de traduction audiovisuelle. C'est justement l'évolution de la pratique du surtitrage qui va nous intéresser dans les pages qui vont suivre.

1.2 LE SURTITRAGE : UNE PRATIQUE EN ÉMERGENCE

Nous avons, jusqu'à présent, énoncé quelques principes théoriques nous permettant de mieux déterminer le surtitrage en tant qu'objet de recherche traductologique et de voir qu'il représente une modalité de traduction spécifique qui se différencie du sous-titrage sur certains aspects. Mais, dans ce travail, notre approche ne se veut pas seulement théorique et un de nos objectifs réside dans la conception d'un outil nouveau destiné à l'activité de surtitrage. Si notre troisième chapitre sera spécifiquement orienté vers cette approche applicative, nous souhaitons consacrer une partie de ce chapitre d'ouverture à une forme d'état de la pratique du surtitrage, en décrivant sa genèse et les différents enjeux de son développement.

Nous commencerons par constater que le surtitrage reste une pratique assez peu connue du grand public, et nous verrons que plusieurs raisons peuvent expliquer un tel constat. Ensuite nous observerons que la pratique du surtitrage connaît malgré tout un essor depuis sa création et qu'elle s'est largement généralisée, répondant ainsi à la problématique de la diffusion des spectacles en langue étrangère.

Nous précisons que nous nous intéresserons surtout ici au phénomène tel qu'il peut avoir lieu en France même si nous serons amené, bien entendu, à observer la mise en place de sa pratique dans d'autres pays.

1.2.1 Le surtitrage, une pratique encore peu connue

Il est bien difficile de mesurer la visibilité d'une pratique comme le surtitrage au sein du public. À notre connaissance, aucune enquête n'a été menée à ce sujet. Procédons donc à une expérience et demandons aux personnes autour de nous ce qu'elles pensent du « surtitrage ». Il y a fort à parier que nombre d'entre elles nous parleront du dernier film sous-titrés qu'elles sont allés voir au cinéma. En effet, le sous-titrage est aujourd'hui une pratique connue de tous. Tous les jours, sur les programmes des salles de cinéma que nous fréquentons, sur les DVD que nous achetons, dans les émissions de télévision que nous regardons, la mention « Version Originale Sous-Titrée » est de plus en plus présente. Poursuivons alors notre expérience et réitérons notre question en insistant sur le préfixe : « **SUR**titrage »... Nous nous rendrons compte alors que notre interlocuteur reste un peu

circonspect face à ce mot « barbare »... Si cette expérience – maintes fois répétée bon gré mal gré par celui qui s'aventure à consacrer un travail de recherche au surtitrage – déroge aux règles de la rigueur scientifique, elle peut néanmoins confirmer l'intuition selon laquelle le terme « surtitrage » n'est pas encore tout à fait rentré dans le vocabulaire courant⁶⁹ et que, de fait, la technique du surtitrage reste encore assez méconnue des personnes qui ne fréquentent pas assidûment les salles de spectacle ou bien qui ne s'intéressent pas de près à la traduction.

Nous allons donc voir comment un tel constat peut être expliqué, en évoquant des raisons qui peuvent être d'ordre sociologique, historique et artistique.

1.2.1.1 Raisons sociologiques : les habitudes ont la vie dure.

Les premières raisons expliquant le défaut de visibilité du surtitrage sont le fruit de l'observation des comportements sociaux face à l'objet qui nous intéresse. Nous allons ici exposer deux raisons d'ordre sociologique. La première concerne le mode de transfert linguistique que représente le surtitrage et nous renvoie aux habitudes de réception par le public français des œuvres audiovisuelles traduites. La deuxième raison, quant à elle, a trait à la question des pratiques culturelles de la population française, et renvoie à la manifestation artistique à laquelle le surtitrage est associé, à savoir le spectacle vivant.

La première raison s'explique en replaçant le surtitrage dans le domaine, plus vaste, de la traduction audiovisuelle et en le mettant en perspective avec les modes de transfert linguistique employés pour les œuvres cinématographiques et télévisuelles : le sous-titrage, le doublage et le *voice-over*. Nous allons nous intéresser plus particulièrement au sous-titrage et au doublage, non seulement parce que ce sont les deux méthodes principalement employées, mais aussi parce que c'est dans leur confrontation qu'apparaît le phénomène sociologique que nous souhaitons analyser. Nous avons déjà défini les sous-titres dans notre première partie. Le doublage, quant à lui, est défini par Georg-Michael Luyken de la manière suivante :

Le doublage est le terme familier utilisé pour décrire la "rythmographie" ou le "doublage synchronisé", qui consiste à remplacer la parole originale par une piste vocale et qui tente de

⁶⁹ Précisons ici que le terme « surtitrage » apparaît dans *Le Petit Larousse* mais qu'il n'apparaît pas dans *Le Petit Robert*.

suivre aussi étroitement que possible le dialogue original au point de vue temporel, en respectant le phrasé et le mouvement des lèvres des acteurs.⁷⁰

Nous sommes donc en présence de deux modalités de traduction qui se distinguent par leur mode traducteur. Le sous-titrage se caractérise par un mode traducteur complexe, marqué par une variation d'un mode oral de l'original à un mode écrit de la traduction alors que le doublage, lui, se base sur un mode traducteur simple dans la mesure où le mode de l'original et celui de la traduction sont tous deux des modes oraux. Sans rentrer plus en détail sur les différences traductologiques entre ces deux modalités de traduction, observons ici que tous les pays n'ont pas forcément la même approche sur l'épineux problème de l'importation des productions audiovisuelles étrangères : sous-titrage et doublage font l'objet d'un choix, d'une préférence, comme mode de transfert privilégié. Or, on peut penser qu'un tel choix donne lieu à certaines habitudes de réception des œuvres audiovisuelles traduites chez le public.

Depuis l'ouvrage *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision*⁷¹, essai fondateur sur la réflexion européenne autour de la traduction audiovisuelle, les travaux postérieurs sur le sujet ont pour habitude de classer les pays européens en fonction du mode de transfert linguistique privilégié pour la traduction cinématographique et télévisuelle. Ainsi, Luyken distingue deux grandes catégories : d'une part les pays dits « sous-titreur » qui sont la Belgique, Chypre, le Danemark, la Finlande, la Grèce, les Pays-Bas, la Norvège, le Portugal et la Suède ; et d'autre part les pays dits « doubleurs » qui sont l'Autriche, la France, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne et la Suisse. Le Royaume-Uni représente un cas à part car, faisant partie de l'hégémonique domaine linguistique anglophone, il reste peu concerné par ces problématiques et ne traduit que lorsque cela est vraiment indispensable, en combinant les deux systèmes⁷². Ces préférences pour l'un ou l'autre des deux modes de transfert linguistique se sont exprimées dès l'apparition du cinéma parlant dans les années 1930 et se sont vues renforcées avec l'avènement de la télévision, la multiplication des produits audiovisuels, et, par conséquent, l'essor de la traduction audiovisuelle. Luyken explique cette distinction entre deux familles de pays par le coût financier que représente l'un ou l'autre des deux modes : le sous-titrage est moins onéreux et engage des nécessités techniques moindres par rapport au doublage.

⁷⁰ Georg-Michael Luyken : *op. cit.*, p. 32.

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem*, p. 32.

Prolongeant son analyse, Luyken met en perspective, pour les pays des deux familles, les productions locales et les importations de programmes étrangers. Ainsi, les pays ayant localement une forte production audiovisuelle préféreront le doublage qui, même s'il est plus cher, ne concerne qu'une part restreinte de la globalité des programmes diffusés. En revanche, les pays ayant une production locale faible et donc une importation de programmes étrangers importante, feront le choix du sous-titrage, mode de transfert moins onéreux, car la masse de programmes à traduire serait trop importante pour pouvoir faire l'objet de doublage.

Cette répartition, proposée au début des années 1990 par Luyken, ne semble plus être d'actualité. D'une part parce qu'elle ne fait pas véritablement état de la réalité des pratiques de traduction audiovisuelle nationales : si les pays européens présentent effectivement un mode de transfert dominant (sous-titrage ou doublage), ils conjuguent en réalité, pour la plupart d'entre eux, l'emploi des deux modes. D'autre part, parce que cette répartition semble être en cours de changement : les pays dits « doubleurs » ont tendance à sous-titrer de plus en plus, pour des raisons économiques, mais peut-être aussi pour d'autres raisons, sur lesquelles nous reviendrons. Pour le cas de l'Espagne, par exemple, Roberto Mayoral Asensio constate :

Todos estamos siendo testigos de un gran cambio que se produce en España en nuestros días: el subtulado era una forma de traducción reservada al cine de arte y ensayo y a las premuras de los festivales de cine, pero, con la introducción de las plataformas digitales de televisión y con la difusión del DVD, la oferta de subtulado en España es inmensamente mayor y está alcanzando a un número cada vez más elevado de espectadores.⁷³

Dès 1995 et la conférence de Strasbourg, la répartition proposée par Luyken a été, en quelque sorte, remise en cause. Dans la résolution adoptée au terme de la conférence, l'ensemble des participants ont reconnu en effet que « l'homogénéité prétendue entre un pays, une langue et un mode de transfert est de plus en plus trompeuse »⁷⁴. Plus de dix ans

⁷³ Roberto Mayoral Asensio : « El Espectador y la traducción audiovisual », in Frederic Chaume et Rosa Agost (éd.) : *La Traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001, p. 42 :

« Nous sommes tous témoins d'un grand changement qui se produit en Espagne de nos jours : le sous-titrage était une forme de traduction réservée au cinéma d'art et d'essai et aux urgences des festivals de cinéma, mais, avec l'introduction de plateformes digitales de télévision et avec la diffusion du DVD, l'offre de sous-titrage en Espagne est immensément plus importante et elle touche un nombre de plus en plus élevé de téléspectateurs. » [Notre traduction]

⁷⁴ *Communication audiovisuelle et transferts linguistiques, Translatio. Nouvelles de la FIT*, vol. 14, n° 3-4, 2005, p. 231.

après, en 2006, Gambier considère même que cette répartition est « obsolète »⁷⁵, au regard des transformations qu'a connu et que connaît encore le domaine de l'audiovisuel et qui bouleversent, par ricochet, la traduction audiovisuelle. Une des principales transformations a trait, on l'a dit, aux avancées techniques, celle de la numérisation représentant, pour Gambier, une des « transformations majeures » que le paysage audiovisuel a connues. La numérisation a un impact sur la traduction audiovisuelle car elle ouvre la voie à des améliorations techniques qui peuvent être apportées aux modalités de traduction que sont le sous-titrage et le doublage : la numérisation permet de faciliter l'incrustation des sous-titres pour les productions audiovisuelles, et de proposer, sur un DVD par exemple, une trentaine de versions sous-titrées différentes et donc adaptées aux différents publics. De la même manière, la technologie numérique peut apporter des améliorations à la technique du doublage : en permettant de distinguer les différentes pistes sonores, elle permet de conserver les sons et les effets musicaux de l'original pour ne modifier que ce qui est dit ; et on envisage même que l'on puisse manipuler l'image pour faire en sorte que le mouvement des lèvres soit mieux synchronisé avec la voix du doubleur... Les modes de transfert linguistique connaissent donc des transformations techniques qui peuvent en effet déplacer les frontières entre pays sous-titreur et pays doubleur.

Pourtant, tout en gardant à l'esprit le caractère dépassé de la classification proposée par Luyken, on peut penser que le choix historique du sous-titrage ou du doublage peut avoir créé, chez les spectateurs, des habitudes et des préférences de « consommation » du produit audiovisuel traduit. Dans son ouvrage, Luyken constate ce phénomène :

La puissante polarisation de l'emploi d'une méthode entre les pays « doubleurs » et « sous-titreur » est significative : les sondages ont révélé que les téléspectateurs sont fortement conditionnés par les méthodes prédominantes respectives et, dès lors, n'acceptent que très lentement toute autre méthode différente ou nouvelle.⁷⁶

Un peu plus loin, en s'appuyant sur des études portant sur la préférence pour les versions sous-titrées ou doublées dans cinq pays – la France, l'Allemagne, les Pays-Bas, la Suisse et le Royaume-Uni –, il confirme une telle conclusion en indiquant que « la préférence de l'audience est, en premier lieu, déterminée par la familiarité et le conditionnement à l'une ou l'autre des deux principales méthodes de transfert

⁷⁵ Yves Gambier : « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle », ed. cit., p. 268.

⁷⁶ Georg-Michael Luyken : *op. cit.*, p. 40.

linguistique »⁷⁷. Dans un article publié en 2003, c'est-à-dire dix ans après les travaux de Luyken, Éric Plourde fait le même constat et affirme :

Dans les pays où le sous-titrage est la norme (Pays-Bas, Finlande), le doublage ou le *voice-over* n'est pas apprécié ; au mieux, le doublage est réservé aux émissions pour enfants. De même, dans les pays où le doublage est la norme, le sous-titrage est soit considéré comme « un élément contrariant qui n'a pas sa place dans l'image » ou « quelque chose pour les films de répertoire.⁷⁸

Les deux reproches qui sont faits ici à l'encontre du sous-titrage sont, de l'aveu de l'auteur, des commentaires faits par des cinéphiles à la sortie d'un film suédois sous-titré en anglais. On pourrait donc les considérer comme anecdotiques. Pourtant le commentaire consistant à voir le sous-titrage comme « un élément contrariant qui n'a pas sa place dans l'image » nous semble tout à fait intéressant car il rejoint les reproches qui ont souvent été adressés au surtitrage. Sous-titrage et surtitrage sont, en effet, des modes de transfert linguistique assez proches, consistant à proposer, pour le dire simplement, une traduction écrite d'un texte oral. Le spectateur français, comme tout spectateur d'un pays « doubleur », pourra d'une certaine manière trouver les mêmes défauts au surtitrage que ceux qu'il trouve au sous-titrage. On peut penser, en quelque sorte, que le surtitrage hérite, par analogie avec le sous-titrage, du phénomène que nous venons d'analyser concernant les habitudes et les préférences des spectateurs quant au mode de transfert linguistique : par sa nature, le surtitrage n'est pas un mode de transfert linguistique usuel pour le spectateur français. Bien entendu, certains pourraient objecter que le sous-titrage est une pratique largement connue alors même que ce n'est pas, selon Luyken, le mode privilégié en France pour la traduction des œuvres cinématographiques. Mais on touche là au deuxième volet de la raison sociologique qui explique le défaut de visibilité dont souffre le surtitrage.

En effet, outre une première raison qui tient aux caractéristiques du mode de transfert linguistique qu'est le surtitrage, une autre explication sociologique peut être trouvée dans l'observation des pratiques culturelles des Français. Observons, à ce sujet, les données statistiques fournies par le Département des Études et de la Prospective du Ministère de la Culture. Ces données sont recueillies suite à des enquêtes effectuées auprès

⁷⁷ *Idem*, p. 119.

⁷⁸ Éric Plourde : « Doublage : uniformisation linguistique et manipulation du discours », *Post-scriptum.org. Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias. Traduction : médiation, manipulation, pouvoir*, n° 3, 2003, paragraphe 2, http://www.post-scriptum.org/flash/docs2/art_2003_03_011.pdf [consulté le 31 août 2010].

d'un échantillon représentatif de la population française, questionné sur ses pratiques culturelles. Depuis 1973, cinq enquêtes ont été menées (1973, 1981, 1989, 1997, 2008). En ce qui nous concerne, nous allons nous intéresser aux résultats de la dernière enquête, menée en 2008, publiés dans l'ouvrage *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique*. Sans rentrer plus avant dans le détail des chiffres avancés, nous allons nous contenter ici de mettre en regard deux pratiques qui nous intéressent pour étayer notre propos : le cinéma et le spectacle vivant (théâtre et opéra) puisque ce sont les secteurs concernés par les modes de transfert linguistique que sont respectivement le sous-titrage et le surtitrage.

Dans un premier temps, l'enquête confirme l'intuition partagée que le cinéma occupe une place très importante dans les pratiques culturelles des français. Cette pratique artistique, qui fait l'objet d'une véritable industrie, a un fort pouvoir de pénétration à l'intérieur du public. Ainsi, 95 % des Français sont allés au moins une fois dans leur vie au cinéma et 57 % des français de plus de 15 ans y sont allés une fois ou plus au cours des 12 derniers mois⁷⁹. Dans le même temps, on observe que seulement 58 % des Français sont allés au moins une fois dans leur vie au théâtre et qu'à peine 19 % des français de plus de 15 ans y sont allés au cours des douze derniers mois⁸⁰. Une autre enquête, menée en 2003, nous révèle qu'à peine 4 % des Français de plus de 15 ans ont assisté à un spectacle d'opéra ou d'opérette⁸¹. Au niveau européen, les chiffres révèlent aussi une prépondérance du cinéma comme activité culturelle, même si les proportions semblent varier un peu⁸² : 51 % des Européens de 15 ans ou plus sont allés au cinéma au moins une fois dans les douze derniers mois, contre 32 % pour le théâtre et 18 % pour des spectacles de danse ou d'opéra⁸³.

Nous sommes conscient que de telles statistiques peuvent être débattues, notamment parce que les enquêtes, menées sous forme de sondages, ne mesurent pas la réalité des pratiques mais bien les déclarations de pratiques des personnes sondées. Cependant ces chiffres permettent d'observer les comportements culturels et sont autant

⁷⁹ Olivier Donnat : *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, Éditions La Découverte, 2009, p. 97.

⁸⁰ *Idem*, p. 179.

⁸¹ *Chiffres clés 2010, statistiques de la culture*, Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture et de la Communication, www.statistique-publique.fr/ [consulté le 12 juin 2010].

⁸² Statistiques culturelles en Europe, www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html [consulté le 12 juin 2010].

⁸³ Les données ne permettent pas de connaître la répartition entre spectacles de danse et d'opéra.

d'indicateurs qui nous amènent à conclure que le théâtre et l'opéra sont encore aujourd'hui des pratiques culturelles moins « populaires », plus « élitistes ».

Ainsi, dans rapport de synthèse commandé par la Commission Européenne et portant sur « Les Européens, la culture et les valeurs culturelles », l'institut Optem observe :

Le spectacle vivant, tel qu'ainsi défini, est sans doute la pratique culturelle la plus clivante. Elle n'est perçue comme accessible qu'à un petit nombre d'initiés, qui disposent à la fois du niveau économique – places jugées très chères – et du « savoir » (ou de l'aptitude à apprécier) requis. De fait, très peu de participants déclarent fréquenter régulièrement ce type de spectacle qui reste, même pour eux, relativement exceptionnel (quelques fois par an). Ce sont en général des personnes d'un certain âge, des groupes moyens-supérieurs essentiellement.⁸⁴

Alors que le cinéma est une pratique culturelle grand public, le théâtre, lui, reste perçu comme une pratique réservée à une partie de la population dotée de moyens financiers et d'un certain bagage culturel. Ce caractère « élitiste » est encore plus marqué dans le cas de l'opéra, au sujet duquel le même rapport précise :

C'est notamment l'opéra qui est perçu comme s'adressant à des spécialistes, à une sorte d'élite de spectateurs instruits, « cultivés » au sens érudit du terme ; d'ailleurs, certains participants, amateurs et habitués de l'opéra, se félicitent de cet aspect réservé de l'audience de ce type de représentation (« gens bien élevés », tenue soignée...)⁸⁵

Dans la mesure où les spectacles vivants que sont le théâtre et l'opéra sont eux-mêmes moins populaires que d'autres formes artistiques comme le cinéma, on comprendra que le surtitrage, comme pratique qui touche le domaine du spectacle vivant, reste moins connu que le sous-titrage cinématographique.

Telles sont les raisons d'ordre sociologique qui permettent d'expliquer le défaut de visibilité du surtitrage auprès du grand public : d'une part celui-ci est plutôt habitué, pour la traduction audiovisuelle, au mode de transfert linguistique oral que représente le doublage ; d'autre part, il méconnaît en partie le monde du théâtre et les différentes activités que celui-ci englobe.

⁸⁴ OPTEM : « Les Européens, la culture et les valeurs culturelles. Étude qualitative dans 27 pays européens. Rapport de synthèse », juin 2006, p. 24, http://ec.europa.eu/culture/pdf/doc964_fr.pdf [consulté le 1er septembre 2010].

⁸⁵ *Ibidem.*

1.2.1.2 Raison historique : le péché de jeunesse

Une autre raison peut, selon nous, expliquer le fait que le surtitrage reste encore une pratique relativement peu connue. Cette raison est inhérente au surtitrage, concerne sa propre historicité, et tient au fait qu'il s'agit d'une pratique relativement récente par rapport à d'autres modes de transfert linguistique. Si les pratiques du sous-titrage et du doublage peuvent être considérées comme relativement anciennes puisqu'elles sont apparues dans les années 1930, la pratique du surtitrage, quant à elle, compte à peine plus de 25 ans d'existence.

Entendons-nous bien, la volonté de rendre des spectacles en langue étrangère accessibles est ancienne et, pour cela, différents moyens ont été mis en œuvre comme autant de prédécesseurs du surtitrage. Un premier moyen a été le support papier. À l'opéra, des livrets proposant une traduction des dialogues peuvent être, encore aujourd'hui, distribués aux spectateurs avant la représentation. Le même type de procédé a également été mis en place au théâtre : des synopsis, appelés aussi « bibles », étaient remis aux spectateurs pour qu'ils puissent lire la traduction du texte qui devait être joué. Cette traduction pouvait être lue avant ou après les représentations, voire même pendant les représentations avant que l'obscurité des salles ne se généralise vers les années 1880⁸⁶.

Dans les années 60 et 70, toujours dans cette volonté de permettre l'accès aux spectacles en langue étrangère, certains théâtres, tels que le Théâtre des Nations par exemple, ont aussi expérimenté et développé des techniques de traduction simultanée comparables sur certains aspects à ce que peut être le doublage pour les productions cinématographiques et télévisuelles : des interprètes prenaient ainsi place dans des cabines et déclamaient le texte traduit dans une synchronie d'élocution avec les comédiens qui étaient sur scène. Les spectateurs, munis de casques à oreillettes, pouvaient quant à eux choisir d'écouter la version originale ou la version traduite en portant ou non leur casque. Cette technique se situerait en réalité entre le doublage et le *voice-over*, technique « caractérisée par une traduction assez "fidèle" de l'original et émise en quasi synchronie. [...] la voix et/ou sons de l'original sont plus ou moins évanescents »⁸⁷, dans la mesure où,

⁸⁶ André Degaine : *Histoire du théâtre dessinée*, Saint-Genouph, Nizet, 1992, p. 276.

⁸⁷ Yves Gambier : « Introduction. La Traduction audiovisuelle, un genre nouveau ? », *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 9.

à la différence du doublage, le spectateur pouvait avoir accès à la version originale en choisissant de porter ou non son casque, ou même en choisissant de ne mettre qu'un écouteur et d'écouter, de l'autre oreille, la langue étrangère. Cette technique a rencontré un certain succès auprès du public qui pouvait comprendre un spectacle présenté en langue étrangère sans avoir d'effort particulier à fournir. Cependant elle ne faisait pas consensus chez les professionnels du théâtre et à ce sujet, Claude Clergé, qui était collaborateur à l'Odéon-Théâtre de France se souvient :

À l'époque, il y eut une levée de bouclier systématique contre la traduction simultanée de la part des metteurs en scène qui la considéraient comme faisant écran à leur mise en scène.⁸⁸

La traduction simultanée faisait donc face à des réticences de la part des metteurs en scène et, en effet, on peut s'interroger sur ce mode de transfert car, s'il avait le mérite de donner accès à des spectacles en langue étrangère, il ne permettait pas de profiter pleinement du texte en version originale. Cette forme de « doublage théâtral » engendrait, de plus, des difficultés matérielles, logistiques, notamment concernant l'organisation de la régie, et il ne s'est donc pas beaucoup développé.

La traduction des spectacles en langue étrangère, sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui d'un texte projeté, sous la forme donc d'un surtitrage, n'est finalement apparue qu'au début des années 1980. Conçu initialement pour la traduction des opéras, il est assez unanimement reconnu que le surtitrage a marqué un véritable bouleversement dans la réception des œuvres lyriques. Linda Dewolf affirme à ce propos :

Projected titles are considered one of the most important developments in recent years. They have changed the experience of opera profoundly, and there is no doubt what is being done and how it is being done.⁸⁹

La première expérimentation de cette technique a été menée pour une production de la Canadian Opera Company (COC) présentée en janvier 1983 au O'Keefe Centre de Toronto. Gunta Dreifelds, Lofti Mansouri et John Leberg mirent au point pour la COC une

⁸⁸ Extrait d'entretien avec Sophie Grandjean (1997), cité dans Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : « Surtitrage : texte projeté, texte-image », in Béatrice Picon-Vallin : *La Scène et les images*, Paris, CNRS Éditions (Arts du spectacle), 2001, p. 233.

⁸⁹ Linda Dewolf : « Surtitling Operas with examples of translations from German into French and Dutch », in Yves Gambier et Henrik Gottlieb (éd.) : *(Multi) Media Translation : concepts, practices, and research*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 2001, p. 180 : « Les titres projetés sont considérés comme le développement le plus important des dernières années. Ils ont profondément changé l'expérience de l'opéra, et il n'y a pas de doute sur ce qui est en train de se passer et comme c'est en train de se passer. » [Notre traduction]

nouvelle technique pour la traduction en direct des opéras qui consistait à projeter la traduction du livret au moyen d'un projecteur de diapositives. Elle fut ainsi employée, pour la première fois, pour l'opéra *Elektra*, de Richard Strauss, présenté en langue allemande. Les trois inventeurs déposèrent la technique sous le nom SURTITLES et celle-ci fut présentée officiellement quelques mois plus tard lors du spectacle *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, chanté en langue italienne. Quelques années après, en 1991, la technique connut une évolution technique, le vidéoprojecteur venant remplacer le projecteur de diapositives.

S'inspirant de cette expérience menée par la COC, d'autres systèmes similaires commencèrent à voir le jour en Amérique du Nord et en Europe, au point que le terme « surtitres » acquit un sens plus global pour ne plus désigner seulement la marque déposée mais aussi et surtout la technique elle-même. En 1986, le Théâtre de Florence fut le premier en Europe à accueillir un spectacle surtitré, l'opéra *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Wagner, mis en scène par Zubin Mehta et chanté en allemand. Le surtitrage se développa par la suite dans la plupart des pays européens vers les années 1990. L'Opéra National de Finlande adopta le surtitrage en finnois dès 1987⁹⁰. Assez rapidement, la technique fut également utilisée pour la traduction de pièces de théâtre. En 1990, l'Odéon-Théâtre de l'Europe propose pour la première fois un spectacle surtitré pour les représentations du *Roi Lear*, mis en scène par Deborah Warrar⁹¹. Cette récupération de la technique du surtitrage par le milieu du théâtre donna lieu à la création de nouveaux systèmes. En France, le logiciel Kalieute fut créé par Jean de Rigault et Bruno Droux et « consistait en un logiciel spécifique de titrage relayé par projection vidéo, applicable à tout spectacle scénique, qu'il fût lyrique ou dramatique »⁹². D'autres systèmes furent également créés par la suite, plus ou moins fonctionnels, comme le système Torticoli, développé par Pierre-Yves Diez, en 1996. Ce logiciel, conçu à la demande du festival d'Avignon, pour le spectacle *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, présenté en allemand et surtitré en français, reste aujourd'hui un des systèmes de surtitrage privilégiés par les salles de théâtre et d'opéra. Nous aurons l'occasion, dans notre troisième chapitre, de revenir sur les différents systèmes conçus et utilisés pour le surtitrage, et de voir leurs fonctionnalités et leurs éventuelles limites.

⁹⁰ Marjatta Sario et Susanna Oksanen : art. cit., p. 185.

⁹¹ Valéry Schatz : *À la périphérie des œuvres dramatiques : le surtitre*, mémoire de DEA de Propriété artistique et industrielle, sous la direction de Pierre-Yves Gautier, Paris II Panthéon-Assas, 1997.

⁹² Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 235.

Le surtitrage s'est donc généralisé car il est reconnu comme un moyen probant pour la traduction des œuvres lyriques et théâtrales en langue étrangère. Il est aujourd'hui la technique la plus employée à cet égard et le nombre de spectacles surtitrés ne cesse de croître.

1.2.1.3 Raison artistique : le surtitrage mal aimé ?

Pour clore cet exposé des raisons qui peuvent, selon nous, expliquer le défaut de visibilité du surtitrage, il semble bien qu'il faille relever la raison que nous avons choisi de qualifier d'« artistique ». En effet, si le surtitrage s'est peu à peu développé, ce ne fut pas sans faire l'objet de quelques réticences de la part des artistes, tant dans le milieu de l'opéra que dans celui du théâtre. Il nous semble important de consacrer un espace à part entière à cette perspective artistique car le point de vue des artistes sur le surtitrage est un enjeu important.

Dans la plupart des travaux qui ont été publiés sur le surtitrage, il est fait mention de certaines critiques qui ont pu être formulées à l'égard du surtitrage, notamment au début de sa pratique. Ainsi, dès 1996, Sario et Oksanen donnent un exemple de ces réticences :

Avec *Il Tabarro*, mis en scène par Halle Holmberg, homme de théâtre réputé en Finlande, le sur-titrage fut l'objet d'une réelle polémique dans la presse et la télévision. Le metteur en scène ne supporta pas en effet que l'harmonie entre les chanteurs et la musique soit brisée par le texte, celui-ci s'introduisant comme un tiers. Il menaça même d'abandonner tout le projet si la direction de l'Opéra s'entêtait à sur-titrer l'œuvre.⁹³

On note ici la façon dont le surtitrage peut être envisagé par les metteurs en scène comme un « tiers », comme un élément qui viendrait parasiter en quelque sorte la représentation. De la même manière, Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine nous précisent que Giorgio Strehler, directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe entre 1983 et 1990, « refusait catégoriquement le principe du surtitrage »⁹⁴. Pourtant, ce metteur en scène est à l'initiative du projet artistique de ce théâtre qui a vocation, depuis 1983, à encourager et diffuser la création européenne. Ce projet, par sa nature même, pose donc la question de la langue étrangère et de la traduction.

⁹³ Marjatta Sario et Susanna Oksanen : art. cit., p. 186.

⁹⁴ Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 238.

S'il est vrai que le surtitrage donne accès au sens porté par les mots, on ne peut nier que, tant à l'opéra qu'au théâtre, le sens ne naît pas seulement du texte. Or, avec l'emploi du surtitrage, la place qui est réservée au texte se trouve inévitablement renforcée. On touche là à la question de la place du texte dans le spectacle théâtral, à la question du rapport entre le texte et la scène. Cette question fait l'objet de prises de position de la part de certains metteurs en scène et alimente les travaux des théâtrologues. Cette question peut être résumée à travers une bipolarisation entre d'une part le texte et d'autre part la scène. La position « logocentrique » tend à faire du texte l'élément le plus important du théâtre. Voici ce que nous rappelle Patrice Pavis à ce sujet :

Longtemps [...] le théâtre a été enfermé dans une conception logocentrique. Que cette attitude soit caractéristique de la dramaturgie classique, de l'aristotélisme ou de la tradition occidentale, elle revient en tout cas à faire du texte l'élément premier, la structure profonde et le contenu essentiel de l'art dramatique. La scène ne vient qu'ensuite comme ex-pression superficielle et superflue [...] ⁹⁵

À l'opposé de cette position centrée sur le texte, se trouve la position qui tend à faire de la scène l'élément prééminent, la position que certains qualifient de « scénocentrique ». Pour définir cette attitude, Pavis cite Antonin Artaud qui met en avant la place de la scène, en critiquant la place trop grande réservée au texte :

Un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'antipoète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental. ⁹⁶

On voit bien, dans les propos d'Artaud, combien la question du rapport entre le texte et la scène alimente les passions et peut donner lieu à de fermes prises de position. Dans cette bipolarisation entre textocentrisme et scénocentrisme, le théâtre contemporain a plutôt tendance à revaloriser la scène par rapport au texte, accordant du même coup une nouvelle importance au travail du metteur en scène, qui n'est plus simplement considéré comme un technicien asservi au propos du dramaturge, mais comme un auteur à part entière du spectacle théâtral. On comprendra alors que le surtitrage ait pu faire l'objet de réticences de la part de certains metteurs en scène.

⁹⁵ Patrice Pavis : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, entrée « Texte et scène », p. 354-355.

⁹⁶ Antonin Artaud : « La mise en scène et la métaphysique », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1964, p. 61, cité dans Patrice Pavis : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, entrée « Texte et scène », p. 355.

Au-delà du fait que le surtitrage vienne offrir une place plus importante au texte, certains metteurs en scène peuvent considérer que, plus largement, il est un marqueur de l'importance que recouvre le sens dans les productions artistiques occidentales, un élément qui vient servir ce que l'on nomme parfois la « sémiocratie ». À ce sujet, Mike Sens nous raconte son expérience de surtitrage de la pièce *4.48 Psychose*, mise en scène par Claude Régy. Il affirme : « Claude Régy déteste les surtitrages et se bat totalement contre ce qu'il appelle, il me semble bien, la dictature du sens »⁹⁷. Vaste débat que de savoir si le surtitrage participe réellement à cette primauté du texte et du sens, débat qui pose, finalement, la question de ce que représente le texte du surtitrage au niveau sémiologique, de ce que ce signe peut représenter dans une mise en scène.

Cependant, la résistance opposée par certains semble laisser place aujourd'hui, chez certains metteurs en scène, à une relative adoption, voire même à un intérêt spécifique porté au surtitrage comme nouvel élément de la création. Ainsi, le metteur en scène coréen Lee Jongil confie-t-il son refus premier du surtitrage, avant de reconnaître son utilité pour la compréhension du spectacle par le public d'accueil, et de conclure :

Sans doute resterait-il à mieux penser aux modalités techniques, afin de les intégrer dans le spectacle [...] Sinon, il faudrait des types d'écran qui s'intègrent dans le spectacle. C'est sans doute quelque chose qui mérite réflexion, parce que si on joue à l'étranger, le problème de communication est tel que le surtitrage me semble un mal nécessaire.⁹⁸

Cette problématique de la place du surtitrage dans le spectacle vivant peut faire l'objet de discussions et nous serons amené, dans notre deuxième chapitre, à nous y intéresser plus longuement. Nous souhaitons néanmoins souligner ici que la méfiance des artistes, face à cet élément dont on pourrait considérer qu'il relèverait plutôt de nécessités techniques, participe au relatif manque de popularité du surtitrage.

Un faisceau de raisons explique la méconnaissance relative du public face au surtitrage. Quoi qu'il en soit, il semble bien que cette situation évolue, que le surtitrage tende à se populariser car on note aujourd'hui une multiplication des spectacles étrangers présentés en version originale surtitrée. C'est cet essor que nous allons observer et expliquer à présent.

⁹⁷ Claire Jatosti, Mike Sens et Heinz Schwarzinger : « Surtitrage d'opéra » [table ronde], *Actes des Vingt-troisièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 97.

⁹⁸ Lee Jongil, Han Yumi et Hervé Péjaudier : « Entretien avec Lee Jongil et quelques comédiens. Propos recueillis à Paris en Novembre 2000 », *Culture Coréenne*, n° 56, 2000, p. 18, www.culturecoreenne.fr/ [consulté le 4 septembre 2010].

1.2.2 Le surtitrage : l'essor d'une pratique

1.2.2.1 Le constat de l'essor

Que ce soit à Paris ou en province, sur les scènes nationales ou régionales, dans les théâtres publics ou privés, que ce soit par des spectacles montés par des compagnies professionnelles ou amateurs... en France, l'offre théâtrale est très importante. Parmi toute cette offre, il est très difficile de collecter les données nécessaires pour dresser une liste exhaustive des spectacles présentés en langue étrangère et surtitrés en français. Et cette carence peut être préjudiciable quelle que soit l'angle d'approche du surtitrage, qu'il soit scientifique ou commercial. Cependant, on peut constater tout de même qu'en France, le surtitrage n'est plus chose rare.

À titre d'exemple, l'Odéon-Théâtre de l'Europe, a accueilli en 2009-2010 quatre spectacles en langue étrangère surtitrés en français. Bien sûr la vocation même de ce théâtre, la dimension européenne qui est la sienne depuis le milieu des années 1980, implique qu'il accueille ce type de spectacles. Mais parallèlement à cela, on remarque que les scènes nationales programment, elles aussi, de plus en plus de pièces en langue étrangère et ont recours au surtitrage. Pour mesurer cette propagation du surtitrage sur le territoire français, nous avons enquêté auprès de l'ensemble des scènes nationales françaises⁹⁹. Parmi les nombreuses réponses que nous avons reçues, nous avons pu constater que nombre de ces salles avaient accueilli, lors de la saison 2009-2010, des spectacles surtitrés en français. Ainsi la scène nationale de Sénart a programmé un spectacle en italien surtitré en français (*Manca solo la domenica*, mise en scène de Licia Maglietta, d'après un texte de Silvana Grasso, *Pazza è la luna*) ; le Théâtre des Salins, à Martigues, a accueilli deux spectacles surtitrés (la Cie Stuffed Puppet Theatre, *Molière* de Neville Tranter et la Cie Parnas, *Le retour au désert*, mise en scène de Catherine Marnas) ; le Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines a programmé un spectacle en italien surtitré en français (*Giulio Cesare*, direction musicale de David Stern) ; la Comédie de Clermont Ferrand a accueilli elle aussi un spectacle surtitré (*Julius Caesar*, mise en scène d'Arthur Nauzyciel) ; le Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville, a proposé trois spectacles en langue originale bulgare surtitrés (Cie Le Théâtre Laboratoire Sfumato de Sofia : *Julie*,

⁹⁹ Un message électronique a été envoyé à l'ensemble des scènes nationales de France le 9 juin 2010.

Jean et Kristine d'après *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *La Danse de mort* de Strindberg, et *Strindberg à Damas* de Georgi Tenev et Ivan Dobchev) ; le Channel, scène nationale de Calais, a programmé deux pièces en langue originale surtitrées en français (*Questo buio feroce* de Pippo Delbono et *Don Giovanni* de Laika) ; le Fanal, à Saint-Nazaire, a programmé deux spectacles surtitrés (*Le Cas de la famille Coleman*, texte et mise en scène de Claudio Tolcachir et *Espía a una mujer que se mata*, d'après Tchekhov, adaptation et mise en scène de Daniel Veronese) ; la Ferme du Buisson à Noisiel a accueilli deux spectacles surtitrés (*Sin sangre* de Teatrocinema et *House of the sleeping beauties*, opéra de Guy Cassiers et Kris Defoort) ; enfin, le Théâtre d'Angoulême a lui aussi programmé deux spectacles surtitrés (*Sin sangre* de la compagnie Teatrocinema et *Le couronnement de Poppée*, opéra mis en scène par Christophe Rauck).

Bien sûr ces données collectées ne permettent pas, comme nous le disions, d'avoir une vision complète mais elles peuvent être considérées comme des indicateurs de développement du surtitrage, qui n'est pas cantonné aux grandes salles d'opéra parisiennes, mais qui devient une technique employée dans de nombreuses structures et festivals.

Ce phénomène de l'essor du surtitrage peut également être observé dans d'autres pays européens. À titre d'exemple, l'entreprise italienne Prescott, spécialisée dans le surtitrage, a publié un catalogue recensant les différentes productions auxquelles elle avait collaboré entre 1996 et 2006¹⁰⁰. En consultant ce catalogue, on peut se rendre compte de l'essor qu'a connu le surtitrage sur cette période : en 1996, un seul spectacle avait été surtitré, en 1998 on comptait déjà 15 spectacles surtitrés et sur les années 2004, 2005 et 2006 on atteint une soixantaine de spectacles surtitrés annuellement. Cette forte augmentation s'accompagne d'un élargissement du champ d'action de l'entreprise qui offre aujourd'hui ces services sur l'ensemble du territoire italien mais aussi à l'étranger : à Paris, Berlin ou Saint-Pétersbourg notamment.

Alors que le surtitrage, nous l'avons vu, peut être considéré comme une pratique relativement récente, il semble donc que son essor soit, quant à lui, très important, en France comme dans d'autres pays européens. Ce constat peut, selon nous, trouver différentes explications.

¹⁰⁰ Ce catalogue est accessible depuis l'adresse suivante : www.prescott.it [consulté le 10 mai 2010].

1.2.2.2 Diffusion de la culture

La première explication que l'on peut apporter à l'essor de la pratique du surtitrage réside, bien entendu, dans la fonction qui est la sienne, celle de permettre la diffusion des spectacles en langue étrangère. En effet, le surtitrage répond aux besoins liés à la mondialisation de la culture, dans la mesure où il permet la circulation des spectacles théâtraux et lyriques, quelle que soit la langue dans laquelle ils sont joués. Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine résumant bien cette ouverture aux spectacles en langue étrangère qui donne sa raison d'être au surtitrage :

Et même si l'on parle souvent des ratages ou des imperfections du procédé, il faut reconnaître qu'en permettant une plus grande compréhension du message véhiculé, il offre une réelle ouverture aux créations étrangères.¹⁰¹

Bien sûr, les pièces écrites ont toujours voyagé, par le biais de traductions littéraires « traditionnelles ». Mais faire voyager un spectacle est autrement plus compliqué. Nous ne parlons pas des critères logistiques et financiers mais bien de la manière dont le spectacle va pouvoir être reçu par un public qui ne comprend pas la langue d'écriture du spectacle. Si les aspects non linguistiques vont parfois, eux aussi, nécessiter une adaptation au public d'accueil pour être compris, c'est bien sûr au niveau linguistique que la difficulté posée apparaît la plus évidente. En proposant une solution à ce problème, le surtitrage remplit un rôle de passeur de sens, de trait d'union entre deux cultures, de médiateur interculturel, comme le souligne très bien Linda Dewolf :

Le surtitrage facilite l'échange interculturel, car il permet de découvrir de nouveaux sujets d'écriture dramatique, de faire connaître des pièces contemporaines, des textes inédits, d'autres façons de faire du théâtre et d'autres auteurs. [...] Il opère une médiation interculturelle qui contribue à la valorisation et à la reconnaissance mutuelle d'idées originales par une pratique novatrice qui respecte les identités de chacun.¹⁰²

En plus de souligner l'intérêt du surtitrage comme moyen de diffusion du théâtre au-delà des frontières, rejoignant par là son rôle dans le dialogue interculturel que nous avons mentionné dans notre introduction, Linda Dewolf met également en évidence un effet collatéral, directement lié à la rencontre entre les cultures : le surtitrage encourage, en

¹⁰¹ Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 254.

¹⁰² Linda Dewolf : « La Place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène », *Recherches Théâtrales du Canada*, vol. 24, n° 1-2, 2003, p. 105.

quelque sorte, la création artistique, il la dynamise, en permettant de « découvrir de nouveaux sujets d'écriture dramatique ». Ce phénomène fait partie des différents phénomènes observés par Sario et Oksanen à la suite de l'adoption du surtitrage à l'Opéra National de Finlande ; elles le décrivent ainsi : « La programmation peut mieux alterner ouvrages classiques et opéras moins connus ou inédits »¹⁰³. Ainsi, Sario et Oksanen rejoignent Dewolf sur l'idée que le surtitrage permet d'encourager la diffusion de la jeune création artistique. Si cet intérêt culturel et artistique du surtitrage n'est sans doute pas étranger à l'acceptation progressive du surtitrage par les professionnels du théâtre, il a été largement noté par les pouvoirs publics, au niveau français et européen, qui encouragent sa pratique.

Ainsi, au niveau national, le Ministère des Affaires Étrangères et Européennes, via l'opérateur *CulturesFrance*, a mis en place, en 1998, un « Fonds d'aide au surtitrage » afin de favoriser la diffusion des œuvres contemporaines françaises à l'étranger, reconnaissant que le surtitrage « facilite la circulation des œuvres théâtrales et permet de générer des lectures, des traductions, l'édition de textes afin de les partager avec un plus large public »¹⁰⁴. De la même manière, l'Office National de Diffusion Artistique (ONDA), association subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication, a pour mission de « favoriser la diffusion en France de spectacles s'inscrivant résolument dans le mouvement de la création contemporaine » et elle a mis en place, à cet effet, des aides spécifiques, notamment autour du surtitrage. En 2008, cette association a ainsi apporté son soutien à 18 spectacles pour un budget global de 30 000 euros¹⁰⁵. En outre, dans un rapport paru en 2002 et portant sur l'importance et le dynamisme du théâtre et des arts du spectacle dans l'Europe élargie, le Parlement Européen considère que le développement d'un espace européen des arts du spectacle impose entre autres objectifs de « faciliter la circulation des spectacles par une aide à la traduction, au sur-titrage des œuvres théâtrales, par un soutien aux festivals européens » et souligne ensuite « l'importance d'une aide spécifique à la traduction et au sur-titrage des spectacles et demande à la Commission d'en tenir compte »¹⁰⁶.

¹⁰³ Marjatta Sario et Susanna Oksanen : art. cit., p. 196.

¹⁰⁴ www.culturesfrance.com [consulté le 19 février 2008].

¹⁰⁵ Voir Bilan d'activité de l'association sur www.onda.fr [consulté le 22 juillet 2010].

¹⁰⁶ Geneviève Fraisse : *Rapport sur l'importance et le dynamisme du théâtre et des arts du spectacle dans l'Europe élargie*. Commission de la culture, de la jeunesse, de l'éducation, des médias et des sports, 15 juillet 2002, www.relais-culture-europe.org [consulté le 18 septembre 2008].

Un autre intérêt du surtitrage au niveau de la diffusion de la culture réside dans le fait qu'il peut être le moyen de promouvoir, ou en tout cas d'accompagner les productions théâtrales présentées dans des langues régionales ou minoritaires. En Espagne, l'exemple du théâtre catalan peut tout à fait illustrer l'enjeu qui se noue autour du surtitrage. Ainsi, le Teatre Lliure de Barcelone se fixe-t-il entre autres objectifs pour les années 2010-2012 celui de « millorar la comunicació amb els públics mitjançant sobretitulacions en castellà i anglès dels espectacles »¹⁰⁷. Le surtitrage voit alors son rôle de promotion des créations régionales et d'élargissement du public renforcé et l'on perçoit combien il peut être au service du spectacle lui-même.

En plus de faciliter la circulation des œuvres théâtrales, le surtitrage semble également avoir pour effet celui d'encourager le public à fréquenter les salles de spectacles. Ainsi, avec l'adoption du surtitrage à l'Opéra National de Finlande à la fin des années 1980, Marjatta Sario et Susanna Oksanen soulignent le phénomène suivant :

Mais à l'époque la plupart des fidèles du petit édifice de SKO, conçu au 19^e siècle d'abord pour le théâtre, étaient de vieux habitués : les premiers rangs étaient presque toujours occupés par d'anciens chanteurs d'opéra, par des membres de la société de soutien à l'Opéra, par des titulaires d'abonnement reçu en héritage... ; ils connaissaient les paroles des représentations par cœur. Le public favorable au sur-titrage consistait donc en un public nouveau. Au cours des années suivantes, les amateurs se sont diversifiés et l'Opéra commença à attirer un public venant de tous les coins du pays.¹⁰⁸

La conséquence relevée ici représente, selon nous, un de ses enjeux majeurs, au niveau de la culture. Nous avons en effet noté plus haut que l'opéra restait une pratique artistique assez confidentielle, élitiste, et il est intéressant de noter que le surtitrage peut en favoriser l'accès chez « un public nouveau ». Comme nous le verrons un peu plus bas, la conséquence commerciale de ce phénomène n'est pas non plus étrangère à l'essor du surtitrage.

Si le surtitrage répond à des nécessités, à des attentes autour de la problématique de la diffusion de la culture, il n'en demeure pas moins un type de traduction où se nouent des enjeux proprement artistiques. L'emploi du surtitrage plutôt que d'une autre modalité de

¹⁰⁷ Fundació Teatre Lliure – Teatre Públic de Barcelona : *Contracte programa 2010 – 2012*, p. 13, http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SGEC/Documents/Contracte%20Programa%20Teatre%20Lliure_25.5.09_DEF.pdf [consulté le 12 novembre 2010] :

« améliorer la communication avec les publics au moyen de surtitrages en castillan et en anglais des spectacles ». [Notre traduction]

¹⁰⁸ Marjatta Sario et Susanna Oksanen : art. cit., p. 185.

traduction a un impact direct sur l'œuvre artistique qu'il accompagne et cette question nous amène également à envisager la dimension traductologique que recouvre le choix d'une modalité de traduction.

1.2.2.3 De l'enjeu artistique à l'enjeu traductologique

Arrêtons-nous à présent sur un enjeu artistique qui se trouve au cœur du choix du surtitrage comme technique de traduction et qui n'est pas étranger, selon nous, à l'essor de sa pratique. Pour cela, nous allons, une fois encore, procéder par analogie avec les modes de transfert linguistique employés pour les œuvres cinématographiques et télévisuelles. Nous avons dit plus haut que le choix entre sous-titrage et doublage était souvent commandé par le critère financier mais Yves Gambier suggère, à juste titre selon nous, que d'autres enjeux interviennent dans le choix de l'une ou l'autre des deux méthodes. Il affirme :

The usual choice between dubbing and subtitling is too often a rhetorical question because it pretends that the problem is a purely technical and financial one, not involving issues of language policy, educational and social policy.¹⁰⁹

En soulignant ces questions de « politique de la langue, de politique éducative et sociale », Gambier touche à des enjeux majeurs qui participent à l'opposition entre sous-titrage et doublage.

Pour comprendre le premier enjeu, il est nécessaire de se placer dans une perspective artistique. Il est évident alors que le choix de l'une ou l'autre des deux méthodes, du sous-titrage ou du doublage, va avoir une incidence sur la production du sens dans l'œuvre. Au cinéma, comme au théâtre, le texte ne prend tout son sens que lorsqu'il est interprété par les comédiens. Lucien Marleau le souligne très justement :

[...] une phrase de dialogue ne peut prendre véritablement son sens que par la manière dont elle est dite par l'acteur et par la manière dont elle est associée ou non à d'autres signes ressortissant du jeu des acteurs : mimique, gestuelle, composition ou typage, etc. Des éléments

¹⁰⁹ Yves Gambier et Eija Suomela-Salmi : « Subtitling : a type of transfer », in Federico Eguíluz *et al.* (éd.) : *Transvases culturales : literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1994, p. 243 : « Le choix habituel entre doublage et sous-titrage est trop souvent une question rhétorique parce qu'il fait comme si le problème n'était que technique ou financier, comme s'il n'impliquait pas des enjeux de politique de la langue, de politique éducative et sociale. » [Notre traduction]

extérieurs à son propre processus de signification peuvent connoter le dialogue : le rythme du débit, l'utilisation de la musique, la manière de dire ce qui est dit, la situation dans laquelle la phrase est dite, le rapport entre l'image et le dialogue, les contraintes ou les exigences posées par le typage, etc.¹¹⁰

Ces quelques lignes mettent en avant l'importance que recouvre la voix dans le jeu de l'acteur et laissent comprendre, en creux, l'opposition que manifeste Marleau vis-à-vis du doublage, qu'il va même jusqu'à qualifier de « monstruosité »¹¹¹. Cette position est partagée par nombre d'auteurs qui marquent une nette préférence pour le sous-titrage comme mode de transfert linguistique. Ainsi, dans un article au titre évocateur, « Subtítulos o doblaje: ¿cuál cumple mejor con el transvase cultural? », Margaret Hart défend le sous-titrage en notant :

La modulación, la entonación, el tono de voz y el volumen del mismo son el telón de fondo sobre el cual interpretamos: es decir, forman el contexto del lenguaje oral. Al igual que en el texto escrito donde las palabras sólo se pueden interpretar dentro del contexto, el diálogo, la palabra pronunciada sólo se puede interpretar correctamente dentro de su contexto, es decir, sobre su telón de fondo de sonidos, tonos, cambios de volumen, silencios, gestos corporales, faciales, etc. Si borramos este telón de fondo y cambiamos los puntos cardinales de la cultura por otros signos geográficos: en otras palabras, si doblamos el sonido en vez de dejar las señales originales de la comunicación oral acompañada por la traducción escrita de lo que se dijo, terminaremos perdiendo a nuestro público.¹¹²

Nous partageons tout à fait ces observations sur l'importance de la voix dans le jeu de l'acteur au cinéma et il n'est pas difficile de comprendre qu'il en est de même au théâtre.

¹¹⁰ Lucien Marleau : « Les Sous-titres... un mal nécessaire », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 27, n° 3, 1982, p. 278, <http://id.erudit.org/iderudit/003577ar> [consulté le 17 octobre 2009].

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Margaret Hart : « Subtítulos o doblaje: ¿cuál cumple mejor con el transvase cultural? », in Federico Eguíluz *et al.* (éd.) : *Transvases culturales : literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1994, p. 263-264 :

« La modulation, l'intonation, le ton de la voix et son volume sont la toile de fond sur laquelle nous interprétons : ils font partie du contexte du langage oral. De la même manière que, dans le texte écrit, les mots ne peuvent être interprétés que dans leur contexte, le dialogue, le mot prononcé ne peut être interprété que dans son contexte, c'est-à-dire, sur la toile de fond de sons, de tons, de changements de volume, de silences, de gestes corporels, d'expressions du visage, etc. Si l'on efface cette toile de fond et que l'on change les points cardinaux de la culture par d'autres signes géographiques : en d'autres termes, si on double le son de la voix au lieu de laisser les signes originaux de la communication orale accompagnée de la traduction écrite de ce qui a été dit, nous finirons par perdre notre public. » [Notre traduction]

Au niveau artistique, le sous-titrage est très largement préféré et de nombreuses critiques sont émises vis-à-vis du doublage. Mais nous devons ici apporter certaines nuances à une opposition trop radicale. D'une part, nous ne pouvons pas ignorer les critiques qui sont également adressées au sous-titrage, portant sur le fait qu'il vient « se greffer » à une image et parfois gêner sa réception, que les sous-titres offrent une place trop importante à l'écrit dans une œuvre qui est, par définition, audiovisuelle, que la lecture des sous-titres distrait le spectateur, qu'il ne s'agit pas d'une traduction complète mais plutôt d'une adaptation, ... D'autre part, il serait faux de penser que l'importance de la voix n'est pas retenue comme un critère essentiel et déterminant pour définir la qualité d'un doublage.

Si sous-titrage et doublage n'ont pas les mêmes impacts sur les productions artistiques, ils n'entretiennent pas non plus le même rapport avec l'œuvre qu'ils traduisent, et plus précisément avec sa qualité d'œuvre étrangère et le débat se pose là en termes traductologiques. À ce sujet, Martine Danan affirme la chose suivante :

Subtitling and dubbing represent two extremes on the translation spectrum because they originate from two opposite types of cultural systems. Subtitling corresponds to a weaker system open to foreign influences. Dubbing results from a dominant nationalistic system in which a nationalistic film rhetoric and language policy are promoted equally. Suppressing or accepting the foreign nature of imported films is a key to understanding how a country perceives itself in relation to others, and how it views the importance of its own culture and language.¹¹³

Pour traiter cette question, ajoutons aux deux modes de transfert précédemment cités, sous-titrage et doublage, un troisième moyen employé pour permettre la circulation des œuvres cinématographiques : le *remake*. On pourra nous opposer, à juste titre peut-être, que le *remake* ne saurait être considéré comme un type de traduction et qu'il relève plutôt d'un phénomène d'adaptation. Il n'en demeure pas moins qu'il est largement employé, par certains pays, pour l'importation des œuvres cinématographiques : les États-Unis en sont

¹¹³ Martine Danan : « Dubbing as an expression of nationalism », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 36, n° 4, 1991, p. 613, <http://id.erudit.org/iderudit/002446ar> [consulté le 6 avril 2010] :

« Le sous-titrage et le doublage représentent les deux extrêmes sur le spectre de la traduction car ils proviennent de deux types de système culturel opposés. Le sous-titrage correspond à un système plus léger, ouvert aux influences étrangères. Le doublage résulte d'un système nationaliste dominant dans lequel une rhétorique nationaliste et une politique de la langue sont tout aussi promues. Supprimer ou accepter la nature étrangère des films importés est la clé pour comprendre comment un pays se perçoit dans la relation aux autres, et comment il envisage l'importance de sa propre culture et de sa propre langue. » [Notre traduction]

l'exemple le plus significatif car les studios américains sont coutumiers de ce type de pratique. Si l'on reprend ces différents modes, on voit bien qu'ils ne se caractérisent pas de la même manière : dans le cas du sous-titrage, on laisse l'accès à la langue étrangère tout en respectant la bande sonore originale ; dans le cas du doublage, on remplace les dialogues en la langue étrangère par leur traduction ; dans le cas du *remake*, on produit une nouvelle œuvre, en adaptant les codes linguistique et visuel de l'œuvre originale à la culture d'accueil. Yves Gambier considère ainsi que les *remakes* sont des « copies qui (re)produisent un film avec de nouveaux acteurs, dans une nouvelle langue, souvent pour mettre l'accent sur d'autres valeurs, d'autres questions, à partir d'une narration et dans un style transformés »¹¹⁴. Le choix entre ces trois modalités de traduction pose en définitive la question traductologique de la place qui est laissée à l'œuvre originale, à l'œuvre étrangère, dans la version ainsi produite. À ce sujet, George Lang déclare que l'opposition entre sous-titrage et doublage « rejoint la distinction traductologique classique décentrement/annexion, dans la mesure où le sous-titrage conserve la présence de l'étranger, tandis que le doublage tend à la gommer »¹¹⁵. Lang emprunte ces deux notions, de « décentrement » et d' « annexion », à Henri Meschonnic qui les définit ainsi :

Le décentrement est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte. L'annexion est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique. Un texte est à distance : on la montre, ou on la cache. Ni importer, ni exporter.¹¹⁶

On voit bien alors, à travers ces deux notions, que la modalité de traduction choisie n'implique pas le même type de rapport entre les textes et les cultures. Lang associe ainsi le sous-titrage à une forme de décentrement et le doublage à une forme d'annexion : dans le premier cas, la culture d'accueil se déplace pour aller à la rencontre de la culture cible et comprendre le texte, alors que dans le deuxième, on fait « comme si » ce texte appartenait

¹¹⁴ Yves Gambier : « Les Censures dans la traduction audiovisuelle », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n° 2, 2002, p. 212, <http://id.erudit.org/iderudit/007485ar> [consulté le 1er septembre 2010].

¹¹⁵ George Lang : « Prolégomènes à l'étude du doublage », *Language and Literature Today* (Proceedings of the XIXth Triennial Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures), Universidade de Brasilia, 1996, p. 399.

¹¹⁶ Henri Meschonnic : *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard (Le Chemin), 1973, p. 308.

originellement à la culture d'arrivée, comme si celle-ci avait finalement annexé le texte en question.

Pour mieux comprendre cette opposition, reprenons une notion développée par Antoine Berman, celle de « l'éthique » de la traduction. Selon lui, « l'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre » et « la traduction, de par sa visée de fidélité, appartient originairement à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue »¹¹⁷. Or, dans le cas des modalités de traduction audiovisuelle que sont le sous-titrage, le doublage ou même le *remake*, on constate que la présence de l'autre, de l'étranger, n'apparaît pas de la même manière. Il y a une sorte de progression dans le niveau d'« étrangeté » qui est conservé ou non en fonction du mode de traduction choisi. Le *remake* serait ainsi le degré zéro d'« étrangeté » car il gomme toute trace de la culture source pour l'adapter à la culture cible. Le doublage porterait des traces visibles de la culture étrangère en conservant la bande image intacte mais se caractériserait tout de même par une certaine volonté de naturaliser l'œuvre étrangère en remplaçant l'oralité de la langue originale par celle de la langue cible. Quant au sous-titrage, il serait le mode qui accorde le plus de place à l'étranger dans l'œuvre, qui garde le plus de caractéristiques de l'œuvre étrangère et serait ainsi la modalité qui accomplit le plus la visée éthique de la traduction car, pour reprendre Berman, « amender une œuvre de ses étrangetés pour *faciliter* sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir »¹¹⁸.

Revenons à présent à l'objet de notre analyse et établissons une analogie entre ces trois modes et les différents moyens qui peuvent être employés pour la traduction des œuvres théâtrales : on peut assimiler alors le sous-titrage et le surtitrage, le doublage cinématographique au « doublage théâtral » qui a été un temps expérimenté et que nous avons évoqué plus haut, et le *remake* à l'adaptation d'un spectacle, de sa mise en scène, dans la langue d'accueil. Comparaison n'est pas raison, bien sûr, et nous sommes tout à fait conscient que les modalités de traduction théâtrale ne sauraient être simplement assimilées aux modalités de traduction cinématographique et télévisuelle et nous avons déjà vu, à ce sujet, certaines différences entre sous-titrage et surtitrage. Cependant, le parallèle nous permet de souligner ce que l'emploi du surtitrage implique, au niveau traductologique, dans le rapport à l'œuvre étrangère. Alors que l'adaptation d'une pièce dans la langue

¹¹⁷ Antoine Berman, *op. cit.*, p. 74-75.

¹¹⁸ *Idem*, p. 73.

d'accueil vient parfois gommer les marqueurs de la culture source et donner lieu finalement à un autre spectacle, alors que le doublage théâtral vient ôter la part d'étrangeté qui transparait dans la prosodie de la langue, le surtitrage, lui, permet d'accueillir le spectacle étranger, en tant qu'œuvre, dans sa globalité. Dans notre deuxième chapitre, nous reviendrons sur le rapport à l'étranger qu'exprime, au niveau traductologique, le choix du surtitrage comme technique de traduction et nous constaterons qu'il se manifeste également à travers certains choix de traduction qui pourront être qualifiés de « sourciers ».

Il ne s'agit pas de voir dans le surtitrage une solution parfaite mais, en reprenant l'expression de Marleau qualifiant les sous-titres de « mal nécessaire », peut-être pouvons-nous nous permettre de penser que le surtitrage est un « moindre mal » lorsqu'il s'agit de traduire un spectacle.

Si le public, dans son ensemble, ne mesure peut-être pas ces enjeux artistiques et traductologiques, il semble néanmoins manifester un désir croissant de découvrir les œuvres étrangères dans leur langue originale. Dans son analyse des préférences des spectateurs entre sous-titrage et doublage, Luyken mentionnait notamment le niveau d'éducation comme facteur déterminant : plus un spectateur est éduqué, plus ce même spectateur est familiarisé avec la lecture, et plus il accordera sa préférence aux versions sous-titrées. Partant de cette hypothèse d'une élévation du niveau d'instruction en Europe, Luyken présageait le phénomène suivant :

Les critères de qualité de l'éducation ont augmenté et sont susceptibles de continuer à s'élever avec le temps en Europe et les versions audiovisuelles sous-titrées des productions en langue étrangère pourront par conséquent être de plus en plus acceptables à de plus larges éléments des populations européennes.¹¹⁹

Ainsi donc, en reprenant l'analogie que nous avons déjà établie entre le sous-titrage et le surtitrage, on peut supposer que le phénomène mentionné ci-dessus n'est pas sans incidence sur la réception du surtitrage par le public, dans la mesure où il correspond aujourd'hui à un type de transfert linguistique de plus en plus apprécié, comme nous allons le voir à présent.

¹¹⁹ Georg-Michael Luyken : *op. cit.*, p. 203-204.

1.2.2.4 L'accueil favorable du public et l'enjeu commercial consécutif

Comme nous avons pu le voir plus haut, le public manifeste une volonté croissante de découvrir les productions audiovisuelles étrangères dans leur langue d'écriture, quitte à devoir fournir l'effort de la lecture pour accéder au sens porté par les dialogues. Loin d'être un frein aujourd'hui à la fréquentation des salles, la VO est devenue, pour une grande partie du public, une exigence qualitative et implique une multiplication des productions cinématographiques et audiovisuelles proposées en version originale sous-titrée qui ne sont plus réservées aux cinémas d'art et d'essai mais qui trouvent toute leur place dans les multiplexes. Cette même exigence se retrouve dans le spectacle vivant.

La nécessité d'une traduction s'est beaucoup exprimée à l'opéra car de nombreuses œuvres du répertoire sont en langue allemande ou italienne. Pour cela, une solution consiste à produire une « traduction chantée », c'est-à-dire une traduction des paroles, écrite dans la langue du pays d'accueil, et destinée à être chantée sur scène. Il s'agit là de la forme traditionnelle de traduction de l'opéra, forme qui est soumise à de nombreuses contraintes liées au genre traduit (rythme, nombre de syllabes par vers, rimes,...). Mais cette solution de traduction ne semble pas faire l'unanimité car elle ne permet pas de découvrir l'opéra dans sa langue d'écriture. La solution du surtitrage pour la traduction des opéras semble, quant à elle, séduire le public. À ce propos, Marta Mateo Martínez-Bartolomé constate :

[los sobretítulos] han contribuido considerablemente a incrementar su disfrute de este arte, lo cual a su vez ha supuesto un aumento espectacular del número de aficionados que acude a los teatros: así por ejemplo en Oviedo, la introducción de los sobretítulos en el Teatro Campoamor a principios de los años noventa se ve acompañada de la necesidad de pasar de la única función por ópera en que consistía tradicionalmente su temporada operística desde su inauguración en 1948 a dos y posteriormente tres funciones por obra, debido a la creciente demanda del público. Es indudable, y así lo reconocen los responsables de dicha temporada, que existe una relación entre ambos hechos.¹²⁰

¹²⁰ Marta Mateo Martínez-Bartolomé : art. cit., p. 66 :

« [les surtitres] ont considérablement contribué à accroître son plaisir face à cet art, ce qui a supposé à son tour une augmentation spectaculaire du nombre d'amateurs qui fréquentent les théâtres ; ainsi par exemple, à Oviedo, l'introduction des surtitres au Théâtre Campoamor au début des années 1990 s'est accompagnée du besoin de passer d'une représentation unique par opéra, principe sur lequel reposait sa programmation d'opéra depuis son inauguration en 1948, à deux puis trois représentations par œuvre, du fait de la demande croissante du public. Il ne fait aucun doute, et les responsables de la programmation le reconnaissent, que ces deux faits sont liés. » [Notre traduction]

Nous l'avons vu, le surtitrage, initialement pensé pour la traduction des œuvres lyriques, s'est assez rapidement étendu à la traduction des pièces dramatiques. On observe ainsi la même satisfaction, au sein du public de théâtre, de pouvoir découvrir des spectacles en langue originale. Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine le soulignent ainsi :

Si, à l'origine, l'usage de cette technique ne répondait pas à une demande explicite du public, celle-ci est à présent une nouvelle donne que l'on ne peut plus écarter. Une majorité de spectateurs ira voir un spectacle en langue étrangère à condition d'avoir une aide linguistique.¹²¹

Ce que nous retenons ici, c'est cette exigence, manifestée par le public, de bénéficier d'une « aide linguistique » pour comprendre les spectacles.

La pratique du surtitrage vient également répondre à une autre attente exprimée par le public, lorsqu'il se développe dans sa dimension intralinguistique, et rend ainsi accessible le spectacle vivant au spectateur sourd ou malentendant. Cette modalité de surtitrage constitue là aussi une réponse à la question de l'accessibilité de la culture à tous les publics. Nous aborderons plus longuement la question du surtitrage intralinguistique un peu plus loin dans ce chapitre, mais nous voulions en faire mention ici car il nous semble que son usage participe de l'essor du surtitrage et de son rayonnement croissant au sein du grand public.

Nous venons de voir que le surtitrage est un moyen plébiscité par le public. Le corolaire commercial est évident et se manifeste par un meilleur remplissage des salles, élément qui n'échappe pas aux directeurs de salles et qui va, à son tour, participer au développement de sa pratique. Ainsi, Sario et Oksanen notent les effets suivants dans les salles où la solution du surtitrage est proposée :

Partout où on a adopté les sur-titres dans les productions lyriques, on a observé les effets suivants :

1. Il y a abaissement de la moyenne d'âge des spectateurs, le public de demain se formant de cette manière.
2. La composition sociologique du public se diversifie, ce qui ne peut laisser indifférents ni les pouvoirs publics locaux, ni un éventuel « mécénat d'entreprise ».
3. On a tendance à s'abonner davantage.¹²²

¹²¹ Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 254.

¹²² *Idem*, p. 196.

Ces effets ne seraient mesurables avec précision que par une étude spécifique comparant la fréquentation des opéras avant et après la mise en place du surtitrage, et il est difficile de savoir si le surtitrage seul suffit à expliquer ces phénomènes. Cependant il semble que l'on puisse les considérer comme des tendances impulsées, au moins en partie, par le surtitrage. Comment douter alors de l'intérêt que le public trouve à cette pratique ? Ces phénomènes, qui sont autant d'indicateurs du succès du surtitrage, sont autant de moteurs pour son développement. En effet, les salles ne peuvent pas rester indifférentes aux phénomènes décrits plus haut et elles ont tendance à développer et à systématiser le surtitrage car il semble bien que celui-ci permette de remplir les salles.

Un autre intérêt commercial concerne plus directement les compagnies, qui trouvent dans le surtitrage le moyen de faciliter d'éventuelles tournées à l'étranger, permettant, par là-même, un meilleur amortissement du coût d'un spectacle. Cette possibilité de tourner au-delà des frontières du pays et de la langue d'écriture du spectacle représente donc un développement intéressant pour les compagnies mais, plus largement, elle permet aussi de répondre à un enjeu culturel important, celui de la diffusion et de la circulation des spectacles.

En un peu plus de 25 ans, le surtitrage s'est développé jusqu'à devenir aujourd'hui un moyen largement employé pour la traduction du spectacle vivant. Mais l'essor de la pratique du surtitrage soulève la question de la formation au surtitrage. Si le sous-titrage trouve largement sa place dans les formations de traducteurs audiovisuels, le surtitrage ne fait que rarement l'objet d'un enseignement spécifique dans ces formations. La situation semble cependant évoluer et certains centres de traduction forment les traducteurs à la technique du surtitrage, comme le Centre de Traduction, Interprétation et Médiation Linguistique (CETIM) de Toulouse par exemple, ou bien l'Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF) qui propose des stages de surtitrage afin de « répondre à la demande croissante des théâtres soucieux de représenter les pièces étrangères dans leur langue d'origine »¹²³.

La question de la formation au surtitrage pose, de manière sous-jacente, la question de la réflexion théorique qui doit être menée autour de cette technique. Ainsi, à mesure que la pratique du surtitrage se développe, des travaux scientifiques qui lui sont consacrés

¹²³ www.atlf.org/Stages-de-formation-au-surtitrage.html [consulté le 16 mai 2010].

apparaissent, et permettent de mieux définir le surtitrage. À ce sujet, nous trouverons, dans notre bibliographie finale, une liste assez complète des travaux consacrés au surtitrage.

1.3 PRÉCISIONS DÉFINITOIRES SUR LE SURTITRAGE

Depuis les années 1990, plusieurs articles et travaux, émanant d'universitaires ou de professionnels de la traduction, abordent le surtitrage depuis diverses perspectives. À notre connaissance, la première publication consacrée au surtitrage est l'article de Marjatta Sario et Susanna Oksanen, paru en 1996 et intitulé : « Le Sur-titrage des opéras à l'Opéra National de Finlande »¹. Cet article constitue en quelque sorte la « première pierre » à l'édifice d'une réflexion scientifique sur le surtitrage. Dans la mesure où il apparaît dans l'ouvrage *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, il inscrit d'emblée le surtitrage dans le domaine de la traduction audiovisuelle. Notons d'ailleurs que cet ouvrage de Gambier fait référence dans le domaine de la traduction audiovisuelle et bénéficie d'un certain rayonnement parmi les spécialistes, qu'ils soient chercheurs ou professionnels de la traduction. Voici la définition du surtitrage que l'on trouve dans cet article :

texte traduit projeté au-dessus ou sur un côté de la scène, pour un spectacle parlé ou chanté (théâtre, opéra, variétés,...).¹²⁴

Aussi succincte soit-elle, la définition que donnent Sario et Oksanen permet de distinguer trois traits définitoires principaux : la nature du texte du surtitrage, qu'elles qualifient de « texte traduit » ; le type de production artistique concerné par la pratique, c'est-à-dire « un spectacle parlé ou chanté » ; et enfin le positionnement du surtitrage par rapport à l'élément en question, à savoir « au-dessus ou sur un côté de la scène ». Selon nous, ces trois traits peuvent en effet circonscrire une définition du surtitrage mais ils nécessitent d'être précisés.

1.3.1 Le surtitrage, au-delà de sa dimension interlinguistique

Pour commencer, nous souhaitons interroger la nature du texte du surtitrage et revenir donc sur l'expression « texte traduit ». Cette expression nous invite à nous interroger sur la notion de « traduction » telle qu'il faut l'entendre dans le cas du surtitrage et nous allons voir qu'elle peut être entendue de différentes manières.

¹²⁴ Marjatta Sario et Susanna Oksanen : art. cit., p. 185.

Pour aborder cet aspect, nous allons nous référer à la typologie proposée par Roman Jakobson dans son essai *On Linguistic Aspects of Translation*¹²⁵ qui, bien qu'ancienne, reste opérante pour le sujet qui nous intéresse ici. Il distingue trois types de traduction : d'une part la *traduction intralinguistique*, qui consiste en l' « interprétation de signes verbaux par le biais d'autres signes du même langage », d'autre part la *traduction interlinguistique*¹²⁶ qui consiste quant à elle en l' « interprétation de signes verbaux par le biais de signes d'autres langues » et enfin la *traduction intersémiotique*, qui consiste, quant à elle, en l' « interprétation de signes verbaux par le biais de signes issus de systèmes de signification non-verbaux ». À la lecture de l'article de Sario et Oksanen, nous comprenons que le terme « traduit », qu'elles emploient dans leur définition, doit être compris dans son acception interlinguistique, qualifiée par Jakobson lui-même de « traduction proprement dite »¹²⁷, c'est-à-dire la traduction qui marque le transfert d'une langue vers une autre. Or, comme nous allons le voir, le surtitrage peut également être entendu comme traduction intralinguistique et comme traduction intersémiotique.

1.3.1.1 Le surtitrage intralinguistique et la question de l'accessibilité

Le surtitrage peut revêtir une dimension intralinguistique dans la mesure où il propose parfois une « interprétation des signes verbaux par le biais d'autres signes du même langage ». Il n'est plus alors le moyen de donner accès à des spectacles en langue étrangère, mais il devient le moyen de rendre les textes des spectacles accessibles au public sourd et malentendant. Cette modalité du surtitrage a largement contribué à la diffusion et à l'essor de la pratique, ainsi qu'à la réflexion sur le surtitrage en général. Même si, dans notre travail, nous nous intéresserons principalement au surtitrage interlinguistique, il semble qu'il faille tenir compte de cet aspect pour avoir une vision exhaustive de la pratique du surtitrage. Nous ne prétendons pas faire un tour d'horizon complet du surtitrage intralinguistique, mais cherchons plutôt à en distinguer certains enjeux.

¹²⁵ Cet essai, publié en 1959, a été traduit et publié dans l'ouvrage : Roman Jakobson : *Essais de linguistique générale. 1. Les Fondations du langage*, [trad. de Nicolas Ruwet], Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

¹²⁶ La plupart des auteurs préfère les termes « intralinguistique » et « interlinguistique » aux termes « intralinguale » et « interlinguale » proposés dans la traduction de Nicolas Ruwet.

¹²⁷ Roman Jakobson : *Essais de linguistique générale. 1. Les Fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 79.

La dimension intralinguistique du surtitrage nous amène à nous interroger sur la question plus générale de l'accessibilité à la culture pour les personnes présentant une déficience sensorielle. Cette question de l'accessibilité est, depuis plusieurs années, au cœur des préoccupations des pouvoirs publics, qui comprennent la nécessité de rendre les manifestations culturelles accessibles à tous et manifestent une volonté affirmée de mettre en œuvre les efforts nécessaires pour que les techniques utiles à cela soient développées. Différentes techniques existent en fonction du handicap, parmi lesquelles, on peut citer, par exemple, l'audiodescription qui peut être définie de la façon suivante :

procédé qui permet de rendre accessible des films, des spectacles ou des expositions aux personnes non-voyantes ou malvoyantes grâce à un texte en voix-off qui décrit les éléments visuels de l'œuvre. La voix de la description est placée entre les dialogues ou les éléments sonores importants afin de ne pas nuire à l'œuvre originale. Elle peut être diffusée dans des casques sans fil pour ne pas gêner les autres spectateurs.¹²⁸

Une autre technique, plus directement liée à notre sujet, est le sous-titrage pour sourds et malentendant qui est :

une technique ayant pour objet de transmettre par écrit un message formulé à l'oral. Il ne s'agit donc pas de traduire une langue étrangère à une autre, mais de changer de mode de communication, donc de type de langage : on appelle ça une traduction intralinguistique.¹²⁹

Avec l'Année Européenne des Personnes Handicapées en 2003, une résolution du Conseil Européen invite les États membres à faciliter l'accès à la culture des personnes handicapées, notamment en « améliorant l'accès aux activités culturelles, par exemple grâce à des représentations sous-titrées, au recours à des messages faciles à lire et au langage des signes, à des guides et à des catalogues en braille, ainsi qu'à l'utilisation de contrastes lumineux dans les expositions »¹³⁰. Dès lors, le sous-titrage pour sourds et malentendants s'est développé dans certains pays, notamment pour les programmes télévisés, grâce à la création de systèmes spécifiques, disponibles avec des décodeurs. Les chaînes de télévision ont ainsi augmenté la proportion des programmes disponibles en

¹²⁸ Cette définition est donnée par l'Association Française d'Audiodescription, (AFA), <http://description.brinkster.net/ethique.html#definition> [consulté le 14 septembre 2010].

¹²⁹ Cette définition est donnée par le Collectif des Adaptateurs de l'Audiovisuel pour les Sourds et les Malentendants (CAASEM), <http://www.caasem.fr/category/sous-titrage-adapte-quest-ce-que-cest-> [consulté le 16 août 2010].

¹³⁰ Union Européenne, Journal Officiel C134 du 7/06/2003, <http://eur-lex.europa.eu/fr/index.htm> [consulté le 30 avril 2009].

version sous-titrée pour les sourds et les malentendants. En Espagne, les programmes sous-titrés sur TVE (*Televisión Española*) sont passés de 400 heures en 1997 à 2500 heures en 2003¹³¹ (soit une augmentation de 625 %). En France, en 1997, on comptait 3387 heures de programmes sous-titrés (chaînes hertziennes hors TNT), pour atteindre 25789 heures en 2008¹³² (soit une augmentation de plus de 760 %). Le développement du sous-titrage intralinguistique a été facilité par certains progrès technologiques : l'apparition du DVD, par exemple, permet de proposer, sur un même support, un nombre important de sous-titrages (environ une trentaine), interlinguistiques et intralinguistiques, adaptés en fonction des besoins des spectateurs.

Mais quelle différence existe-t-il entre le sous-titrage interlinguistique et le sous-titrage pour les sourds et les malentendants ? Cette différence tient dans la définition que donne Josélia Neves du sous-titrage pour sourds et malentendants :

[...] on peut caractériser le SM [sous-titrage pour sourds et malentendants] comme tout type de sous-titre qui, en plus de représenter la parole, décrit également les effets sonores, la musique et identifie celui qui parle (la source sonore).¹³³

Ainsi donc, le sous-titrage pour sourds et malentendants offre des informations que ne propose pas le sous-titrage interlinguistique mais qui sont nécessaires au récepteur pour avoir un accès à l'ensemble des signes sonores qui participent à la création du sens. Une série de normes et de conventions concernant le positionnement des sous-titres, leur couleur, sont ainsi adoptées pour faciliter l'identification des parlants et donner, à l'intérieur des sous-titres, les informations relatives aux effets sonores. Si ces normes et conventions varient d'un pays à l'autre, et même d'une production à l'autre, elles permettent néanmoins d'atteindre l'objectif de transmission du sens. Cependant, des réserves sont émises au sujet de ce sous-titrage intralinguistique. Un premier reproche concerne l'amalgame qui est fait au moment de penser le récepteur de ce surtitrage. De fait, la désignation de la technique place au même niveau les sourds et les malentendants, alors même que ces deux populations n'ont pas forcément des attentes similaires. Ainsi,

¹³¹ Ana Pereira Rodríguez : « El Subtitulado para sordos : estado de la cuestión en España », *Quaderns. Revista de traducció*, n° 12, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 168.

¹³² www.medias-soustitres.com [consulté le 17 juillet 2010].

¹³³ Josélia Neves : « Le Sous-titrage pour sourds et malentendants : à la recherche d'une qualité possible », in Jean-Marc Lavaur et Adriana Șerban : *La Traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 47.

selon Zoe De Linde, chercheuse au Centre d'études pour malentendants de l'Université de Bristol en Grande-Bretagne :

On peut distinguer deux groupes distincts dans la communauté des sourds : ceux qui sont nés sourds et ceux qui ont connu plus tard des troubles de l'audition. Leurs besoins et leurs perspectives sont différents. Les premiers ont pour moyen principal de communication la langue des signes : leur aptitude à recourir aux sous-titres peut être gênée par leur faible capacité de lecture. Les seconds ont pour la plupart reçu une éducation avec les bien entendants : leur vitesse de lecture peut être par conséquent élevée.¹³⁴

Le principal défaut mis en lumière ici réside dans le fait qu'il y a une disparité, au sein de ce que l'on considère comme étant le public sourd et malentendant, en ce qui concerne la lecture de la langue cible. En effet, la langue des surtitres intralinguistiques n'est pas, à proprement parler, la langue maternelle pour les spectateurs sourds de naissance. Elle implique donc, pour eux, une difficulté de compréhension au même titre qu'un spectateur entendant qui devrait lire des sous-titres écrits dans une langue étrangère. La difficulté est moindre, en revanche, pour un spectateur qui serait devenu sourd et qui maîtriserait la langue en question comme langue maternelle. Ces variations dans le niveau de compréhension parmi les spectateurs se manifestent bien sûr dans leur rythme de lecture et impliquent donc des adaptations dans l'élaboration des sous-titres.

Comme réponse à cette disparité, des réflexions sont menées pour proposer un sous-titrage individuel, prenant en compte les caractéristiques de chaque récepteur. Reprenant la classification de Gottlieb¹³⁵, Josélia Neves propose six formes de sous-titres différentes :

- sans sous-titre,
- rapide avec sous-titres non condensés,
- sous-titres à vitesse normale,
- sous-titres incluant des pictogrammes pour sourds et malentendants,
- sous-titres avec un langage minoritaire,
- sous-titres pour apprendre la langue source.¹³⁶

¹³⁴ Zoe De Linde : « Le Sous-titrage intralinguistique pour les sourds et les mal entendants », in Yves Gambier (éd.) : *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 173.

¹³⁵ Henrik Gottlieb : *Subtitles Translation & Idioms*, Université de Copenhague, 1997.

¹³⁶ Josélia Neves : art. cit., p. 45-46.

Si cette diversité des types de sous-titres semblait impossible à proposer il y a quelques années, les avancées technologiques permettent aujourd'hui de la réaliser, notamment grâce au support DVD qui peut offrir un grand nombre de versions sous-titrées, adaptées aux différents types de récepteurs.

En revenant à l'objet central de notre étude, à savoir le surtitrage intralinguistique, on pourra penser que l'importation et l'adoption des normes et conventions mises en place pour le sous-titrage suffiraient à faire du surtitrage intralinguistique un moyen d'accès au théâtre pour les sourds et malentendants. Mais il ne faut pas oublier que, malgré la proximité des deux techniques, le surtitrage présente certaines contingences qui empêchent une imitation pure et simple de ce qui est fait pour le sous-titrage. Au moment d'être projeté, le surtitrage s'impose à l'ensemble du public, il ne s'agit pas d'une option à laquelle seul le public sourd et malentendant peut décider d'avoir accès comme c'est le cas dans le sous-titrage. Donner dans le surtitrage toutes les informations sensées apparaître dans le surtitrage intralinguistique reviendrait à proposer un texte « surchargé » d'informations, à prévoir un espace de projection trop grand, trop présent, qui viendrait parasiter la dimension visuelle du spectacle. Pour pallier ce désagrément, des systèmes de « surtitrage individuel » ont été inventés et développés. En France, l'association *Accès Culture*, qui œuvre pour rendre la culture accessible aux personnes handicapées, a ainsi mis en place dans différentes salles de théâtre (Théâtre National de Chaillot, Comédie Française, Théâtre National de Bretagne,...), un système d'écrans individuels, de « livrets électroniques » qui « permet au spectateur déficient auditif de lire les répliques des comédiens au fur et à mesure du déroulement du spectacle ainsi que les effets sonores (musique, bruitages et voix off...) »¹³⁷.

Cette solution permet d'apporter au public sourd et malentendant toutes les informations nécessaires à la compréhension du spectacle sans que cela ne gêne la réception du spectacle pour l'ensemble du public.

Cependant, sans pour autant remettre en doute l'utilité, voire la nécessité de tels systèmes facilitant l'accès à la culture, il semble que l'on puisse émettre quelques réserves quant à cette technique. La première réserve est la même que celle que nous avons déjà mentionnée au sujet du sous-titrage et qui concerne l'hétérogénéité du récepteur. À ce problème, des solutions ont déjà été apportées, au même titre que pour le sous-titrage. La

¹³⁷ Voir site de l'association : www.accessculture.org/ [consulté le 3 mars 2009].

deuxième réserve concerne la différence de perspective entre l'écran qui se trouve devant les yeux du spectateur et l'espace scénique qui se trouve au lointain, obligeant le spectateur à effectuer un va-et-vient constant, une gymnastique oculaire qui vient ralentir sa lecture. Nous le disions, ces réserves apportées au système de surtitrage individuel ne doivent pas être comprises comme une opposition dans la mesure où elles ont le mérite de faciliter l'accès au spectacle vivant aux personnes présentant une déficience auditive. Toutefois, il existe d'autres solutions pour faciliter l'accès à ce public, qui consistent à proposer, simultanément à la représentation, une interprétation en langue des signes. Cette solution est également proposée par l'association *Accès Culture* et fait aussi l'objet d'un travail par certaines compagnies de théâtre.

Nous parlions d'accessibilité aux personnes sourdes et malentendantes, mais le surtitrage intralinguistique peut devenir également un moyen de rendre les spectacles plus accessibles au grand public. Comme nous l'avons déjà signalé, l'opéra peut apparaître, pour certains, comme une manifestation artistique élitiste. Afin de la populariser et afin d'ouvrir leurs portes à un public plus large, certaines salles d'opéra ont parfois recours au surtitrage intralinguistique afin de permettre au spectateur de mieux comprendre le sens des paroles chantées, alors même que celles-ci ne sont pas en langue étrangère. Cette utilisation du surtitrage fait l'objet de contestations observées et relatées ainsi par Marta Mateo Martínez Bartolomé :

Los sobretítulos son una forma más de ceder a lo comercial y a la pereza intelectual del público; son negativos para la recepción pues distraen la atención innecesariamente y pueden favorecer aún más dicha pereza ya que se haría menos necesario escuchar la música; asimismo, pueden implicar peligros artísticos, [...].¹³⁸

Mais on peut aussi considérer que cette utilisation du surtitrage représente un moyen de faciliter l'accès du grand public, de lui fournir quelques clefs de compréhension pour approcher l'opéra et lui permettre d'affiner peu à peu son écoute de la musique. Il n'est pas le lieu ici de rentrer dans des débats sur le bien-fondé de cette utilisation du surtitrage mais il est intéressant de noter la fonction pédagogique qui peut être assignée au surtitrage.

¹³⁸ Marta Mateo Martínez-Bartolomé : art. cit., p. 69 :

« Les surtitres sont une façon de plus de céder au commercial et à la paresse intellectuelle du public ; ils sont négatifs pour la réception car ils distraient l'attention inutilement et encouragent la paresse en rendant l'écoute de la musique moins nécessaire ; de la même manière ils peuvent impliquer des dangers artistiques, [...] » [Notre traduction]

Dans le cadre de notre travail, nous nous intéresserons au surtitrage interlinguistique mais par nos lectures et nos réflexions, nous serons sans aucun doute amené à faire quelques détours par ce surtitrage intralinguistique.

1.3.1.2 La dimension intersémiotique du surtitrage

Reprenons la typologie de Jakobson présentée plus haut ; il faut noter qu'aux types de traduction interlinguistique et intralinguistique, s'ajoute un troisième type, celui de la traduction intersémiotique, définie comme l' « interprétation de signes verbaux par le biais de signes issus de systèmes de signification non-verbaux ». Cette définition semble, en l'état, ne pas correspondre au mode de transfert linguistique qui nous intéresse. Mais, au sujet du sous-titrage, d'autres auteurs ont, par la suite, précisé cette dimension intersémiotique et démontré que le sous-titrage pouvait être défini comme une traduction intersémiotique :

Subtitling is also intersemiotic translation because it transfers to written verbal language a source text which in most cases corresponds to face-to-face communication, and therefore is multi-channel, multi-code: made up not only of verbal signs but also of non-verbal signs – such as visible and audible gestures. Therefore, subtitling involves:

- (1) a change of medium: from speech and gestures (both visual and audible) to writing;
- (2) a change of channel: from mainly vocal-auditive to visual;
- (3) a change of the form of signals: mainly from phonic substance to graphic substance and, as a result,
- (4) change of code: from spoken verbal language (and non-verbal language) to written verbal language.¹³⁹

¹³⁹ Alexandra Assis Rosa : « Features of oral and written communication in subtitling », in Yves Gambier et Henrik Gottlieb (éd.) : *(Multi)media translation: concepts, practices, and research*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 2001, p. 214 :

« Le sous-titrage est aussi de la traduction intersémiotique parce qu'il transpose sous forme de langage verbal écrit un texte source qui, dans la plupart des cas, correspond à une situation de communication en tête à tête, faisant intervenir ainsi une pluralité de moyens de communication et de codes : des signes verbaux, mais aussi non-verbaux, comme les mouvements visibles et audibles. Par conséquent, le sous-titrage suppose :

- (1) un changement de support: du discours et des gestes (perceptibles par la vue et l'ouïe) vers l'écriture.
- (2) un changement de moyens de communication : du vocal-auditif principalement vers le visuel.
- (3) un changement de la forme des signes : d'un matériau principalement phonique vers un matériau graphique, et, par voie de conséquence,
- (4) un changement de code : du langage verbal (et non verbal) parlé au langage verbal écrit. » [Notre traduction]

Si ces remarques concernent le sous-titrage, il est intéressant de noter qu'elles s'appliquent également au surtitrage. Comme le sous-titrage, le surtitrage se caractérise par le transfert vers un texte cible écrit d'un texte source émis par plusieurs canaux (visuels et auditifs), et se construisant à partir de plusieurs codes (verbal et non-verbal). Les mêmes implications peuvent alors être observées : un changement de média, un changement de canal, un changement de signe et un changement de code.

Outre ce premier niveau intersémiotique inhérent au surtitrage, il en existe un autre qui est notamment suggéré par la définition du surtitrage que propose Daniel Gouadec :

l'affichage, au-dessus de l'élément considéré (représentation théâtrale ou lyrique, notamment) de textes fournissant des indications nécessaires et/ou traduisant les dialogues.¹⁴⁰

La nuance apportée dans cette définition à travers l'expression « textes fournissant des indications nécessaires et/ou traduisant les dialogues » suggère la polymorphie que le surtitrage peut prendre au niveau textuel. En effet, le surtitrage peut parfois donner accès au sens à travers d'autres formes textuelles que la « traduction proprement dite »¹⁴¹, telles que le résumé ou le commentaire. Parfois même, le surtitrage pourra exprimer le sens à travers le code iconique, comme il est fréquent de le voir dans le sous-titrage intralinguistique. Ce dernier a parfois recours à des émoticônes (ou *smileys*). Un émoticône peut être défini comme « une courte figuration d'une émotion, d'un état d'esprit ou d'une ambiance, utilisée dans un discours écrit. [...] Elle permet de restituer brièvement, à l'écrit, une information comparable à une expression faciale, au ton de la voix ou à une gestuelle à l'oral »¹⁴². La chaîne de télévision espagnole *Antena 3* utilise, par exemple, les quatre émoticônes suivants : :-) pour dire qu'un personnage est heureux ; :-(pour dire qu'il est triste ; :-o pour dire qu'il crie ; et :-* pour dire qu'il murmure¹⁴³. En permettant de « restituer brièvement [le] ton de la voix », on comprend aisément que son emploi puisse être intéressant dans les modalités de traduction que sont le sous-titrage et le surtitrage.

¹⁴⁰ Daniel Gouadec : *Faire traduire*, Paris, La Maison du Dictionnaire, 2004, p. 356.

¹⁴¹ Nous reprenons ici l'expression employée par Jakobson au sujet de la traduction interlinguistique.

¹⁴² <http://fr.wikipedia.org/> [consulté le 26 juillet 2010].

Nous donnons ici la définition proposée par l'encyclopédie libre *Wikipédia*, entrée « Émoticône ». Nous sommes conscient que cette source doit être manipulée avec précaution mais le terme n'étant pas encore attesté par les dictionnaires d'usage traditionnels, il nous semble tout de même nécessaire de donner une définition.

¹⁴³ Joselia Neves : *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*, theses and dissertations from the School of Arts, Université de Roehampton, 2005, p. 226, <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/12580> [consulté le 26 juin 2009].

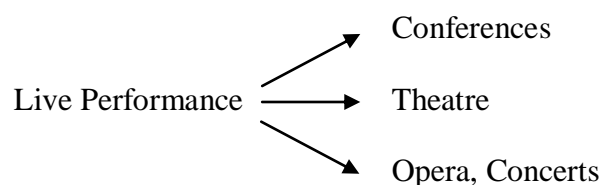
L'emploi des *smileys* n'est bien sûr qu'un exemple mais il permet de comprendre comment l'objectif de transmission de sens peut être atteint par un autre code que le seul code linguistique et il correspond, en ce sens, à la traduction intersémiotique telle que l'entendait Jakobson.

Ces remarques sur la dimension intersémiotique du surtitrage seront plus largement développées et approfondies dans notre deuxième chapitre mais elles permettent déjà de cerner les enjeux de l'opération de traduction mise en œuvre et elles ouvrent des perspectives sur un travail graphique, voire esthétique, qui peut être fait dans une visée traductive.

1.3.2 Le surtitrage au théâtre, mais pas seulement...

Le deuxième trait définitoire contenu dans la définition de Sario et Oksanen qui mérite d'être précisé concerne le type de manifestation qui peut faire l'objet du surtitrage. Sario et Oksanen parlent, à ce sujet, de « spectacle parlé et chanté » et mentionnent ainsi l'opéra et le théâtre.

Mais cette définition pourrait être élargie à d'autres manifestations en direct, qui ne seraient pas forcément de nature artistique. On pourrait ainsi envisager que le surtitrage vienne traduire des conférences scientifiques, des discours politiques, des déclarations officielles... Jorge Díaz Cintas et Aline Remael proposent ainsi le schéma suivant qui illustre très simplement les domaines d'application du surtitrage¹⁴⁴ :



Le « surtitrage de conférence » serait une modalité distincte du surtitrage théâtral dans la mesure où le mode de l'original ne serait pas un mode audiovisuel et se limiterait au mode oral. Le surtitrage de conférence pourrait venir remplir la fonction assignée, en principe, à l'interprétation de conférence, même si le surtitrage ne saurait s'y substituer absolument. Rappelons que, dans le cas du surtitrage, la projection du texte se fait en direct mais la traduction, elle, est élaborée en amont. L'intérêt de l'interprétation de conférence

¹⁴⁴ Jorge Díaz Cintas et Aline Remael : *op. cit.*, p. 25.

réside dans le fait qu'elle consiste à interpréter, en direct, les propos du locuteur, rendant ainsi possible les échanges non préparés. Le surtitrage de conférence ne peut donc pas être appliqué dans toutes les circonstances mais il pourrait être combiné avec l'interprétation. Néanmoins cet emploi reste très en marge et mériterait certainement que l'on analyse plus avant ses avantages mais aussi ses limites.

Pour l'heure, le surtitrage reste, dans sa grande majorité, limité aux œuvres lyriques et dramatiques. Dans une volonté de préciser au mieux notre objet de recherche dans ce travail, il nous semble nécessaire de souligner que le surtitrage d'opéra ne sera pas au centre de notre analyse. Afin donc d'éviter d'éventuelles confusions, nous verrons ici quelles peuvent être les spécificités qui le caractérisent par rapport au surtitrage théâtral. Si nous distinguons ces deux pratiques, nous précisons malgré tout que nous nous appuyerons sur les travaux consacrés au surtitrage d'opéra pour nourrir notre réflexion.

Une première observation que nous pouvons faire si nous mettons en regard ces deux pratiques du surtitrage porte justement sur le nombre de travaux qui leur ont été consacrés. Nous l'avons dit plus haut, la recherche scientifique autour de l'objet surtitrage est encore naissante. Et parmi les études qui ont été menées jusqu'à présent, une majorité concerne spécifiquement le surtitrage d'opéra. Cette relative disproportion nous renvoie à la généalogie de la pratique du surtitrage. Historiquement, les salles d'opéra ont été les premières à avoir recours au surtitrage. Elles ont largement participé à l'essor de la pratique et, aujourd'hui, certaines d'entre elles ont même systématisé son utilisation pour des opéras en langue étrangère. Ce n'est que par la suite que cette technique a été récupérée pour les œuvres théâtrales. Peut-être faut-il voir là une raison permettant d'expliquer le nombre plus important d'études portant sur le surtitrage d'opéra.

Les différences entre les deux techniques, le surtitrage théâtral et le surtitrage d'opéra, sont directement liées aux spécificités génériques de chacune des formes artistiques en question. Si le théâtre et l'opéra ont toujours entretenu des rapports étroits, l'opéra tient sa spécificité dans l'importance accordée à la musique et au chant, comme le souligne Claire Jatosti :

[...] ce qui compte pour l'opéra en particulier, c'est d'être installé dans la musique et dans la mise en scène. C'est vrai qu'un opéra raconte une histoire, mais il la raconte surtout musicalement.¹⁴⁵

Bien sûr, il ne s'agit pas de nier les questions de rythme et de tempo qui amènent parfois à voir, dans le théâtre, une dimension musicale. Mais, dans le cas de l'opéra, la musique et le chant sont des éléments essentiels, qu'il est donc indispensable de prendre en considération au moment de surtitrer un spectacle lyrique. D'ailleurs, la plupart des surtitreurs d'opéra voient, dans cette prééminence de la musique, une spécificité de leur pratique : Gunta Dreifelds, co-inventrice du premier système de surtitrage et aujourd'hui encore responsable de la société SURTITLES, qualifie la musique d'élément « first et foremost »¹⁴⁶.

La nature musicale du spectacle lyrique doit être prise en compte au moment de produire la traduction. C'est elle qui va définir le rythme d'élocution qui, à son tour, va conditionner le découpage du texte en séquences et, par conséquent, définir la condensation textuelle que le traducteur devra mettre en œuvre. Dans son article intitulé « Los Sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica », Marta Mateo Martínez-Bartolomé dégage les spécificités du surtitrage d'opéra en procédant par analogie avec le sous-titrage cinématographique et nous indique :

Y si la condensación del lenguaje oral de una película viene determinada por el grado en que difieren el ritmo del diálogo y la supuesta velocidad de lectura de los espectadores, en la ópera dicha reducción del texto en su paso de vocal a escrito está siempre mediatizada por la música.¹⁴⁷

Comme nous le verrons par la suite, il semble que le découpage qui devra être fait du texte dans le cas du surtitrage théâtral soit plus proche de celui auquel on procède pour un sous-titrage car il n'est pas imposé par une partition musicale, mais bien par la mise en relation du « rythme du dialogue » et de la « vitesse de lecture supposée des spectateurs ». Poursuivant sa comparaison entre surtitrage d'opéra et sous-titrage, elle ajoute :

¹⁴⁵ Claire Jatosti, Mike Sens et Heinz Schwarzingler : « Surtitrage d'opéra » [table ronde], *Actes des Vingt-troisièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 89.

¹⁴⁶ www.surtitles.com/whoarewe.html [consulté le 3 novembre 2009].

¹⁴⁷ Marta Mateo Martínez-Bartolomé : art. cit., p. 59 : « Et si la condensation du langage oral d'un film est déterminée par le niveau de la différence entre le rythme du dialogue et la vitesse de lecture supposée des spectateurs, à l'opéra, cette réduction du texte lors de son passage du vocal à l'écrit est toujours conditionnée par la musique. » [Notre traduction]

[...] hay que tener en cuenta que el texto operístico que se oye en el escenario no es oral sino cantado, con lo que el ritmo de dicción no es aquí natural. Esto implica que ese texto vocal pueda a veces durar más de lo que tarda un espectador en leer el sobretítulo correspondiente y que el peligro de la relectura instintiva, tan poco conveniente en la recepción cinematográfica y que se evita en el subtítulado con la regla de los seis segundos, no importe tanto en el sobretítulado.¹⁴⁸

Ainsi il semblerait que le caractère chanté des dialogues à l'opéra viennois allège les contraintes dues au passage du mode oral au mode écrit en réduisant le niveau de condensation auquel le traducteur doit se livrer. La « règle des six secondes » dont il est question est une règle parfois remise en cause mais très souvent citée dans les travaux consacrés au sous-titrage. Elle fait suite à une recherche réalisée en Belgique sur les mouvements oculaires qui suggère que, si un sous-titre de deux lignes demeure exposé pendant plus de six secondes environ, il y a tentative de relecture¹⁴⁹. Or une éventuelle relecture pourrait attirer inutilement l'attention du spectateur et le déstabiliser. Si aucune expérience n'a permis encore de justifier une telle règle dans le cas du surtitrage théâtral, on peut facilement penser que, les mêmes causes produisant les mêmes effets, le risque mentionné de « relecture instinctive » existe tout autant que dans le sous-titrage, impliquant donc le même type de contrainte et limitant à une durée maximale l'affichage de chaque surtitre.

Une autre différence notable que l'on peut noter entre le surtitrage théâtral et le surtitrage d'opéra réside dans la notion d'oralité du texte cible. À ce sujet, Marta Mateo Martínez-Bartolomé souligne, une fois de plus, une différence entre le sous-titrage et le surtitrage d'opéra :

[...] mientras en los subtítulos siempre hay que cuidar que en el paso del lenguaje oral a escrito no se dé la impresión de que los personajes hablan como una página impresa, esto plantea

¹⁴⁸ *Idem*, p. 62 :

« [...] il faut prendre en compte le fait que le texte d'opéra que l'on entend sur scène n'est pas oral, mais chanté, le rythme de diction n'y est donc pas naturel. Ceci implique que ce texte vocal puisse parfois durer plus de temps que le temps nécessaire pour que le spectateur lise le surtitre correspondant et que le danger de relecture instinctive, si peu souhaitable dans la réception cinématographique et qui est évité pour le sous-titrage avec la règle des six secondes, ne soit pas si important dans le surtitrage. » [Notre traduction]

¹⁴⁹ Georg-Michael Luyken : *op. cit.*, p. 46.

menos problemas en las óperas ya que el registro suele ser literario y no contener tantos rasgos de oralidad.¹⁵⁰

Il nous semble que sur cette question des traits d'oralité contenus dans le texte cible, le surtitrage théâtral se trouve à mi-chemin entre le sous-titrage et le surtitrage d'opéra tel qu'il est décrit ici. Le texte théâtral tout en étant un texte littéraire peut être empreint d'oralité et ces deux caractéristiques du texte source devront être observées, évaluées, et retranscrites dans le surtitrage.

Une dernière différence que l'on peut relever entre surtitrage d'opéra et surtitrage théâtral ne concerne plus l'étape de l'élaboration des surtitres mais l'étape de leur diffusion. Celle-ci ayant lieu en direct lors des spectacles, elle est conditionnée par ce qui se passe sur scène et doit se faire en parfaite synchronie avec le texte déclamé. À ce propos, Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine remarquent :

On peut donc penser que, pour l'opéra, le surtitre doit trouver son rythme selon l'impulsion du chant qui devient le vecteur prédominant du spectacle, alors qu'au théâtre, ce vecteur est plutôt le jeu des acteurs.¹⁵¹

En effet, dans le cas du surtitrage théâtral, c'est réellement le jeu des acteurs, leur élocution, leur débit de parole qui va donner le rythme de la projection des surtitres. En revanche, dans le cas du surtitrage d'opéra, l'importance de la musique est telle que c'est elle qui va donner le rythme aux échanges verbaux et par conséquent impliquer le rythme de défilement des surtitres.

Ces quelques lignes concernant le « surtitrage de conférence » et le surtitrage d'opéra ne prétendent pas répondre à toutes les problématiques posées par chacune de ces applications. Elle permettent néanmoins de comprendre que le surtitrage ne peut être résumé à une seule pratique, qu'il peut être appliqué à différents types de manifestation et que ces caractéristiques varient en conséquence.

¹⁵⁰ Marta Mateo Martínez-Bartolomé : art. cit., p. 62 :

« [...] alors que, dans les sous-titres, il faut toujours faire attention que le passage du langage oral au langage écrit ne donne pas l'impression que les personnages parlent comme dans un livre, cela pose moins de problème pour les opéras puisque, en général, le registre est littéraire et ne contient pas autant de traits d'oralité. » [Notre traduction]

¹⁵¹ Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 241.

1.3.3 SUR-titrage ?

Le dernier aspect de la définition du surtitrage donnée par Sario et Oksanen sur lequel nous souhaitons revenir a trait à l'emplacement où est projeté le texte du surtitrage par rapport à l'espace de jeu.

Le terme même de « surtitrage », de par sa morphologie, semble consigner le positionnement du texte. Le terme « surtitres » a été créé par analogie au terme « subtiles » et, dans les deux cas, le préfixe indique le positionnement de la traduction, des « titres », par rapport à l'objet traduit. Dans le sous-titrage en effet, le texte apparaît la plupart du temps en dessous de l'image, en bas de l'écran. Au vu de la position attribuée initialement à la traduction simultanée pour l'opéra et le théâtre, c'est-à-dire au-dessus de l'espace scénique, le préfixe « sur » s'est imposé, formant le terme « *surtitles* » en anglais¹⁵², puis les traductions « *surtitres* » en français, « *sopratitoli* » en italien et « *sobretítulos* » en espagnol.

Cependant avec le développement de la pratique et son appropriation par les praticiens, notamment du théâtre, on observe que le surtitrage n'est plus forcément projeté « au-dessus » de l'espace de jeu. Sario et Oksanen le suggéraient déjà en précisant que le surtitrage pouvait être projeté également « sur un côté de la scène ». En effet, des choix scénographiques ou des contraintes techniques d'installation peuvent amener le texte à être déplacé, diffusé sur d'autres espaces que la partie supérieure de la scène qui lui est naturellement dédiée. Pour sa mise en scène de la pièce *Gens de Séoul*¹⁵³, écrite par l'auteur japonais Oriza Hirata, le metteur en scène Frédéric Fisbach a, par exemple, choisi de diffuser les surtitres en-dessous de la petite scène qui constituait l'espace de jeu, comme l'illustre la photo suivante :

¹⁵² On trouvera parfois aussi les termes « *supertitles* » ou « *supratitles* ».

¹⁵³ Spectacle présenté au Festival d'Avignon, édition 2006. Mise en scène : Frédéric Fisbach. <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2006/2795> [consulté le 10 octobre 2008].



PHOTO ILLUSTRANT UN CHOIX PARTICULIER D'EMPLACEMENT DU SURTITRAGE¹⁵⁴

Un tel emplacement réservé au surtitrage vient questionner les frontières qui peuvent exister entre surtitrage et sous-titrage. Dans un entretien, Frédéric Fisbach parle lui-même d'un « dispositif pour le sous-titres »¹⁵⁵. De notre point de vue, nous sommes bien en face à un surtitrage, puisque le texte traduit est bien celui d'une représentation théâtrale, mais il faut accepter d'amender une partie de sa définition pour l'autoriser à occuper l'espace le plus opportun. En effet, le choix de Frédéric Fisbach est lié, notamment, au dispositif bi-frontal de sa scénographie et permet ainsi à l'ensemble des spectateurs d'avoir accès à la traduction. Cet impératif de la visibilité explique également que le surtitrage soit parfois diffusé sur des écrans latéraux.

L'emplacement des surtitres et leur visibilité est un problème technique central car si un spectacle est annoncé comme étant surtitré, on ne peut pas finalement priver une partie du public de l'aide linguistique à laquelle il s'attendait. Pour faire face à d'éventuelles réclamations de la part des spectateurs, certaines salles, telles que l'Opéra Bastille par exemple, précisent dans leur plan de salle que, de certaines places, les surtitres ne sont pas visibles.

¹⁵⁴ <http://www.festivalier.net/article-3365127.html> [consulté le 12 mai 2011].

¹⁵⁵ Propos recueillis par Irène Filiberti, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Gens-de-Seoul/ensavoirplus/idcontent/6456> [consulté le 12 mai 2011].

Nous venons de le voir, ce sont parfois certains impératifs techniques qui obligent à diffuser le texte du surtitrage ailleurs qu'au-dessus de la scène. Mais le choix de l'espace de projection des surtitres peut également être déterminé en fonction de critères artistiques. Si à l'opéra le surtitrage est presque toujours cantonné à une position périphérique par rapport à l'espace scénique, au théâtre il peut être amené à occuper une place à l'intérieur de cet espace de jeu et ainsi être en quelque sorte intégré à la scénographie en étant projeté, par exemple, sur un élément de décor. Cette intégration du surtitrage est suggérée dans la définition du surtitrage qu'Isabelle Schwartz-Gastine et Sophie Grandjean nous donnent :

une traduction assistée par ordinateur et diffusée sur un écran situé généralement au centre et au-dessus du cadre de scène ; il se peut aussi qu'il [le surtitrage] soit intégré directement dans l'espace scénique.¹⁵⁶

Soulignons que cette définition apparaît dans un article intitulé « Surtitrage : texte projeté, texte-image », et paru dans l'ouvrage *La Scène et les images*, publié par les éditions du CNRS, dans la collection « Arts du spectacle ». Ainsi, l'objet d'étude surtitrage semble trouver sa place non seulement dans le domaine de la traduction mais aussi dans celui des arts du spectacle. S'il est « intégré directement dans l'espace scénique », le surtitrage occupe, en effet, une place particulière dans le spectacle et peut devenir un signe nouveau de la représentation. Cette question est source d'intérêt – ou tout au moins de préoccupation – pour les praticiens du théâtre et nous aurons d'ailleurs l'occasion de nous nous interrogerons sur la fonction esthétique du surtitrage dans notre troisième chapitre.

Lorsque nous nous sommes intéressé au surtitrage intralinguistique, nous avons dit qu'il se trouve parfois que le surtitrage ne soit plus diffusé à destination de l'ensemble du public, qu'il n'apparaisse plus alors au-dessus de l'espace scénique, mais qu'il soit proposé sur des écrans individuels, portatifs ou bien fixés aux fauteuils (écrans de dossier), comme l'illustrent les images suivantes :

¹⁵⁶ Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 231.



EXEMPLE D'ÉCRAN INDIVIDUEL PORTATIF¹⁵⁷



EXEMPLE D'ÉCRANS DE DOSSIER¹⁵⁸

Cette solution n'est pas seulement retenue pour le surtitrage intralinguistique, certaines salles l'utilisent comme forme de surtitrage interlinguistique. Insatisfait par un système de surtitrage « traditionnel », le Metropolitan Theatre a ainsi créé en 1995 le premier système de ce type, proposant une traduction simultanée, nommé « Met Titles ». Installé sur le dossier du fauteuil de devant, ce système a été entièrement conçu pour s'adapter aux individus : il peut être activé ou non, il ne dérange pas le voisin qui aurait choisi de ne pas activer son écran, il peut être réglé en hauteur pour s'adapter à la taille du spectateur, il propose, pour certains spectacles, des traductions dans différentes langues. Un système bien différent du surtitrage tel que nous l'avons entendu jusqu'à maintenant, comme l'a suggéré le New York Times en titrant « Reinventing Supertitles: How the Met

¹⁵⁷ Photo de Stéphanie Xeuxet, http://www.angersmag.info/Liliom--du-theatre-a-lire-et-a-voir_a111.html [consulté le 7 juillet 2011].

¹⁵⁸ http://www.figarosystems.com/fr/product_seatback.php [consulté le 7 juillet 2011].

Did It »¹⁵⁹. Il est difficile de dire en effet s'il est juste de considérer ce procédé comme une forme de surtitrage dans la mesure où il ne correspond pas aux définitions qui en sont données. Cependant il semble bien que les définitions doivent être infléchies en fonction de l'évolution de la pratique, et les écrans de surtitrage individuel que proposent certains opéras et théâtres semblent bien pouvoir être considérés comme des modalités particulières de surtitrage.

Comme nous venons de le voir, il est nécessaire de préciser certains traits définitoires car, si l'on y regarde de plus près, le surtitrage n'est pas seulement ce « texte traduit projeté au-dessus ou sur un côté de la scène, pour un spectacle parlé ou chanté (théâtre, opéra, variétés,...) »¹⁶⁰. Il se caractérise par la diversité de ses applications : il peut être employé dans une dimension intralinguistique ou interlinguistique, il peut être pratiqué pour des œuvres lyriques ou théâtrales, il peut être situé à des emplacements différents, du plus évident (au-dessus de la scène) au plus élaboré (intégration à la scénographie). Il est un dernier aspect qui apparaît dans la définition de Sario et Oksanen et sur lequel des précisions auraient pu être apportées. Il s'agit d'un aspect technique qui concerne le mode de diffusion des surtitres. Elles parlent en effet d'un « texte projeté » et ne mentionnent pas la possible utilisation d'autres technologies telles que les écrans à LED, par exemple, qui ne fonctionnent pas par une projection mais par un affichage à diodes électroluminescentes. Nous n'avons pas développé cet aspect ici car nous aborderons la question technique dans notre troisième chapitre mais notons, là encore, que le surtitrage peut revêtir une réalité plus large que celle décrite par la définition de Sario et Oksanen.

Si toutes les observations que nous venons de faire relèvent de considérations génériques, il nous semblait indispensable de les mentionner afin de circonscrire au mieux notre objet de recherche, celui qui va nous occuper plus particulièrement dans nos deuxième et troisième chapitres, à savoir le surtitrage théâtral, dans une dimension interlinguistique et plus précisément dans un transfert de l'espagnol vers le français.

¹⁵⁹ Article de *The New York Times* du 13 août 2010, <http://www.nytimes.com/1995/10/02/arts/reinventing-supertitles-how-the-met-did-it.html> [consulté le 12 mars 2011].

¹⁶⁰ Marjatta Sario et Susanna Oksanen : art. cit., p. 185.

CHAPITRE 2

LA STRATÉGIE DE TRADUCTION À L'ŒUVRE DANS LE SURTITRAGE

Dans notre premier chapitre, nous avons vu que l'amalgame entre surtitrage et sous-titrage pouvait sembler abusif au regard des spécificités qui distinguent chacune de ces deux modalités de traduction. On ne saurait nier cependant que toutes deux présentent des similitudes. Dans les deux cas, même si le texte original est un texte multisémiotique, la traduction à proprement parler porte sur le signe linguistique, c'est-à-dire essentiellement sur les dialogues. De plus, et c'est leur principal trait caractéristique commun, sous-titrage et surtitrage engagé, au niveau traductif, un triple phénomène. Comme toute autre traduction interlinguistique, tout d'abord, ils marquent le transfert d'une langue source vers une langue cible. Ils se caractérisent ensuite par un mode traducteur subordonné complexe, marquant le passage du code oral du texte déclamé par les comédiens, au code écrit de la traduction. Enfin, ils impliquent la concomitance, la coexistence en un temps et un espace donnés, du texte source et de sa traduction.

L'analogie du surtitrage avec le sous-titrage ainsi que son inscription dans le domaine de la traduction audiovisuelle ne signifient nullement qu'il faille l'exclure de son domaine d'analyse le plus naturel, à savoir celui de la traduction théâtrale, puisqu'il reste avant tout un moyen de traduire le spectacle théâtral. Il faut donc tenir compte des spécificités du genre, notamment à propos de la situation d'énonciation, que Patrice Pavis définit comme « un texte proféré par l'acteur, en un temps et un lieu concrets, à l'adresse d'un public recevant sur le champ un texte et une mise en scène »¹⁶¹. Nous verrons tout au long de cette partie combien chaque élément qui détermine cette situation d'énonciation a une incidence sur les choix de traduction du surtitreur.

Le lien intrinsèque avec le spectacle théâtral ainsi que le triple phénomène décrit plus haut sont les caractéristiques qui font du surtitrage une modalité de traduction particulière, au croisement de la traduction audiovisuelle et de la traduction théâtrale, impliquant la mise en œuvre d'une stratégie de traduction spécifique. Dans la mesure où l'expression « stratégie de traduction » fait l'objet de différentes définitions, nous précisons que nous l'entendons ici selon l'acception qu'en donnent Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier dans l'ouvrage *Terminologie de la traduction* :

Stratégie utilisée de façon cohérente par le traducteur en fonction de la visée adoptée pour la traduction d'un texte donné.

¹⁶¹ Patrice Pavis : *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti, 1990, p. 135.

Note 1. La stratégie de traduction oriente la démarche globale du traducteur à l'égard d'un texte particulier à traduire et se distingue des décisions ponctuelles comme l'application des divers procédés de traduction.¹⁶²

Selon cette définition, et surtout selon la note qui l'accompagne, la stratégie de traduction ne s'applique pas aux fragments de texte – nous reviendrons plus bas dans ce chapitre sur les « procédés de traduction » dont il est question dans la note – mais bien au texte dans son ensemble. Autrement dit, elle n'intervient pas au niveau des microstructures que sont, par exemple, les phrases, mais au niveau du texte envisagé comme une macrostructure. Nous allons observer ici que la stratégie de traduction mise en place par le surtitreur, la « démarche globale » qui sera la sienne lors du processus traductif présente trois aspects essentiels.

Pour commencer, nous verrons que la nature du texte source et les conditions de réception du surtitrage conduisent le surtitreur à privilégier une « tendance sourcière » pour sa traduction.

Nous verrons ensuite que le surtitrage, de par son mode traducteur, oblige à un impératif de concision dans la reformulation, que nous nommerons une « visée condensatoire¹⁶³ ».

Enfin, nous terminerons ce chapitre en nous demandant si le texte cible du surtitrage, malgré les contraintes qui interviennent lors de son élaboration, peut prétendre à une qualité littéraire et, plus largement, nous ouvrirons une réflexion sur sa dimension esthétique.

¹⁶² Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *Terminologie de la traduction*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 1999, entrée « Stratégie de traduction », p. 77. Pour des questions de lisibilité, nous mentionnerons à partir de maintenant dans le corps de la thèse le seul nom de Jean Delisle pour nous référer à cet ouvrage.

¹⁶³ Nous reprenons ici un adjectif employé par Teresa Tomasziewicz pour qualifier une des opérations linguistiques mise en œuvre dans le sous-titrage mais nous l'appliquons à l'ensemble de la démarche visant à produire une traduction plus concise que le texte original.

2.1 UNE INÉVITABLE TENDANCE SOURCIÈRE ?

Un premier trait caractéristique de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage réside dans ce que nous appelons sa tendance sourcière. Cette notion de « sourcier » s’oppose à celle de « cibliste » et toutes deux renvoient, bien entendu, aux deux pôles entre lesquels se fait le processus de traduction : la langue source et la langue cible. Ces termes, calqués des termes anglais *source language* et *target language*, sont aujourd’hui fréquemment employés par les traducteurs et théoriciens français comme synonymes de « langue de départ » et « langue d’arrivée » et charrient avec eux toute une série de déclinaisons : « texte source » et « texte cible », « culture source » et « culture cible », « public source » et « public cible », etc.

Les notions de « source » et de « cible », bien que très fréquentes dans les études traductologiques, sont parfois remises en question, comme en témoignent, par exemple, l’ouvrage *Au-delà de la lettre et de l’esprit : pour une redéfinition des concepts de source et de cible*¹⁶⁴, publié en 2007, et plus particulièrement un article de Lance Hewson, au titre évocateur « Source, cible, salade », dans lequel il expose les limites d’une telle métaphore :

On voit effectivement que la source n’en est pas une : le texte source n’est pas vraiment « original », comme Derrida se plaisait à le souligner ; le traducteur travaille, certes, à partir de cette source-là, mais il a fort heureusement d’autres sources, à commencer par ses connaissances linguistiques et culturelles de la langue de « départ » et, pourquoi pas, son interprétation de traductions déjà publiées de l’œuvre en question. Il en va de même pour la « cible », qui correspond, il est vrai, à la fin d’un processus (de traduction) mais aussi au début d’un autre processus, celui de la vie et de l’exégèse de l’œuvre à l’intérieur de la culture d’« arrivée ».¹⁶⁵

Hewson remet ici en question la pertinence de métaphores qu’il juge réductrices : d’une part, la métaphore de la source tendrait à limiter le matériau de départ du traducteur au simple texte à traduire alors que le travail de traduction peut s’appuyer sur une multitude d’outils, et, d’autre part, la métaphore de la cible viendrait poser le texte traduit comme le terme d’un processus alors qu’il n’en représenterait, en réalité, qu’une étape.

¹⁶⁴ Nadia d’Amélio (éd.) : *Au-delà de la lettre et de l’esprit : pour une redéfinition des concepts de source et de cible*, Mons, CIPA, 2007.

¹⁶⁵ Lance Hewson : « Source, cible, salade », in Nadia d’Amélio (éd.) : *op. cit.* p. 27.

Ce débat sur la pertinence des métaphores de la source et de la cible ne sera pas développé ici mais il nous conduira à manipuler ces deux notions avec précaution pour les considérer comme les fondements d'un outil théorique, l'opposition entre sourcier et cibliste, qui nous permet d'étayer notre réflexion sur ce que nous estimons être une tendance sourcière de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage. Nous parlons prudemment de « tendance » sourcière car nous verrons que cette stratégie se voit parfois limitée par certaines caractéristiques du surtitrage.

Avant de voir pourquoi le surtitreur s'oriente vers une traduction sourcière, revenons d'abord sur la définition de cette notion proposée par Jean-René Ladmiral.

2.1.1 Sourcier ou cibliste... c'est-à-dire ?

2.1.1.1 Définition de la notion

C'est à partir des termes « source » et « cible » que Jean-René Ladmiral a bâti sa réflexion sur l'opposition entre deux stratégies de traduction distinctes : d'une part la stratégie sourcière et d'autre part la stratégie cibliste. Apparues pour la première fois en 1983 lors d'un colloque à Londres, ces notions font l'objet d'une première publication en 1986 intitulée simplement « Sourciers et ciblistes »¹⁶⁶. Voici comment Jean-René Ladmiral énonce cette opposition :

En quelques mots : j'appelle "sourciers" ceux qui, en traduction (et, particulièrement, en théorie de la traduction), s'attachent au *signifiant* de la *langue* du *texte-source* qu'il s'agit de traduire ; alors que les "ciblistes" entendent respecter le *signifié* (ou plus exactement, le sens et la "valeur") d'une *parole* qui doit advenir à la *langue-cible*.¹⁶⁷

Reprenant les concepts linguistiques développés par Saussure, Jean-René Ladmiral définit les sourciers comme les traducteurs qui privilégient le signifiant, c'est-à-dire l'« image acoustique » du signe linguistique, et les ciblistes comme les traducteurs qui

¹⁶⁶ Apparue pour la première fois dans le numéro 12 de la *Revue d'esthétique* (1986), cet article a, par la suite, été repris dans différents ouvrages. En ce qui nous concerne, nous nous référerons à sa parution sous le titre « La question du littéralisme » dans l'ouvrage : Nadia Coquio et Régis Salado (coord.) : *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 187-200.

¹⁶⁷ Jean-René Ladmiral : « La question du littéralisme », in Nadia Coquio et Régis Salado (coord.) : *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 187.

portent plutôt leur attention, non pas sur le seul contenu sémantique, mais bien sur le « sens » et que prend la langue dans un contexte donné, avec un énonciateur donné, à travers la « parole ».

Le couple sourcier/cibliste rejoint donc, en quelque sorte, la distinction que l'on a coutume de faire entre une « traduction littérale » et une « traduction libre ». En effet, Delisle définit la traduction littérale de la manière suivante :

Stratégie de traduction qui consiste à produire un texte d'arrivée en respectant les particularités formelles du texte de départ et qui est habituellement conforme aux usages de la langue d'arrivée du point de vue grammatical.¹⁶⁸

En revanche, il associe, par synonymie, la traduction libre à la notion d'adaptation qu'il définit ainsi :

Stratégie de traduction qui donne préséance aux thèmes traités dans le texte de départ, indépendamment de sa forme.¹⁶⁹

Que l'on parle de « signifiants » et de « signifiés » ou bien de « particularités formelles » et de « thèmes traités », c'est finalement l'éternelle question de la fidélité « à la Lettre » et « à l'Esprit » qui apparaît. Les sourciers, producteurs de traductions littérales, s'attachent à ainsi à respecter la Lettre, alors que les ciblistes, partisans de la traduction libre, se veulent fidèles à l'Esprit. L'admiral lui-même reconnaît une telle analogie :

Derrière l'opposition entre sourciers et ciblistes, ce n'est pas seulement l'antithèse qui opposait traditionnellement la traduction littérale et la traduction libre (ou littéraire), voire les "belles infidèles", qu'on retrouve là. Plus fondamentalement, c'est *mutatis mutandis* le vieux problème de la Lettre et de l'Esprit.¹⁷⁰

On touche donc là une question fondamentale de la traductologie que suggérait déjà Cicéron en évoquant ses propres traductions dans un célèbre extrait que nous reproduisons ici :

Converti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini et Demostheni; nec converti **ut interpretes**, sed **ut oratores**, sententiis iisdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis ; in quibus

¹⁶⁸ Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *op. cit.*, entrée « Traduction littérale », p. 86.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 8.

¹⁷⁰ Jean-René Ladmiral : *art. cit.*, p. 194.

non **verbum pro verbo** necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi. Non enim ea me annumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere.¹⁷¹ [Nous soulignons]

Cicéron distingue ici une façon de traduire « en orateur », qui conserve « le genre des expressions et leur valeur » d'une façon de traduire « en interprète », qui consiste à rendre le texte « mot pour mot ». Il pose, en quelque sorte, les termes de l'opposition que l'on fait aujourd'hui entre la traduction libre et la traduction littérale, entre la fidélité à l'esprit et la fidélité à la lettre. Lorsque George Steiner affirme : « Quel que soit le traité de traduction consulté, la même dichotomie reparaît : celle qui existe entre "la lettre" et "l'esprit", "le mot" et "le sens" »¹⁷², il souligne combien cette opposition a marqué l'histoire de la réflexion sur la traduction et donné lieu à différentes notions rejoignant finalement la même problématique.

Arrêtons-nous un instant sur deux de ces notions, les plus connues d'entre elles, parce qu'elles nous semblent apporter un éclairage intéressant sur l'opposition qui nous occupe.

En 1955, dans le célèbre ouvrage *Les Belles Infidèles*, Georges Mounin distingue deux classes de traductions :

Et tout d'abord, apparaissent deux grandes classes de traductions :

Ou bien traduire de telle sorte que le texte, littéralement, francisé, sans une étrangeté de langue, ait toujours l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français, – c'est-à-dire, en quelque sorte, réaliser l'ambition des « belles infidèles » sans l'infidélité : première classe de traductions.

Ou bien traduire mot à mot de façon que le lecteur, ligne après ligne, ait toujours l'impression dépayante de lire le texte dans les formes originales (sémantiques, morphologiques, stylistiques) de la langue étrangère, – de façon que le lecteur n'oublie jamais un instant qu'il est en train de lire en français tel texte qui a d'abord été pensé puis écrit dans telle ou telle langue étrangère : deuxième classe de traductions.¹⁷³

¹⁷¹ Cicéron : « Du meilleur genre d'orateurs », in Cicéron : *L'Orateur. Du meilleur des orateurs* [Éd. et trad. d'Albert Yon], Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 114. :

« J'ai en effet traduit des deux plus éloquents des Attiques, Eschine et Démosthène, les deux discours les plus célèbres et qui se répondent ; et je les ai traduits non **en interprète**, mais **en orateur**, avec la même présentation des idées et des figures, en adaptant les mots à notre propre langue. Pour ceux-ci, je n'ai pas jugé nécessaire de les rendre **mot pour mot**, mais j'ai conservé dans son entier le genre des expressions et leur valeur. Je n'ai pas cru en effet que je dusse en rendre au lecteur le nombre, mais en quelque sorte le poids. » [Nous soulignons]

¹⁷² George Steiner : *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 360.

¹⁷³ Georges Mounin : *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires, 1994, p. 75.

Cette distinction a été rendue célèbre par la métaphore qui lui est associée. Mounin emploie l'image des « verres transparents » pour parler de la première classe de traductions qui tend à produire des « traductions qui ont l'air d'avoir été directement rédigées en langue-cible »¹⁷⁴. La deuxième classe est, quant à elle, associée à l'image des « verres colorés », c'est-à-dire des traductions qui portent la « coloration » de la langue source. Si Jean-René Ladamiral se place du côté de la production de la traduction, qualifiant les traducteurs de sourciers ou bien de ciblistes, Mounin, quant à lui, envisage plutôt cette question depuis la perspective de la réception, c'est-à-dire du point de vue du lecteur qui se trouve confronté à un verre plus ou moins « coloré », à une traduction dans laquelle la présence de « l'Étranger »¹⁷⁵ est plus ou moins notable.

Quelques années plus tard, dans les ouvrages *Toward a Science of Translating* et *The Theory and Practice of Translation*, Eugene Nida propose, quant à lui, une opposition entre ce qu'il nomme l'« équivalence formelle » et l'« équivalence dynamique », qu'il définit ainsi :

Formal correspondence: quality of a translation in which the features of the form of the source text have been mechanically reproduced in the receptor language. Typically, formal correspondence distorts the grammatical and stylistic patterns of the receptor language, and hence distorts the message, so as to cause the receptor to misunderstand or to labor unduly hard.¹⁷⁶

Dynamic equivalence: quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptors. Frequently, the form of the original text is changed; but as long as the change follows the rules of back transformation in the source language, of

¹⁷⁴ Jean-René Ladamiral : art. cit., p. 188.

¹⁷⁵ Nous empruntons cette expression à Antoine Berman et y reviendrons un peu plus loin.

¹⁷⁶ Eugene A. Nida et Charles R. Taber : *The Theory and Practice of Translation*, Leyde, Brill, 1982, p. 201, <http://www.scribd.com/doc/8026862/The-Theory-and-Practice-of-Translation> [consulté le 3 mars 2011] : « Équivalence formelle : qualité d'une traduction dans laquelle les caractéristiques formelles du texte source ont été mécaniquement reproduites dans la langue d'arrivée. Généralement, l'équivalence formelle dénature les modèles grammaticaux et stylistiques de la langue d'arrivée, et dénature donc le message, de telle sorte qu'elle amène le récepteur à une incompréhension ou à un effort indûment difficile. » [Notre traduction]

contextual consistency in the transfer, and of transformation in the receptor language, the message is preserved and the translation is faithful.¹⁷⁷

L'équivalence formelle consiste donc à donner toute son importance à la forme de la langue source et à la reproduire dans la langue cible, alors que l'équivalence dynamique privilégie le sens et sa reformulation dans la langue cible. Traduire en privilégiant l'équivalence dynamique vise ainsi à provoquer chez le récepteur du texte cible un effet équivalent à celui produit sur le récepteur du texte source. Voici ce que souligne Nida à ce sujet :

Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source language-message, first in terms of meaning, and secondly in terms of style.¹⁷⁸

La distinction faite ici entre le « sens » et le « style » rejoint les oppositions que nous avons mentionnées précédemment entre le signifiant et le signifié, la Lettre et l'Esprit. La traduction par équivalence formelle serait donc une traduction à visée sourcière alors que la traduction par équivalence dynamique reviendrait à traduire dans une visée cibliste. L'admiral reconnaît cette filiation des notions qu'il propose avec les théories développées par d'autres auteurs puisqu'il conclut sa réflexion de la façon suivante :

En somme, mes "sourciers" sont amateurs de "verres colorés" et traduisent *ut interpr(et)es*, c'est-à-dire en pratiquant l'"équivalence formelle", alors que mes ciblistes sont amateurs de "verres transparents" et traduisent *ut orator(es)*, c'est-à-dire en usant de l'"équivalence dynamique".¹⁷⁹

À partir de sa théorie, L'admiral distingue clairement, parmi les traducteurs et les traductologues, les sourciers et les ciblistes, et il se revendique lui-même comme appartenant à cette dernière famille :

¹⁷⁷ *Idem*, p. 200 :

« Équivalence dynamique : qualité d'une traduction dans laquelle le message du texte original a été transmis dans la langue d'arrivée au point que la réaction du récepteur est absolument identique à celle des récepteurs de l'original. Souvent, la forme du texte original est changée ; mais dans la mesure où ce changement respecte les règles de la nouvelle transformation dans la langue source, de la cohérence contextuelle lors du transfert, et de transformation dans la langue d'arrivée, le message est préservé et la traduction est fidèle. » [Notre traduction]

¹⁷⁸ *Idem*, p. 12 :

« Traduire consiste à reproduire dans la langue d'arrivée l'équivalent le plus naturel du message de la langue source, d'abord en termes de sens, puis en termes de style. » [Notre traduction]

¹⁷⁹ Jean-René L'admiral : art. cit., p. 189.

Au niveau de la théorie traductologique, je range parmi les sourciers des penseurs comme Walter Benjamin, Henri Meschonnic donc, ou Antoine Berman...

[...] Parmi les théoriciens de la traduction (ou "traducto-logues") qu'on peut dire ciblistes, je citerai Georges Mounin, Eugene A. Nida et Charles R. Taber, Efim Etkind... - et c'est, on l'aura sans doute deviné, parmi ces derniers que je me rangerai moi-même.¹⁸⁰

La préférence de Ladmiral pour la stratégie cibliste s'accompagne d'un rejet de l'autre stratégie. Il taxe ainsi les sourciers de littéralisme, réduisant leur travail à des « traductions mot à mot », allant même jusqu'à établir une comparaison qui, bien qu'éloquente, peut sembler quelque peu abusive :

Alors que les ciblistes se veulent éminemment respectueux du plaisir des langues, du plaisir propre à la langue dans laquelle on parle (ou écrit), c'est-à-dire en l'occurrence qu'ils entendent respecter la langue-cible, je suis tenté de dire que la logique des sourciers, c'est la logique du viol !¹⁸¹

Jean-René Ladmiral compare la logique sourcière à une « logique du viol », soulignant par là combien la langue cible est maltraitée par le traducteur. Il avoue filer ici une métaphore introduite par Pannwitz, que Walter Benjamin reprend à son compte, et qui dans une perspective presque opposée, affirme que : « l'erreur fondamentale de celui qui traduit est de conserver l'état contingent de sa propre langue au lieu de la soumettre à la motion violente de la langue étrangère »¹⁸². On comprend bien, à travers cette métaphore, que Jean-René Ladmiral situe sa réflexion sur le processus de traduction dans son rapport à la langue cible. Alors que les ciblistes veulent, selon lui, la respecter dans son intégrité, les sourciers, eux, n'hésitent pas à la plier aux spécificités de la langue source. C'est également le défaut que Nida évoque au sujet de l'équivalence formelle, cause selon lui de problèmes ou de difficultés de compréhension chez le récepteur.

Toutefois, au-delà d'un rapport de violence qui serait établi entre les langues mises en contact par le processus de création, on peut aussi considérer que ce dernier offre l'opportunité d'une rencontre entre deux langues, entre deux cultures, et que la langue source, même si elle se trouve altérée par son contact avec la langue cible, s'en trouve également enrichie. C'est bien là la position des sourciers, position que défend notamment Antoine Berman lorsqu'il propose une visée éthique de la traduction.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 195.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Rudolf Pannwitz, cité dans Jean-René Ladmiral : art. cit., p. 195.

2.1.1.2 De la stratégie sourcière à la visée éthique

Ladmiral associe, nous l'avons vu plus haut, la stratégie sourcière à ce que l'on nomme parfois « la traduction mot à mot ». Il est vrai qu'une telle association ne plaide pas en faveur des sourciers dans la mesure où cette expression renvoie à une manière de traduire unanimement reconnue comme inefficace, notamment pour les textes littéraires : « La traduction mot à mot peut compromettre le sens et l'intelligibilité du texte de départ. Elle est même une source fréquente d'erreurs »¹⁸³, souligne Delisle.

Mais plutôt que de s'arrêter à une telle condamnation de la stratégie sourcière, cherchons à en comprendre les véritables enjeux. Parmi les traducteurs classés comme sourciers par Ladmiral, l'approche d'Antoine Berman nous semble tout à fait intéressante. Ce dernier précise que « traduire la lettre d'un texte ne revient aucunement à faire du mot à mot »¹⁸⁴. Il la rapproche plutôt de ce qu'il appelle une « éthique de la traduction » :

Or, de même que l'Étranger est un être charnel, tangible dans la multiplicité de ses signes concrets d'étrangeté, de même l'œuvre est une réalité charnelle, tangible, vivante au niveau de la langue. [...] La visée éthique, justement parce qu'elle se propose d'accueillir l'Étranger dans sa corporéité charnelle, ne peut que s'attacher à la lettre de l'œuvre. Si la forme de la visée est la fidélité, il faut dire qu'il n'y a de fidélité – dans tous les domaines – qu'à la lettre.¹⁸⁵

Cette idée d'« accueillir l'Étranger » a donné lieu à ce qui représente un fondement de la pensée bermanienne, à savoir la notion d'« étrangeté » en traduction. Selon lui, la traduction ne doit pas faire disparaître les caractéristiques de l'œuvre étrangère mais c'est à la langue d'accueil de s'ouvrir, de se plier, d'incorporer ses caractéristiques. Sans pour autant se qualifier lui-même de sourcier, Berman démontre ainsi son attachement à la langue source, par opposition aux ciblistes qui, comme nous l'avons vu, se préoccupent davantage de la langue cible. Revendiquant une fidélité à la lettre, il voit même dans la fidélité à l'esprit du texte, une « contradiction en soi »¹⁸⁶. Il qualifie d'« ethnocentriques » les traductions qui se donnent cet objectif et définit ainsi ce qualificatif :

¹⁸³ Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *op. cit.*, entrée « Traduction mot à mot », p. 88.

¹⁸⁴ Antoine Berman : *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 13.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 77.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

Ethnocentrique signifiera ici : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture.¹⁸⁷

Précisant cette idée, il énonce les principes de la traduction ethnocentrique de la façon suivante :

Ces deux axiomes sont corrélatifs : on doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne « sente » pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante. [...] Cela signifie que toute trace de la langue d'origine doit avoir disparu, ou être soigneusement délimitée [...] ¹⁸⁸

Ce qui apparaît comme un respect de la langue cible dans la bouche des ciblistes est associé ici à une forme de rejet, et même de négation de l'« Étranger » dans l'œuvre. Faire disparaître « toute trace de la langue d'origine », c'est finalement faire oublier le caractère étranger de l'œuvre.

Si les ciblistes reprochent aux sourciers de faire de la traduction mot à mot, un sourcier comme Berman qualifie de « mauvaise traduction » la traduction cibliste, celle qui, selon lui, « sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère » ¹⁸⁹.

Nous l'avons vu, la question de la fidélité à la Lettre ou à l'Esprit occupe de nombreux théoriciens de la traduction, donne lieu à différentes notions, inspire des métaphores et chacune d'entre elles, provoquant discussions et polémiques, présente un vif intérêt. Si Henri Meschonnic qualifie l'opposition entre sourcier et cibliste, non sans un certain goût pour la provocation, de « dramatique » et même de « comique » ¹⁹⁰, ce sont tout de même ces concepts que nous avons privilégiés pour analyser la stratégie mise en œuvre dans le surtitrage car ils se fondent sur les questions de source et de cible et nous verrons combien ces deux pôles doivent être particulièrement pris en compte et analysés dans une traduction pour surtitrage.

Cependant, nous nous appuyerons sur l'opposition entre sourciers et ciblistes dans une acception qui ne la cantonne pas à la seule dimension linguistique, développée

¹⁸⁷ *Idem*, p. 29.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 35.

¹⁸⁹ Antoine Berman : *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17.

¹⁹⁰ Henri Meschonnic : *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 102.

originellement par Ladmiral, mais qui l'élargit aux aspects culturels qui se trouvent, de fait, mis en jeu lors du processus de traduction. Ainsi, par extension, nous comprendrons ces notions selon les définitions qu'en donne Jean Delisle :

Sourcier, sourcière

Relatif à la manière de rendre le texte de départ dans une forme qui en reproduit le plus possible la lettre et qui importe dans le texte traduit un nombre d'éléments linguistiques, culturels et civilisationnels propres au texte de départ.¹⁹¹

Cibliste

Relatif à la manière de rendre le texte de départ dans une forme qui est la plus naturelle possible pour le lecteur du texte d'arrivée en fonction des usages et conventions de la langue et de la culture d'arrivée.¹⁹²

Si pour la plupart des traducteurs le caractère sourcier ou cibliste de leur traduction relève d'un choix idéologique, dans le cas du surtitrage, il semble que ce choix soit, dans une certaine mesure, infléchi par certains aspects propres à la modalité de traduction. Entendons-nous bien, le surtitreur n'est pas un traducteur absolument contraint dans ses choix et, comme tout autre traducteur, il bénéficie d'une marge de manœuvre dans la stratégie de traduction qu'il souhaite privilégier. Mais nous estimons malgré tout que certaines des caractéristiques du surtitrage orientent la stratégie de traduction mise en place par le surtitreur vers une tendance sourcière. À ce sujet, il sera intéressant de constater qu'une stratégie sourcière prolonge, en cohérence, le choix du surtitrage comme technique de traduction du spectacle vivant. Comme nous l'avons déjà observé dans notre premier chapitre, ce choix témoigne, en effet, d'une volonté de proposer au public d'accueil le spectacle théâtral étranger dans sa double dimension, textuelle et scénique, rejoignant, d'une certaine façon, la visée éthique de la traduction énoncée par Berman consistant à « amener sur les rives de la langue traduisante l'œuvre étrangère dans sa pure étrangeté, en sacrifiant délibérément sa "poétique" propre »¹⁹³.

Avant de voir pourquoi le surtitrage oriente la stratégie de traduction vers une tendance sourcière du surtitrage, nous allons nous intéresser à la question de la source car c'est un élément qui lui donne sa spécificité en tant que traduction théâtrale.

¹⁹¹ Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *op. cit.*, entrée « Sourcier », p. 76.

¹⁹² *Idem*, entrée « Cibliste », p. 17.

¹⁹³ Antoine Berman : *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, ed. cit., p. 41.

2.1.2 Surtitrer un spectacle, ce n'est pas traduire une pièce : la question du texte source

Le titre de cette partie peut sembler péremptoire mais il met en exergue une caractéristique du surtitrage, à savoir son indiscutable lien avec la dimension spectaculaire du genre théâtral qui le distingue d'autres types de traductions théâtrales.

On parle généralement de la traduction théâtrale au singulier pour désigner la traduction effectuée pour une mise en scène future, passant ou non par l'étape de la publication. Or il semble bien qu'il faille parler *des* traductions théâtrales au pluriel car la pratique traductive n'est pas la même selon que l'on traduit pour une mise en scène future mais non encore connue, ou bien pour une mise en scène en particulier (s'il s'agit, par exemple, d'une commande d'un metteur en scène), ou bien encore pour un surtitrage. Si c'est bien ce dernier type de traduction théâtrale qui nous intéresse ici, nous allons l'analyser en le mettant en parallèle avec ce qui correspond communément à la traduction théâtrale.

La différence entre le surtitrage et les autres types de traduction théâtrale apparaît dès lors que l'on se pose une question évidente pour tout type de traduction : que traduit-on ? Précisons ici que notre attention se portera sur le théâtre dit « à texte », car c'est bien la composante verbale du texte spectaculaire qui pourra faire l'objet d'une traduction interlinguistique. Comme nous l'avons déjà souligné dans notre premier chapitre, le surtitrage traduit le texte issu de la mise en scène, le texte de la représentation, alors que les autres types de traduction théâtrale viennent traduire un texte destiné à une mise en scène. Nous nous retrouvons donc face à des textes source distincts. Patrice Pavis souligne cette distinction de la manière suivante :

Il y a donc deux textes linguistiques et deux façons de les analyser et de fonder une sémiologie : le texte dramatique étudié « sur le papier » et justiciable d'une sémiologie du texte empruntant aux autres types de textes certaines de ses méthodes, le texte énoncé en scène sur lequel viennent se greffer tous les systèmes signifiants possibles, fondés sur l'image visuelle ou acoustique.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Patrice Pavis : *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 377.

Cette distinction entre les deux textes implique *de facto* une manière différente de traduire. Commençons par nous intéresser à une spécificité de notre texte source qui concerne son auteur ou, devrait-on dire, ses auteurs.

2.1.1.1 Autorité multiple du texte à traduire

Une spécificité du texte source pour le surtitrage concerne, en effet, la multiplicité de ses auteurs. Lorsqu'on traduit une pièce pour une future mise en scène, le texte à traduire – et parfois, selon la demande du metteur en scène, à adapter – est celui de l'auteur dramatique, le texte écrit « sur le papier ». En revanche, lorsqu'on surtitre un spectacle, on traduit un texte qui a été actualisé, transformé, coupé ou allongé par une mise en scène à laquelle ont pris part différents agents qui sont, de fait, autant d'auteurs de ce nouveau texte, le texte de la représentation.

Parmi ces agents, on trouve, en premier lieu, le metteur en scène. Si ce dernier n'a pas toujours joué le même rôle dans l'histoire, il est, dans la pratique contemporaine, un véritable co-auteur du texte de la représentation ou, pour citer Anne Ubersfeld, le véritable « maître d'œuvre »¹⁹⁵ du spectacle. En portant le texte d'un auteur à la scène, il est libre dans le traitement qu'il va pouvoir en faire : il pourra le tronquer, changer son organisation interne, modifier ou supprimer certaines répliques, rajouter du texte, etc. et ce sont là autant de choix qui exprimeront une lecture singulière du texte dramatique et qui vont donner naissance au texte de la représentation qui, rappelons-le, constitue le texte à traduire pour le surtitreur.

Deux exemples tirés du surtitrage du spectacle *Homenaje a los malditos* éclaireront notre propos. Cette pièce d'Eusebio Calonge nous présente une galerie de personnages venus rendre hommage à celui qu'ils nomment leur Maestro. Entre ceux qui sont là pour manger ou pour boire, ceux qui n'ont pas appris leur texte et ceux qui viennent alors qu'ils n'étaient pas invités, ce qui devait être une belle cérémonie devient finalement une grande mascarade. Une mascarade au sens figuré, mais aussi au sens propre, puisqu'apparaît, à plusieurs reprises, un vendeur de masques aveugle, Emeterio. Dans la scène 2, lors de sa première apparition, il entre dans le lieu de la cérémonie à la manière des marchands ambulants, vociférant pour vendre sa marchandise. Afin de « mettre un peu d'animation »,

¹⁹⁵ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, ed. cit., p. 235.

l'un des personnages se saisit des masques et les distribue à ses comparses, comme nous l'indique la didascalie suivante :

LA CUAJÁ.– (*Repartiendo máscaras, le da una colorada y cornuda, de demonio de retablo toscano, a Cantarrana; al Maestro, un calaverón blanco, figurón de muerte, guardándose para ella una de chivo rematada en barbita de estropajo.*) ¡Hay que animar esto!¹⁹⁶ [Nous soulignons]

Selon les indications scéniques apportées par le texte de l'auteur, chaque personnage revêt alors un masque. Quelques répliques plus tard, le personnage de Matamula, maître de cérémonie agacé par la désinvolture de ses convives, leur ordonne d'ôter leur masque :

MATAMULA.– ¿Es que se ha vuelto todo el mundo idiota? ¿Es que nadie guarda, aunque sea en lo más hondo de su corazón, un pensamiento elevado? Se arranca uno la vida y ya ve, tanto esfuerzo que no sirve para nada... ¡**Quítense esas máscaras** del demonio! Continuemos...¹⁹⁷ [Nous soulignons]

Dans la mise en scène, les comédiens – ou, plus précisément, les comédiennes – portaient des masques tout au long de la pièce pour deux raisons principales. D'une part, parce que le metteur en scène considérait leurs visages trop féminins, trop jeunes, trop lisses, pour interpréter les personnages masculins, usés et désabusés que Calonge décrit dans son texte. D'autre part, ce choix participait à l'esthétique néobaroque de la mise en scène et à la volonté de mener un travail spécifique avec les comédiennes sur le jeu masqué. Ce parti pris esthétique a signifié un écart entre les indications textuelles et leur réalisation scénique : au moment où les personnages devaient, d'après le texte de Calonge, mettre les masques, ils les ont, dans la mise en scène, ôtés, laissant ainsi apparaître leur visage. L'ordre consécutif de Matamula « ¡Quítense esas máscaras del demonio! » est devenu « ¡Quítense esas **caras** del demonio! » [Nous soulignons]. Pour le surtitrage, un tel changement devait être pris en compte puisque le texte à traduire est bien celui qui est dit

¹⁹⁶ Eusebio Calonge : *Homenaje a los malditos / Hommage aux maudits* [Trad. Agnès Surbezy], Toulouse, PUM (Nouvelles Scènes Hispaniques), 2009, p. 36 :

« CAILLEBOTTE.– (*Elle distribue les masques et en donne à Chantepleure un rouge et cornu, un masque de diable digne d'un retable rustique ; au Maître, elle donne un crâne blanc, masque de mort, et elle garde pour elle un masque de bouc portant une barbe de crin végétal.*) Il faut mettre un peu d'animation ici ! »

¹⁹⁷ *Ibidem* :

« MÂCHELAURIER.– Tout le monde est donc devenu idiot ? Personne ne conserve donc, ne serait-ce qu'au plus profond de son cœur, la moindre pensée élevée ? On se donne un mal de chien et voilà, tous ces efforts qui ne servent à rien... Enlevez ces masques de malheur ! Reprenons... »

sur scène. Aussi, là où la traduction publiée propose « Enlevez ces masques de malheur ! » pour traduire le texte de l'auteur, nous avons proposé le surtitre suivant pour la traduction du texte du metteur en scène :

| Ôtez ces maudits visages ! |

Toujours dans la scène 2 de cette pièce, le texte de l'auteur fait mention d'une chanson qui doit être chantée par le personnage de La Cujá :

LA CUAJÁ.– (*Canturrea un cuplé llenándolo de gallos*) Venga alegría, señores, venga alegría... Anímese tío calavera... cántese algo...¹⁹⁸

Ici, l'indétermination de l'expression « Canturrea un cuplé » démontre, de manière patente, combien le texte dramatique se présente comme un texte troué qui nécessite d'être porté à la scène pour trouver une forme de complétude. Suivant les indications scéniques de l'auteur et afin de « boucher le trou » laissé par le texte, le metteur en scène a choisi un extrait d'un célèbre tango argentin, le *Cambalache*, composé par Enrique Santos Discepolo dans les années 1930. Nous en reproduisons ici les paroles :

Que el mundo fue y será
una porquería, ya lo sé.
En el quinientos seis
y en el dos mil, también.
Que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
barones y dublés.
Pero que el siglo veinte
es un despliegue
de maldá insolente,
ya no hay quien lo niegue.
Vivimos revolcaos en un merengue
y en el mismo lodo
todos manoseados.
Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor,
ignorante, sabio o chorro,
generoso o estafador...

¹⁹⁸ *Ibidem*

« CAILLEBOTTE.– (*Elle fredonne une chansonnette, qu'elle truffe de couacs.*) Amusons-nous, mesdames et messieurs, amusons-nous... Un peu de nerf, ami tête de mort... Chantez-nous quelque chose... »

¡Todo es igual!
¡Nada es mejor!
Lo mismo un burro
que un gran profesor.¹⁹⁹

Ce tango, interprété par les personnages de La Cuajá et de Cantarrana, renvoie aux thèmes de la désillusion, de la déception, du pessimisme, qui sont autant de thèmes évoqués par la pièce de Calonge. Les paroles faisaient donc sens dans le spectacle et elles devaient, à ce titre, être comprises par tous. L'absence de traduction aurait représenté, selon nous, une déperdition de sens trop importante pour le spectateur non-hispanophone. Nous avons donc surtitré ce passage de la façon suivante :

*Le monde a toujours été une saleté,
Je le sais !*

*Que ce soit en l'an 1506
ou en l'an 2000,*

*il y a toujours eu des voleurs,
des types louches ou des escrocs,*

*des types heureux ou aigris
des hommes vertueux ou malicieux...*

*Mais le 20^{ème} siècle est d'une insolente méchanceté,
personne ne peut le nier.*

*Nous vivons vautrés dans la mélasse,
roulés dans le même borbier.*

*Aujourd'hui, c'est pareil d'être loyal ou traître,
ignorant ou savant, voleur ou généreux !*

*Tout est pareil ! Il n'y a plus de différence
entre un âne et un grand professeur !*

Nous avons ainsi été contraint de traduire un texte qui ne figurait pas dans le texte destiné à la mise en scène mais qui faisait irruption dans le texte de la représentation.

La part d'autorité du metteur en scène sur le texte de la représentation se manifeste par des modifications ou des ajouts par rapport au texte de l'auteur dramatique, mais également par des suppressions. Le spectacle *Entre puertas y paredes* nous semble en être un bon exemple. La pièce, écrite par Gracia Morales, nous raconte l'emménagement, dans un immeuble, de plusieurs personnages. Un jeune couple, deux sœurs, une femme seule, un homme seul et un « homme sans maison » vont ainsi être obligés de cohabiter et si leurs

¹⁹⁹ Les paroles du tango Cambalache sont disponibles à l'adresse suivante : http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=T9lldaehiig [consulté le 30 avril 2008].

relations sont, au début, inexistantes, ils vont petit à petit apprendre à communiquer, à se connaître et même à s'apprécier. Le point culminant dans la cordialité de leurs rapports de voisinage, c'est, à la fin de la pièce, un repas réunissant tous les habitants et ponctué par une véritable photo de famille. Peu convaincu par ce *happy end*, le metteur en scène a décidé de couper le texte des neuvième et dixième parties, c'est-à-dire une quantité de texte non négligeable²⁰⁰ et de n'en conserver qu'une gestuelle épurée, avec un accompagnement musical. Pour le surtitrage, il est évident que le texte supprimé ne pouvait pas faire l'objet d'une traduction. Une telle coupe dans la traduction représenterait une véritable trahison vis-à-vis de l'auteur dans le cadre d'une publication mais, dans le cas du surtitrage, l'auteur auquel il faut être fidèle, c'est bien l'auteur du texte de la représentation, c'est-à-dire, ici, le metteur en scène.

Les exemples que nous venons d'évoquer renvoient tous au processus d'adaptation à la scène d'un texte dramatique. Mais l'autonomie réelle du texte de la représentation nous est apparue de manière encore plus évidente pour le spectacle *Las Crónicas del sochante*, qui ne s'appuie pas sur un texte dramatique mais qui est une adaptation théâtrale d'un roman d'Álvaro Cunqueiro. Les coupures, la réorganisation du texte, la théâtralisation des dialogues de roman pour en faire des répliques de théâtre, ont donné naissance à un texte bien différent du texte original, un texte adapté, réécrit par le metteur en scène et amendé au fur et à mesure des répétitions. Et c'est bien le texte né de cette réécriture qui a dû faire l'objet de la traduction pour le surtitrage.

Au-delà du metteur en scène, il est une autre figure qu'il faut impérativement prendre en compte comme auteur du texte de la représentation : le comédien. En effet, lors du spectacle, le texte ne sera plus figé sur des pages mais joué par des comédiens. À la lecture du texte par le metteur en scène s'ajoute donc l'interprétation de ce même texte par les comédiens qui en sont, par définition, les énonciateurs. Or voici ce qu'Anne Ubersfeld nous rappelle au sujet de l'énonciation théâtrale : « tout texte comporte un ensemble de *signifiés*, seule l'énonciation (la double énonciation théâtrale) lui donne son *sens* ». Elle tire comme conséquence que le comédien doit « donner au signifié du discours son sens *ici* et *maintenant*, dans la représentation théâtrale actuelle »²⁰¹. Pavis, lui aussi, souligne cet impact de l'interprétation sur le sens : « la diction est un acte herméneutique qui impose au texte un volume, une coloration vocale, une corporalité, une modalisation responsables de

²⁰⁰ Nous estimons que le texte supprimé représente approximativement 10 % du volume total du texte.

²⁰¹ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, ed. cit., p. 175.

son sens ultime »²⁰². Dans la mesure où le surtitrage a pour objectif de donner accès au sens, de donner à comprendre le texte, il est donc nécessaire que le surtitreur saisisse le sens que le comédien aura donné au texte par son énonciation afin d’orienter certains choix de traduction. Cet aspect apparaît, par exemple, dans le choix du niveau de langue. Si ce niveau de langue apparaît bien sûr au niveau du texte écrit (par la syntaxe, le vocabulaire,...), il se trouve renforcé – ou parfois décalé – par l’interprétation du comédien. Prenons l’exemple du spectacle *Un horizonte amarillo en los ojos*. L’auteur de ce monologue, Gracia Morales, donne des éléments de caractérisation du personnage dès la première didascalie :

*(Entra un hombre, de unos cuarenta y tantos o cincuenta años. Viene arrastrando un carro en donde hay varios objetos: entre ellos, algunos sacos llenos, cerrados, y otros vacíos. Su vestimenta está gastada y algo sucia. [...])*²⁰³

Ces indications ainsi que d’autres indices qui apparaissent dans le texte nous aident à définir le niveau de langue du personnage comme familier. Mais l’interprétation du comédien venant renforcer cet aspect, nous avons choisi, tout au long du surtitrage, de privilégier un parler familier très oral, en procédant à des choix qui n’ont pas été ceux de la traduction publiée. Nous avons, par exemple, supprimé la double négation française ou même éliminé certaines voyelles, comme le montre le court exemple suivant :

Vale, no hace falta que me respondas,
no hace ninguna falta.²⁰⁴

Cette réplique a fait l’objet d’un seul surtitre :

T’es pas obligé de me répondre.

Au-delà de la suppression de certains éléments, justifiée par des contraintes que nous analyserons par la suite, nous avons ici supprimé le « n’ » marquant la double

²⁰² Patrice Pavis : *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, ed. cit., p. 377.

²⁰³ Gracia Morales : *Entre puertas y paredes et Un horizonte amarillo en los ojos / Histoire de portes et de murs et Un horizon doré au fond des yeux* [Trad. Monique Martinez Thomas et Euriell Gobbé-Mévellec (coord.)], Toulouse, PUM (Nouvelles Scènes Hispaniques), 2010, p. 134 :
« (Un homme entre. Il a une quarantaine ou une cinquantaine d’années. Il traîne un chariot rempli d’objets divers parmi lesquels des sacs pleins, fermés, et d’autres vides. Ses vêtements sont usés et un peu sales.[...]) »

²⁰⁴ *Idem*, p. 136 :
« Bon, tu n’es pas obligé de me répondre, pas du tout obligé. »

négligence française mais aussi éliminé le « u » du pronom personnel afin de donner à la traduction la coloration familière²⁰⁵ de la réplique déclamée et d'être ainsi le plus fidèle possible au texte issu de la mise en scène. Cet exemple n'est pas isolé dans la traduction de *Un horizonte amarillo en los ojos*, il illustre au contraire une norme que nous avons adoptée tout au long de la pièce, afin d'assurer la cohérence du discours du personnage²⁰⁶. Un tel parti pris aurait été préjudiciable dans le cas d'une publication puisqu'il aurait orienté la lecture vers une interprétation précise, se présentant ainsi comme une surtraduction consistant « à traduire explicitement des éléments du texte de départ qui devraient rester implicites dans le texte d'arrivée »²⁰⁷. Dans le cas du surtitrage, ce choix de traduction nous semblait être fidèle à l'interprétation du texte par le comédien.

Le texte de la représentation s'écrit sur les pages du carnet du metteur en scène, dans la bouche des comédiens, et ce sont là autant d'intervenants qui ancrent le texte dramatique dans une situation d'énonciation concrète et lui donnent tout son sens en proposant leur interprétation. Le terme « interprétation » peut ici être compris selon deux acceptions différentes : d'une part dans son acception artistique, dans la mesure où il renvoie à l'action de mettre en scène et de jouer, et d'autre part dans son acception traductologique, dans la mesure où il désigne l'action de traduire un texte d'une langue dans une autre. Hurtado Albir souligne ce rapprochement entre la création théâtrale et la traduction :

El hecho teatral requiere la confluencia de diversos participantes (el autor, el director, los actores, los decoradores, etc.), que conforman toda una cadena de emisoras interpretantes de ese texto, pudiéndose considerar el teatro un verdadero "proceso de traducción".²⁰⁸

Anne Ubersfeld, quant à elle, rejette l'idée d'assimiler la représentation à une traduction du texte. Selon elle, « ce serait une opération inutile parce que le texte (dialogué) figure à l'intérieur de la représentation, comme signes linguistiques, au *niveau*

²⁰⁵ Dans son ouvrage *Le Bon usage*, Maurice Grevisse atteste de la possibilité de cette élision « dans la langue populaire ou très familière ».

Maurice Grevisse : *Le Bon Usage*, Paris, Duculot, 1980, p. 76, §134.1.

²⁰⁶ Ce choix de traduction rejoint la question de la littérarité de la traduction pour surtitrage sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de ce chapitre.

²⁰⁷ Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *op. cit.*, entrée « Surtraduction », p. 78.

²⁰⁸ Amparo Hurtado Albir : *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, ed. cit., p. 67 : « Le fait théâtral nécessite la confluence de différents participants (l'auteur, le metteur en scène, les acteurs, les décorateurs, etc.), qui forment toute une chaîne d'émetteurs interprètes de ce texte, de telle manière que l'on peut considérer le théâtre comme un véritable "processus de traduction". » [Notre traduction]

phonique »²⁰⁹. Pour ce qui est des didascalies, elle préfère y voir une « une réalisation, une exécution, au même sens où l'on parle de l'exécution d'une œuvre musicale »²¹⁰. Si nous sommes conscients que la résistance d'Ubersfeld n'est pas seulement terminologique, nous pensons tout de même que l'activité de mise en scène peut être comparée à une forme de traduction intersémiotique selon la définition de Jakobson, car il s'agit bien d'interpréter les signes verbaux du texte dramatique par des signes non exclusivement verbaux.

Quoiqu'il en soit, le metteur en scène et les comédiens aident à donner corps et sens au texte de la représentation, sur lequel ils ont, de fait, une part d'autorité. L'intervention de ces différents agents de la création, de ces « praticiens », est donc un élément essentiel à considérer lorsque, comme c'est le cas pour le surtitrage, on se propose de travailler à partir de ce texte. La question de la fidélité à la source ne se pose pas seulement dans le rapport à l'auteur dramatique mais aussi et surtout dans le rapport au metteur en scène et aux comédiens. À considérer une tendance sourcière du surtitrage, il est donc indispensable de définir la source en question comme étant le texte de la représentation.

Il est également un autre agent qui participe à la création du texte de la représentation, c'est bien entendu le spectateur. Nous consacrerons plus spécifiquement une partie à la question du spectateur comme destinataire du surtitrage mais nous allons déjà pouvoir observer comment, en tant que récepteur et co-créateur du spectacle, il intervient d'une manière indirecte et donne une orientation sourcière à certains choix de traduction du surtitreur.

2.1.1.2 Un texte source dans une mise en scène originale

Rappelons pour commencer qu'un texte théâtral se compose, en principe, de deux masses textuelles qui sont, d'une part les dialogues et d'autre part les didascalies ; chacune des deux masses apparaissant sous la forme de signes linguistiques dans le texte écrit destiné à être mis en scène. C'est au cœur de ces deux textes que naît ce que Monique Martinez Thomas nomme « la dramaturgie textuelle » et définit comme « le type d'action

²⁰⁹ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, ed. cit., p. 10.

²¹⁰ *Ibidem*.

scénique proposée par l'écriture dramatique »²¹¹. En effet, le texte théâtral porte en lui certaines indications scéniques d'une mise en scène virtuelle. Face à cela, le traducteur de théâtre se retrouve dans une position double : celle de récepteur puis celle d'auteur. En tant que récepteur, il doit imaginer la mise en scène virtuelle contenue dans le texte puis, en tant qu'auteur, il doit la transposer pour le futur public cible. C'est là toute la difficulté de la traduction théâtrale, comme le souligne très bien Patrice Pavis :

Le transfert concerne à la fois le texte-source, dans sa dimension sémantique, syntaxique, rythmique, acoustique, connotative, etc. et le texte-cible, dans ces mêmes dimensions nécessairement adaptées à la langue et la culture cibles. À ce phénomène « normal » pour toute traduction linguistique s'ajoute, au théâtre, le rapport des situations d'énonciation : celle-ci est le plus souvent virtuelle, à savoir : contenue dans le texte dramatique (dialogues et didascalies) ; en effet, le traducteur travaille la plupart du temps à partir d'un texte écrit ; il arrive toutefois (mais rarement) qu'il ait pris connaissance de ce texte à traduire dans une mise en scène concrète, à savoir « entourée » d'une situation d'énonciation réalisée. Mais même dans ce cas (à la différence du doublage pour le cinéma où la situation reste la même quelle que soit la langue), il sait bien que sa traduction ne pourra conserver la situation d'énonciation de départ, mais qu'elle est destinée à une future situation d'énonciation qu'il ne connaît pas encore, ou pas très bien : d'où la difficulté et la relativité de son travail.²¹²

Connaissant rarement les futures conditions d'énonciation de sa traduction, le traducteur doit lui-même imaginer une situation d'énonciation et donc, selon certains, procéder à certains choix de mise en scène. Mais, comme nous le rappelle Patrice Pavis, ce lien entre traduction et mise en scène fait l'objet de débats au sein des traducteurs. D'une part, certains traducteurs rejettent l'idée que la traduction se substitue à la future mise en scène. Jean-Michel Déprats, par exemple, affirme la chose suivante :

La traduction doit rester ouverte, permettre le jeu, mais ne pas en dicter un, être animée par un rythme, mais ne pas en imposer un. Traduire pour la scène, ce n'est pas tordre le texte en vue de ce qu'on espère montrer, de comment on jouera ou qui jouera. Ce n'est pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible.²¹³

Selon Déprats, le traducteur de théâtre ne doit pas imaginer de mise en scène future mais seulement il doit se contenter de permettre celle-ci. Mais une telle position ne signifie

²¹¹ Monique Martinez Thomas : *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Traditions, transitions, transgressions...*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 7.

²¹² Patrice Pavis : *Le Théâtre au croisement des cultures*, ed. cit., p. 136.

²¹³ *Idem*, p. 144.

pas qu'il faille nier la vocation scénique du texte théâtral. Dans la définition de la « traduction théâtrale » qu'il propose, Jean-Michel Déprats insiste sur cette vocation scénique :

Dans le domaine du théâtre, la traduction prend en compte le caractère théâtral du texte à traduire, son devenir scénique, son inscription dans le corps et la voix de l'acteur. Sa visée est celle de l'exactitude et de la fidélité. À ce titre, elle s'oppose à l'adaptation qui est toujours transformation et restructuration.²¹⁴

En opposant la traduction et l'adaptation, Déprats souligne la différence qu'il existe entre traduire et mettre en scène. Alors que le metteur en scène est libre de « transformer » ou de « restructurer » le texte d'un auteur dans son adaptation, le traducteur, lui, doit se garder de toute modification puisqu'il poursuit :

Traduire, c'est transcrire toute une pièce dans l'ordre, sans ajout ni omission, sans coupures, développement, interversion de scène, refonte des personnages, changements de répliques.²¹⁵

D'autre part, certains traducteurs voient dans la traduction un véritable travail de mise en scène. À ce sujet, Pavis cite Antoine Vitez qui affirme : « Traduction ou mise en scène, c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes »²¹⁶. Plus encore, certains placent la traduction théâtrale dans un rapport d'autorité vis-à-vis de la mise en scène, à l'instar de François Regnault qui affirme : « La traduction suppose donc d'abord la subordination de la mise en scène au texte afin que le texte, au moment de la mise en scène, se subordonne à son tour au théâtre »²¹⁷. Poussée jusqu'à son extrémité, une telle position revient, en quelque sorte, à associer la traduction à une « pré-mise en scène »²¹⁸ et à placer le traducteur de théâtre au rang de dramaturge, au sens allemand du terme. Le traducteur devient celui qui « prépare et nourrit le travail de mise en scène en éclairant les potentialités du texte ou en explicitant les enjeux historiques, poétiques, psychanalytiques, politiques, etc. »²¹⁹.

Finalement, Patrice Pavis, propose une synthèse de ces deux positions :

²¹⁴ Jean-Michel Déprats : « Traduction », in Michel Corvin : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, VUEF, 2001, p. 1643.

²¹⁵ *Idem*, p 1644.

²¹⁶ Patrice Pavis : *Le Théâtre au croisement des cultures*, ed. cit., p. 145.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Patrice Pavis : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, entrée « Dramaturge », p. 105.

²¹⁹ Arnaud Rykner : *Les Mots du théâtre*, Toulouse, PUM, 2010, entrée « Dramaturgie-Dramaturge », p. 43.

Un texte, original et traduit, est toujours suffisamment ouvert pour se prêter à des mises en scène différentes ; mais sa réécriture à travers une traduction impose des choix – à la fois des restrictions et des ouvertures – que le traducteur effectue nécessairement et qui sont autant d’analyses dramaturgiques et d’options de mises en scène.²²⁰

Que le traducteur, en tant qu’auteur, se contente de « rendre possible une mise en scène » ou bien qu’il aille jusqu’à faire ses propres propositions, il se trouve, en tant que récepteur, face à un texte où la situation d’énonciation et, plus largement, la mise en scène, restent virtuelles. Le surtitreur, en revanche, reçoit, à travers le texte de la représentation, un texte ancré dans une situation d’énonciation concrète, où les propositions de mise en scène qui apparaissent dans la dramaturgie textuelle ont été sorties de leur état de virtualité pour être actualisées dans une dramaturgie scénique. Le surtitreur se trouve confronté à une énonciation scénique précise, c’est-à-dire à une « mise en œuvre dans l’espace et le temps de tous les éléments scéniques et dramaturgiques jugés utiles à la production du sens et à sa réception par le public placé ainsi dans une certaine situation de réception »²²¹. Ainsi, « la difficulté et la relativité » du travail du traducteur dont nous parle Pavis n’existent pas pour le surtitreur. Pour lui, la question des éventuels choix de mise en scène auxquels il doit procéder ne se pose pas dans la mesure où ceux-ci ont été pris en charge par le metteur en scène lui-même. Sur ce point, le surtitrage se rapproche d’une traduction qui aurait été faite pour une mise en scène précise, une traduction où le metteur en scène aurait indiqué au traducteur les futures conditions de l’énonciation et les concrétisations scéniques.

Les choix effectués par le metteur en scène ôtent, certes, au traducteur une partie de la relativité de son entreprise, mais l’actualisation scénique, caractéristique du texte de la représentation, lui réserve néanmoins d’autres difficultés. Si la traduction porte sur le texte verbal, il ne faut pas oublier que celui-ci est « une part du texte général de la R.T [représentation comme texte] »²²² et, comme nous le rappelle Anne Ubersfeld, « un signe ne prend sens que par son rapport avec les autres signes [...] »²²³. On comprend donc combien le surtitreur, au moment de traduire le signe linguistique, devra garder à l’esprit la présence des autres signes. En réalité, le surtitreur ne traduit qu’une composante de la mise en scène pendant que tous les signes de la mise en scène – y compris le signe linguistique

²²⁰ Patrice Pavis : *Le Théâtre au croisement des cultures*, ed. cit., p. 145.

²²¹ Patrice Pavis : *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, ed. cit., p. 377.

²²² Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre II. L’École du spectateur*, ed. cit., p. 27.

²²³ *Idem*, p. 23.

lui-même, sous sa forme acoustique – se présentent au public d'accueil dans leur version originale. Or ces différents signes sont liés à une culture source à partir de laquelle le metteur en scène crée son univers fictionnel, en lien avec l'univers fictionnel du texte dramatique :

Le metteur en scène ne peut pas construire n'importe quel univers fictionnel à partir de n'importe quel texte, ni imposer n'importe quelles images : sinon, dans le premier cas, la collision des univers fictionnels effrètera la représentation et rendra l'univers présenté inintelligible, et, dans le second cas, des images sans références culturelles pour le spectateur le laisseront dans le désarroi.²²⁴

L'univers fictionnel de la scène doit donc renvoyer à l'univers fictionnel du texte écrit dans une langue source depuis et pour une culture source. Mais il doit en même temps se fonder sur un système de références que le public puisse reconnaître afin que ce dernier puisse jouer tout son rôle dans la représentation. En effet, au théâtre, le spectateur n'est pas seulement un récepteur passif, il est aussi co-créateur du spectacle. À lui de voir et d'entendre les différents signes de la représentation, à lui de repérer et de décrypter les indices disséminés pour les articuler et leur donner du sens, à lui aussi de réagir et de s'émouvoir pour, à sa manière, donner la réplique aux comédiens qui sont sur scène.

Pour cette raison, le traducteur d'un texte destiné à être mis en scène pourra, et parfois même devra, adapter un système de références au public cible afin de ne pas laisser le spectateur « dans le désarroi ». Ces adaptations peuvent même être sollicitées par le metteur en scène, conscient lui-même qu'elles représentent une nécessité pour que le rapport scène-salle soit opérant.

À ce sujet, Christilla Vasserot, traductrice notamment de Rodrigo Garcia, nous fait part de son expérience pour la traduction de la pièce *Haberos quedado en casa, capullos*²²⁵, publiée en 2002. Dans sa traduction, elle procède à un certain nombre d'adaptations, expliquant ce choix dans une note de bas de page :

Ainsi que le préconise l'auteur, les références à l'actualité politique et sportive ont fait l'objet d'une adaptation, qui pourra varier en fonction des lieux et des dates de représentation.²²⁶

²²⁴ *Idem*, p. 238.

²²⁵ Rodrigo Garcia : *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, [Trad. Christilla Vasserot], Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Maison Antoine Vitez, 2002.

²²⁶ *Idem*, p. 11.

Cette note apparaît pour expliquer le fait que la référence à l'homme politique espagnol José María Aznar²²⁷ soit devenue, dans le texte français, une référence à Jacques Chirac²²⁸. Et ce parti pris traductif est suivi tout au long de la traduction : l'opposant politique d'Aznar, Joaquín Almunia²²⁹, trouve son équivalent en la personne de Lionel Jospin²³⁰, opposant politique de Jacques Chirac au moment de la traduction ; Bernard Tapie²³¹ est l'adaptation française de l'entraîneur de football Claudio Rainieri²³², l'équipe de l'Atlético de Madrid²³³ devient l'OM²³⁴ et le fameux naturaliste et documentariste espagnol Félix Rodríguez de la Fuente²³⁵ trouve quant à lui son équivalent dans la non moins fameuse émission de télévision française, *Trente Millions d'Amis*²³⁶.

Cette volonté du metteur en scène oblige, en quelque sorte, la traductrice à adopter, du point de vue des éléments culturels et civilisationnels, une stratégie cibliste puisqu'elle adapte un système de référence au public cible. En prenant notamment l'exemple de la traduction des traits d'humour qu'elle reconnaît comme « l'une des difficultés à laquelle est confronté tout traducteur du fait, entre autres, de l'ancrage socioculturel du comique »²³⁷, Christilla Vasserot pose elle-même la question :

Le traducteur est-il [...] autorisé à traduire l'effet supposé pour un contexte de réception qui n'est pas celui pour lequel a été conçu le texte original, en d'autres mots à adapter le texte non plus seulement à la langue d'arrivée mais aussi au spectateur d'arrivée ?²³⁸

Le surtitrage, quant à lui, accompagne un spectacle joué dans sa langue d'écriture, dans sa langue originale. En théorie, l'univers fictionnel du texte dramatique, élaboré à partir d'une langue et d'une culture sources, pourrait être, selon les choix du metteur en

²²⁷ Rodrigo Garcia : *Haberos quedado en casa, capullos, Primer Acto*, Madrid, 2000, n° 285, p. 40.

²²⁸ Rodrigo Garcia : *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, ed. cit., p. 11.

²²⁹ Rodrigo Garcia : *Haberos quedado en casa, capullos*, ed. cit., p. 40.

²³⁰ Rodrigo Garcia : *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, ed. cit., p. 13.

²³¹ Rodrigo Garcia : *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, ed. cit., p. 41.

²³² Rodrigo Garcia : *Haberos quedado en casa, capullos*, ed. cit., p. 49.

²³³ *Idem*, p. 52.

²³⁴ Rodrigo Garcia : *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, ed. cit., p. 47.

²³⁵ Rodrigo Garcia : *Haberos quedado en casa, capullos*, ed. cit., p. 56.

²³⁶ Rodrigo Garcia : *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, ed. cit., p. 58.

²³⁷ Christilla Vasserot : « Traduire le théâtre. La question du destinataire », in Solange Hibbs et Monique Martinez (éd.) : *Traduction, Adaptation, Réécriture, dans le monde hispanique contemporain*, Toulouse, PUM, 2006, p. 165.

²³⁸ *Ibidem*.

scène, soit respecté, soit adapté au public cible. Mais cette deuxième solution est extrêmement rare ; le choix de représenter une pièce en langue étrangère témoigne de la volonté de rendre accessibles une langue et une culture étrangères au public, et il ne semble donc pas très cohérent de procéder à des adaptations ou à des aménagements pour faciliter la compréhension du public cible. Le texte de la représentation, élaboré conjointement par le metteur en scène et les comédiens, s'il pourra comporter des coupes, des réorganisations, des ajouts, etc., ne comportera donc généralement pas d'adaptations de références culturelles pour le public cible.

C'est une différence notable entre le surtitrage et la traduction destinée à la mise en scène et/ou à la publication. En effet, si le metteur en scène n'adapte pas son spectacle au public cible, s'il conserve les références culturelles originales, alors on comprend aisément que l'adaptation de ces mêmes références lors du processus de traduction soit peu souhaitable car elle risquerait de créer une confusion chez le spectateur en le soumettant à deux systèmes de références simultanément, celui développé sur scène, et celui développé dans la traduction. Ce qui signifie que, dans l'exemple précédemment cité, l'allusion à José María Aznar pendant le spectacle aurait dû être conservée par le surtitreur plutôt que d'être adaptée au public cible français, à plus forte raison si l'homme politique avait été représenté physiquement sur scène.

En d'autres termes, la cohabitation du texte source en langue originale avec le texte cible du surtitrage semble obliger le surtitreur à produire une traduction sourcière au niveau des éléments culturels et civilisationnels contenus dans le texte de départ, dans la mesure où il a pour impératif de suivre fidèlement le texte de la représentation.

Le surtitrage du spectacle *Homenaje a los malditos*, déjà évoqué plus haut, nous offre un bon exemple pour illustrer cette question. À la fin de la scène 1 de l'acte I, le personnage de La Cuajá, chargé par le maître de cérémonie Matamula de prononcer le discours d'hommage au Maestro, se voit reprocher de saborder le discours en question. Elle s'exclame alors :

LA CUAJÁ.– Para lo que paga y encima con exigencias... mira que una ha hecho de todo: cuplé, revista y hasta zarzuela, pero tantas palabritas menudas se me atragantan...²³⁹

Dans cet extrait, le terme « zarzuela » représente un marqueur culturel fort puisqu'il désigne une « forme typiquement espagnole d'expression dramatique mêlant musique et théâtre »²⁴⁰. Malgré cet ancrage culturel, la traduction française a préféré le terme plus générique d'« opérette ».

Lors du spectacle, la comédienne, espagnole, qui interprétait ce personnage, prononçait ce terme avec beaucoup d'emphase. Ce dernier était déclamé de façon isolée par rapport au reste de la réplique et il était accompagné d'un jeu qui mimait la forme dramatique en question. En outre, cette référence est intelligible pour un public francophone. Preuve de cela, le terme « zarzuela » est entré dans le lexique français et *Le Petit Robert*, par exemple, en propose la définition suivante : « Petit drame lyrique espagnol où la déclamation alterne avec le champ »²⁴¹. C'est pour cela que nous avons finalement choisi, dans le surtitrage, de conserver le terme espagnol :

Pourtant j'en ai fait :
des chansonnettes, des revues,...

et même des *zarzuelas* !

Du point de vue traductif, nous avons procédé à un emprunt, procédé de traduction en accord avec la stratégie sourcière du surtitrage puisqu'il peut être défini comme :

Procédé de traduction qui consiste à conserver dans le texte d'arrivée un mot ou une expression appartenant à la langue de départ, soit parce que la langue d'arrivée ne dispose pas d'une correspondance lexicalisée, soit pour des raisons d'ordre stylistique ou rhétorique.²⁴²

Ce choix de traduction est, en quelque sorte, doublement sourcier. D'une part parce que le procédé de traduction choisit représente une sorte de « fidélité absolue » à la lettre de l'original, et d'autre part parce que la conservation de la référence se voulait fidèle à

²³⁹ Eusebio Calonge : *op. cit.*, p. 34 :

« CAILLEBOTTE.– Vu ce que vous payez, vous allez pas en plus faire le difficile !... Sans blague ! J'ai tout fait : de la chansonnette, du cabaret et même de l'opérette. Mais tout ce bla-bla-bla, là, avec moi, ça veut pas sortir. »

²⁴⁰ *Encyclopædia Universalis* en ligne, entrée « Zarzuela », <http://www.universalis.fr> [consulté le 10 février 2009].

²⁴¹ *Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française*, édition 2009, entrée « Zarzuela », p. 2759.

²⁴² Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *op. cit.*, entrée « Emprunt », p. 33.

une caractéristique du texte d'Eusebio Calonge, respectée dans la mise en scène, et qu'Antonia Amo Sánchez formule dans son introduction à l'ouvrage :

Dans *Homenaje a los malditos*, l'héritage littéraire est tout aussi fourni. La langue, les personnages, les actions puisent leur fraîcheur dans la picaresque ou les genres mineurs tels que la saynète ou l'intermède, avec de claires références à Cervantès. Certains personnages ne sont pas sans rappeler les types populaires du théâtre mineur du Siècle d'Or espagnol ou encore du « género chico » de la fin du XIXe siècle (les surnoms – en l'occurrence, Cantarrana, La Cuajá, La Limpiadora, La Escurría – attestent de cette ascendance populaire).²⁴³

Les choix sourciers que nous venons de décrire sont sans doute possibles du fait de la proximité des deux langues-cultures espagnole et française. Le spectateur français, même s'il se sent moins directement concerné par la référence à la culture espagnole, trouve malgré tout un écho par rapport à sa propre culture. Mais il n'en serait sans doute pas de même si nous avions affaire à deux langues et deux cultures très éloignées, s'appuyant sur des systèmes de référence très distincts. Peut-être touchons-nous là à une limite de la stratégie sourcière pourtant préconisée jusqu'alors. L'admiral, d'ailleurs, souligne une telle limite :

S'agissant de savoir comment on peut être sourcier, il est possible d'en dégager un principe fondamental. Dans les faits : on ne peut tenir la position théorique du littéralisme sourcier en traduction que si l'on travaille sur des langues proches, que rapprochent en outre certains cousinages culturels, comme c'est le cas pour la plupart de nos langues « occidentales », et plus spécifiquement encore sur les langues romanes par exemple. Il y faut des langues qui aient les mêmes « parties du discours », des familles lexicales analogues, avec éventuellement des étymologies parallèles, des références communes... Faute de quoi, l'idée de littéralité en traduction n'a plus d'objet.²⁴⁴

Plus largement, certains pourront penser que le choix du surtitrage comme technique n'est finalement pas le moyen le plus indiqué lorsque le spectacle à traduire est « trop étranger » et qu'il vaut mieux procéder à une adaptation du spectacle en question dans la langue-culture du public cible. En ce qui nous concerne, bien que conscient que le surtitrage présente des imperfections, des limites, parfois une incapacité à donner accès à tout le sens de l'œuvre, nous continuons à le considérer comme un moyen de rencontrer

²⁴³ Antonia Amo Sánchez : « *Homenaje a los malditos* et *Futuros difuntos* : une poétique de la résistance », in Eusebio Calonge : *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁴ Jean-René Ladmiral : « Sourciers et ciblistes revisités », in Nadia D'Amélio (éd.) : *Au-delà de la lettre et de l'esprit : pour une redéfinition des concepts de source et de cible*, Mons, CIPA, 2007, p. 22.

l'Autre, aussi différent soit-il, quitte à devoir renoncer à une partie de cette fameuse compréhension du sens.

2.1.3 Le spectateur, lecteur du surtitrage

Ne l'oublions pas, le surtitrage a pour vocation première de donner à comprendre un spectacle en langue étrangère à un spectateur allophone. Cette « fonction utilitaire » implique que l'on prête une attention toute particulière à ce public afin de répondre au mieux à ses attentes. On pourrait penser qu'une telle attention portée au public cible orienterait la stratégie de traduction vers une visée « cibliste », mais nous allons voir, au contraire, que certaines caractéristiques concernant la réception du surtitrage invitent le surtitreur à préférer une stratégie sourcière.

2.1.3.1 La destinataire du surtitrage : un spectatelecteur ?

La question du destinataire du surtitrage pose, de façon sous-jacente, une question plus globale, qui est celle de la réception au théâtre. Nous avons déjà mentionné que le spectateur, au théâtre, n'est pas seulement récepteur mais qu'il est aussi co-créateur du spectacle auquel il assiste. Dans le glossaire qui apparaît à la fin de l'ouvrage *Le Théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes*, les chercheuses du groupe Roswita²⁴⁵ soulignent cette caractéristique de la réception théâtrale :

Récepteur (receptor) : l'Esthétique de la Réception (Ier, Jauss) a posé les bases d'une réflexion théorique autour de la notion et de la fonction du récepteur. Dans la communication théâtrale, cette catégorie est indispensable car, même si les personnages-acteurs communiquent entre eux au sein du jeu, l'échange ne sera jamais complet ni le sens de l'œuvre complété sans la collaboration co-créatrice du récepteur, lecteur ou spectateur (le *spectatelecteur*). Il appartient au récepteur de remplir les trous d'indétermination laissés et créés par la dynamique du texte-spectacle. Le récepteur n'est pas une entité passive, mais active.²⁴⁶

²⁴⁵ Roswita est un groupe de recherche qui réunit des spécialistes de théâtre contemporain espagnol et hispano-américain de différentes universités françaises.

²⁴⁶ Antonia Amo-Sánchez, Carole Egger, Monique Martinez-Thomas et Agnès Surbezy : *Le Théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyse de textes*, Rennes, Presses Universitaires, 2005, p. 175.

D'autres avant elles, Anne Ubersfeld notamment, ont mis en avant le rôle actif que jouait le récepteur au théâtre. Mais ce qui nous intéresse particulièrement dans la définition qui vient d'être citée, c'est le double rôle qui est dévolu au lecteur de théâtre, à travers le terme de « spectalecteur ».

Monique Martinez Thomas l'emploie quant à elle dans un sens légèrement différent de celui que nous venons d'indiquer. Elle distingue en effet clairement entre les deux destinataires du théâtre, le spectateur et le spectalecteur. Ce dernier est le lecteur « chargé de construire sa dramaturgie virtuelle à partir des mots »²⁴⁷ et des informations contenues dans les dialogues et les didascalies. À la différence du spectateur, il n'a pas une perception directe de l'espace scénographique et scénique mais contacte en revanche plus naturellement l'espace « dramatique », c'est-à-dire l'espace abstrait de la fiction²⁴⁸. Monique Martinez-Thomas définit ainsi la spectalecture comme :

le processus d'activation d'un regard et d'une écoute imaginaires lors de la lecture de la pièce de théâtre, par le biais de signes linguistiques, permettant la construction d'une représentation mentale.²⁴⁹

Le lecteur du texte dramatique a donc une activité imageante au moment de la lecture du texte de théâtre : il vient boucher les trous de ce texte lacunaire et imagine une mise en scène virtuelle à partir des éléments didascaliques et dialogaux de la dramaturgie textuelle. En ce sens, on peut dire que le traducteur, dans son travail préparatoire sur le texte de la pièce, et tant que les répétitions ne lui permettent pas de visualiser concrètement la mise en scène, fait, lui aussi, acte de spectalecture.

Mais nous ne pouvons nous empêcher de penser que ce terme de « spectalecteur » pourrait également être appliqué avec profit, non pas au surtitreur, mais au spectateur destinataire du surtitrage. Celui-ci, obligé d'assumer simultanément la place de spectateur et celle de lecteur des surtitres, est, en quelque sorte, de fait, un « spectateur-lecteur ». Le terme de « spectalecteur » a d'ailleurs parfois été employé pour désigner le spectateur de théâtre confronté à différents « textes à lire », parmi lesquels le texte du surtitrage. Christilla Vasserot l'utilise ainsi pour qualifier le « destinataire hybride : lecteur et/ou spectateur » des « différents supports du texte théâtral traduit (le livre, les surtitres ou la

²⁴⁷ *Idem*, p. 46.

²⁴⁸ *Idem*, p. 45.

²⁴⁹ Monique Martinez Thomas : « Premières pistes pour la spectalecture : Drama à l'épreuve de la dramaturgie textuelle », *Le texte dramatique 1968-2008 : Orient/Occident*, Presses universitaires de Strasbourg, (Coll. "hamARTia-collectif") (sous presse).

voix de l'acteur »²⁵⁰. Mais on peut remarquer que dans la définition proposée par Christilla Vasserot, les « textes à lire » n'ont pas tous le même statut : le texte de la pièce que l'on entend derrière la voix de l'acteur, par exemple, n'est pas réellement « lu » par le spectateur au moment du spectacle, il a pu être lu avant la représentation ou sera lu après. Alors que la présence des surtitres, quant à elle, oblige le spectateur à faire preuve d'une double compétence au moment même où la pièce est jouée. Notons au passage que l'on trouve le terme de « spectalecteur » appliqué également au destinataire d'autres formes artistiques mêlant les codes iconiques et les codes linguistiques. C'est le cas dans le domaine du cinéma, de la bande dessinée, de la littérature pour enfants illustrée, ou des jeux multimedia²⁵¹, par exemple.

C'est donc bien selon cette acception que le destinataire du surtitrage pourrait, lui aussi, être qualifié de spectalecteur, enrichissant ainsi la définition de Monique Martinez d'une nouvelle signification.

Que l'on accepte ou non de le nommer « spectalecteur », on ne peut nier en tout cas que le destinataire d'un spectacle surtitré met en œuvre une double compétence, dont le surtitreur doit tirer les conséquences nécessaires dans sa pratique. En effet, à la fois spectateur et lecteur, ce destinataire a accès simultanément au spectacle et au texte traduit écrit, ce qui, comme nous l'avons vu, amène le plus souvent le surtitreur à produire une traduction sourcière, en conservant le système de références de la culture source. Un exemple concernant le traitement de l'onomastique nous permettra de montrer comment la double position du destinataire conduit nécessairement à conserver des éléments du texte source.

À ce sujet, non seulement pour la traduction théâtrale, mais aussi pour l'ensemble de la traduction littéraire, il existe deux positions principales. La première, qui pourrait être qualifiée de cibliste, consiste à adapter les noms des personnages à la culture cible en proposant des équivalents. Cette position est notamment préconisée lorsque les noms des personnages ont une charge sémantique, portent des éléments de caractérisation du personnage, ou bien relèvent d'une création poétique de l'auteur. Les extraits de la pièce

²⁵⁰ Christilla Vasserot : art. cit., p. 163.

²⁵¹ Pierre Barboza utilise ainsi la notion de « spectalecteur » à propos d'une analyse des *Sims* au cours d'un séminaire du Laboratoire « Paragraphe » rattaché au Département Hypermédias de l'Université de Paris VIII sur « L'Analyse de dispositifs interactifs et narratifs en vue de l'élaboration d'un vocabulaire critique », http://hypermedia.univ-paris8.fr/seminaires/semaction/seminaires/txt01-02/seance2/notes_pb.htm [consulté le 23 juin 2010].

Homenaje a los malditos que nous avons cités plus haut dans leur version française traduite offrent des exemples de ce type d'adaptation puisque la traductrice, Agnès Surbezy, s'est attelée à la lourde tâche de trouver des équivalences aux noms inventés par Eusebio Calonge : le maître de cérémonie Matamula devient ainsi Mâchelaurier en français et La Cuajá, quant à elle, se trouve rebaptisée Caillebotte dans la traduction. La deuxième position, que l'on pourrait qualifier de sourcière, consiste, quant à elle, à conserver les noms de l'original, quitte à ce que ces derniers soient peu familiers pour le public. Dans la pratique traductive actuelle, il semble que ce soit cette solution qui soit privilégiée et, dans le surtitrage, c'est aussi généralement la solution qui s'impose.

Prenons l'exemple de la pièce d'Itziar Pascual, *El Domador de sombras*. L'histoire se déroule dans l'univers du cirque, l'espace scénique nous étant décrit, dans la première didascalie, comme « inundado de serrín, simulando la pista de un circo »²⁵². Les personnages qui apparaissent sont le clown Grock, une Femme à barbe, un Acrobate ainsi qu'un autre personnage, chargé de la manipulation du filet censé réceptionner l'Acrobate en cas de chute et nommé Red dans le texte espagnol. Le nom n'est donc pas choisi au hasard, puisque le substantif « red » signifie en espagnol :

Aparejo hecho con hilos, cuerdas o alambres trabados en forma de mallas, y convenientemente dispuesto para pescar, cazar, cercar, sujetar, etc.²⁵³

En comprenant ici ce terme comme l'équivalent du français « filet », on note que le nom du personnage renvoie directement à sa fonction dans l'univers du cirque, comme c'est d'ailleurs le cas pour d'autres personnages de la *dramatis personae*, Acróbata et Mujer Barbuda. Dans la mesure où le substantif « red » est féminin, on devine que le personnage en question est une femme, ce que certains accords en genre d'adjectifs confirment par la suite, comme dans la réplique suivante :

ACRÓBATA.– ¿Y a ti de qué te sirvió? Para ser más **fría**, más cruel, más **hermética**. Dicen de ti que solo existes en el fulgor del aplauso. Y después, ¿Qué hay después? La Red solo esconde agujeros.²⁵⁴

²⁵² Itziar Pascual : *El Domador de sombras*, in Candyce Leonard et John P. Gabriele : *Panorámica del teatro español actual*, Editorial Fundamentos, 1996, p. 169.

²⁵³ *Diccionario de la Real Academia*, entrée « Red ».

On conviendra aisément que « Red » n'est pas, à l'origine, un prénom espagnol. C'est pourtant un prénom qui existe, même s'il n'est pas très usité, et la morphologie du terme se prête d'ailleurs tout à fait à ce qu'il puisse être employé en tant que tel. C'est pourquoi il ne semble pas incongru que le personnage soit ainsi nommé dans les dialogues et qu'il soit même interpellé ainsi :

ACRÓBATA.– ¿Red? ¿Dónde estás, Red? ¡Red! ¡No me dejes solo!²⁵⁵

Dans la traduction française de la pièce, réalisée par Ángeles Muñoz, le nom de ce personnage a été traduit par Fifi. On note ainsi une volonté d'adapter le nom puisque l'équivalent français proposé est composé de la répétition de la première syllabe du mot français « filet ». Ce choix de traduction est accompagné d'une explicitation dans la *dramatis personae* ainsi que lors de la première intervention du personnage en question qui apparaît nommé, dans la didascalie de la source locutoire « Fifi, la Femme-Filet »²⁵⁶. Au moment où nous avons surtitré le spectacle, nous nous sommes bien sûr interrogé sur la possible adaptation du nom de ce personnage. Nous avons envisagé plusieurs options. Nous pouvions nous inspirer de la traduction publiée et choisir de traduire nous aussi Red par Fifi. Nous pouvions également chercher à construire un autre nom à partir de la racine « Phil » et nous orienter vers des choix tels que Philomène, par exemple. Nous avons également pensé à traduire par « Femme-filet », qui, au niveau morphologique, aurait fait écho au nom du personnage de la Femme à Barbe. Cette dernière solution a vite été exclue car elle était inenvisageable dans la réplique que nous venons de citer, un personnage ne pouvant pas, selon toute vraisemblance, être interpellé ainsi. Après avoir essayé ces différentes solutions, nous avons finalement opté pour un simple report dans la mesure où le spectateur, quel qu'il soit, allait entendre, sur scène, cette interpellation du personnage. À travers le surtitrage, le destinataire recevait ainsi la même information dans sa position de spectateur que dans sa position de lecteur et pour l'ensemble du public, le personnage en question était nommé Red. Ce choix de traduction, en plus d'éviter l'inconfort et le risque de parasitage d'un double système de références scène/traduction, était utile, de

²⁵⁴ Itziar Pascual : *El Domador de sombras*, in Candyce Leonard et John P. Gabriele : *op.cit.*, p. 177 : « ACROBATE.– Et toi, ça t'a servi à quoi ? À être plus froide, plus cruelle, plus hermétique. On raconte que tu n'existes que dans l'éclat des applaudissements. Et après, qu'est-ce qu'il y a après ? Rien, tu n'es qu'une maille pleine de trous. » [Traduction Ángeles Muñoz]

²⁵⁵ *Idem*, p. 178 : « ACROBATE.– Fifi ? Où es-tu ? Viens ! Viens ! Ne me laisse pas seul ! » [Traduction Ángeles Muñoz]

²⁵⁶ Itziar Pascual : *Le Dompteur d'ombres* [Trad. Ángeles Muñoz], in 2. *Dramaturges espagnoles des années 1990*, Paris, Les Éditions de l'Amandier, 2000, p. 105.

surcroît, pour un autre aspect de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage, qui concerne la visée condensatoire. Nous reviendrons sur cette dernière dans notre deuxième partie mais peut-être pouvons-nous d'ores et déjà signaler que les termes d'adresse comme celui qui nous intéresse ici n'apparaissent pas, en principe, dans le surtitrage, vu que le spectateur reçoit l'information par le canal auditif, à travers le texte déclamé. Cependant, dans un souci de clarté vis-à-vis du destinataire, il peut être nécessaire de faire apparaître le nom du personnage au moins une fois dans le surtitrage, à plus forte raison pour des termes tels que « Red », que le spectateur n'associe pas immédiatement à un personnage.

Nous avons conscience bien sûr qu'un tel choix implique une perte pour certains spectateurs, de par la charge sémantique contenue dans le nom du personnage mais aussi parce que ce dernier faisait l'objet d'un jeu de mots dans un échange entre Red et le personnage de l'Acrobate :

ACRÓBATA.– No. Ahora desconfío de las palabras y de las Redes.

RED.– Y de las botellas, ¿Desconfías también de las botellas?

ACRÓBATA.– (*Da un golpe contra el borde de la pista.*) De las botellas no. Es más fiel que algunas Redes.²⁵⁷

La perte occasionnée, si elle est indéniable, nous apparaissait comme un moindre mal par rapport au décalage qui aurait pu être introduit par la traduction du nom du personnage. Ainsi donc, rejoignant ici la question de la coexistence du texte source et de sa traduction, il semble bien que la double position du destinataire du surtitrage, à la fois spectateur et lecteur, invite le surtitreur à privilégier des choix de traduction sourciers. Attention cependant, nous ne suggérons pas là qu'un tel choix doive être systématisé, et bien sûr certains critères pourraient nous amener à proposer, dans le surtitrage, une adaptation française d'un nom espagnol. Le critère que nous retenons en particulier est celui de la proximité phonique entre le nom en question dans les deux langues, qui permettrait au spectateur de comprendre que l'on fait référence au même personnage.

En plus d'orienter vers une stratégie de traduction sourcière, la double position du destinataire du surtitrage a aussi une conséquence sur un autre aspect essentiel de cette

²⁵⁷ Itziar Pascual : *El Domador de sombras*, in Candyce Leonard et John P. Gabriele : *op. cit.*, p. 176 :

« ACROBATE.– Non. Maintenant je me méfie des mots. Et des femmes-filets.

FIFI.– Et des bouteilles? Tu te méfies des bouteilles?

ACROBATE.– (*Il donne un coup contre le bord de la piste*) Non, pas de la bouteille. Elle au moins, elle est fidèle. » [Traduction Ángeles Muñoz]

stratégie de traduction. Car s'il est, de fait, un lecteur, il n'en demeure pas moins, avant tout, un spectateur et il est en droit, à ce titre, de profiter du spectacle comme n'importe quel autre spectateur. D'où la nécessité de discrétion du texte du surtitrage, et donc la nécessité de concision du texte traduit, la visée condensatoire, qui fera l'objet de notre deuxième partie.

2.1.3.2 Multiplicité du destinataire et vulnérabilité de la traduction

Soulignons à présent une autre caractéristique du destinataire du surtitrage qui oriente, là encore, la stratégie de traduction mise en œuvre : son caractère multiple. En réalité, le public de théâtre, en tant qu'entité homogène, n'existe jamais et la réception d'un spectacle ne sera pas la même d'un spectateur à l'autre. Mais cette multiplicité des destinataires semble d'autant plus avérée dans le cas d'un spectacle surtitré. Nous avons vu, dans notre premier chapitre, que le sous-titrage et le surtitrage intralinguistiques présentaient souvent l'écueil de ne pas prendre en compte la diversité des spectateurs qui se cache derrière l'expression « sourds et malentendants ». Cette diversité des destinataires se pose également dans le cas d'un surtitrage interlinguistique.

En effet, quand une pièce est jouée dans la langue du pays où elle est présentée, on peut considérer qu'il y a une certaine homogénéité dans le public quant au niveau de compréhension de la langue du spectacle. En revanche, quand une pièce est présentée dans une langue qui n'est pas la langue du public, chaque spectateur n'ayant pas le même niveau de compréhension de la langue étrangère, on se trouve confronté à une diversité de destinataires, depuis le spectateur allophone, qui ne comprend absolument pas la langue du spectacle, jusqu'au spectateur absolument bilingue. À Toulouse, par exemple, l'espagnol est une langue comprise par bon nombre de personnes, du fait de la proximité géographique avec l'Espagne, mais aussi de par l'histoire de la ville, qui a accueilli un grand nombre d'exilés républicains à partir de 1936. Ainsi donc, au moment de présenter une pièce en langue espagnole à Toulouse, on peut estimer qu'un nombre relativement important de spectateurs comprendra la langue de la représentation. Mais la langue espagnole n'est pas pour autant une langue comprise par tous les Toulousains et certains auront très largement besoin du surtitrage pour comprendre le spectacle.

En définitive, on arrive donc à un destinataire du surtitrage qui pourra être de trois types. Nous trouvons, tout d'abord, le *destinataire premier*. C'est le destinataire naturel du surtitrage, le spectateur allophone, celui qui vient voir une pièce dans une langue qui lui est étrangère et qui aura besoin du surtitrage pour comprendre le sens porté par les dialogues de la pièce. Les surtitres lui sont indispensables et c'est parfois parce qu'il sait que le spectacle sera surtitré qu'il a accepté d'aller le voir. Le texte élaboré par le surtitreur a donc pour objectif de donner à comprendre le texte qui se joue, en faisant en sorte que ce destinataire ne se sente pas floué par rapport aux autres spectateurs, en s'assurant donc qu'il y ait le moins de déperdition de sens possible lors du passage du texte source au texte cible. C'est à cette catégorie de destinataire que peut appartenir le public sourd car ce dernier pourra avoir accès au sens du texte par le biais d'un surtitrage, même si celui-ci est interlinguistique.

Ensuite, nous distinguons le *destinataire intermédiaire*. C'est le spectateur qui a des notions de la langue étrangère dans laquelle le spectacle est présenté, qui est venu assister à une représentation dans cette langue en se lançant parfois le défi de la compréhension, mais qui, ayant malgré tout besoin d'une aide pour comprendre le texte, comptera sur le surtitrage pour venir combler certaines lacunes. Pour lui, l'objectif du surtitreur consiste à élaborer un texte de surtitrage qui soit suffisamment proche du texte source (d'un point de vue syntaxique, par exemple) afin de ne pas le déstabiliser. Ce destinataire doit pouvoir comprendre, par exemple, à quelle réplique correspond tel ou tel surtitre, faute de quoi il pourrait se trouver dans une sorte d'inconfort intellectuel qui résulterait d'un décalage trop important entre ce qu'il lit et ce qu'il lui semble entendre. C'est ce destinataire qui, après la représentation, pourrait se plaindre du surtitrage en disant qu'il ne traduit pas exactement ce qui est dit. Un tel commentaire, même s'il est en partie justifié, résonne souvent comme un reproche fait au surtitreur et il est donc préférable de limiter, autant que possible, le décalage.

Enfin, le dernier type de destinataire que nous distinguons est celui que nous nommons le *destinataire collatéral*. C'est le spectateur qui comprend, maîtrise parfaitement la langue de la représentation et n'a donc nul besoin du surtitrage pour comprendre le texte. Toutefois, il se trouve confronté, de fait, au texte projeté ; ce texte s'offre à sa vue et s'impose dans sa réception du spectacle. Le travail du surtitreur consiste, par conséquent, à élaborer un texte qui ne vienne pas parasiter le spectacle sur scène,

rejoignant là la nécessité de discrétion et donc de concision dont nous avons parlé plus haut et sur laquelle nous reviendrons plus longuement par la suite.

Ces trois destinataires et, tout particulièrement, les destinataires intermédiaire et collatéral, peuvent se poser en critique de la traduction proposée. La coexistence du texte original et de sa traduction, rend donc cette dernière « vulnérable », comme l'explique Jorge Díaz Cintas au sujet du sous-titrage :

La yuxtaposición del texto original con el traducido permite al espectador la comparación de ambos mensajes, una circunstancia que resalta su especificidad [de la subtitulación] y lo distancia de cualquier otra actividad traductora. La subtitulación es un caso de lo que podríamos denominar **traducción vulnerable**. El texto traducido no sólo se debe adecuar a las numerosas limitaciones impuestas por el medio sino que también ha de someterse al escrutinio comparativo y evaluador de una audiencia que, por regla general, suele tener un conocimiento (variable y discutible) de la lengua original, sobre todo si se trata del inglés o el francés. Para los espectadores que están familiarizados con las dos lenguas, los subtítulos ofrecen el pretexto ideal para jugar a la búsqueda del error. Pero no sólo los iniciados. También el espectador medio puede percibir inconsistencias cuando los actores en pantalla ríen pero los subtítulos son de lo más anodino, cuando hay una clara desproporción entre la duración de los diálogos y los subtítulos o cuando la actuación enfadada del actor nos hace intuir una retahíla de exabruptos y los subtítulos ofrecen una versión muy eufemizada.²⁵⁸ [Nous soulignons]

La « vulnérabilité » de sa traduction, cette possible remise en cause de la qualité de sa traduction par les récepteurs, oblige le surtitreur à se protéger en mettant en œuvre une stratégie spécifique. En effet, pour se défendre d'éventuelles attaques, il devra produire une traduction qui puisse être lue en miroir avec le texte original, comme le préconise Jorge Díaz Cintas :

²⁵⁸ Jorge Díaz Cintas (ed.) : *La Traducción Audiovisual : el subtitulado*, Salamanca, Ediciones Almar, 2001, p. 133 :

« La juxtaposición du texte original et du texte traduit permet au spectateur de comparer les deux messages, circonstance qui met en évidence la spécificité du sous-titrage et le distingue de toute autre activité de traduction. Le sous-titrage est un cas de ce que l'on pourrait nommer la traduction vulnérable. Le texte traduit ne doit pas seulement être adapté aux nombreuses contraintes imposées par le moyen mais il doit aussi se soumettre à l'examen de comparaison et d'évaluation d'un public qui, en règle générale, a une connaissance (variable et discutible) de la langue originale, surtout s'il s'agit de l'anglais ou du français. Pour les spectateurs qui sont familiarisés avec les deux langues, les sous-titres offrent le prétexte idéal pour jouer à chercher l'erreur. Mais pas seulement les initiés. Le spectateur moyen aussi peut percevoir des faiblesses quand les comédiens sur l'écran rient alors que les sous-titres sont des plus anodins, quand il y a une disproportion claire entre la durée des dialogues et les sous-titres ou quand le jeu plein de rage de l'acteur nous laisse deviner une kyrielle de répliques cinglantes et que les sous-titres en offrent une vision très euphémisée. » [Notre traduction]

En este sentido, una de la estrategias que se lleva a cabo consiste en traducir (en la medida de lo posible) aquellas palabras que, por su similitud fonética, se supone el espectador meta va a reconocer en la versión original. Se trata de una especie de recurso psicológico que pretende complacer al público al mismo tiempo que halagar y respetar los conocimientos lingüísticos del mismo [...] El subtitulador ha de ser consciente de que la concisión semántica no debe perjudicar la sintaxis o el estilo del original. A la hora de reestructurar el contenido semántico, el subtitulador ha de ser un maestro del resumen sin dejar de producir un lenguaje aceptable y un estilo acorde con el original.²⁵⁹

Nous reviendrons plus tard sur la nécessité d'être « un maître du résumé » soulignée par Díaz Cintas mais, pour l'heure, c'est la contrainte de reformulation qu'engendre la coexistence du texte original et de sa traduction qui va nous intéresser. En choisissant un lexique dans la langue cible qui présente des similitudes phonétiques avec la langue source, en faisant en sorte de ne pas « nuire à la syntaxe et au style de l'original », en s'efforçant de « produire une langue acceptable et un style en accord avec l'original », le sous-titre et, pour les mêmes raisons, le surtitreur, sont finalement invités à produire une traduction sourcière.

En conclusion, nous pourrions donc dire que c'est moins par un véritable choix stratégique que par les contingences propres à cette technique de traduction que le surtitreur adopte une position de sourcier. Toutefois, Marta Mateo Martínez-Bartolomé souligne ainsi les limites de cette tendance sourcière du surtitrage :

De este modo, la fidelidad al texto origen aparece de un lado impuesta por la propia recepción del texto meta, y de otro, limitada por la restricciones de su medio de transmisión.²⁶⁰

Avant d'analyser plus avant les « restrictions de son moyen de transmission » dont il est question ici, nous souhaitons conclure cette partie consacrée à la question du texte source par deux réflexions. Nous l'avons dit, le surtitreur ne traduit pas le texte destiné à la

²⁵⁹ *Idem*, p. 126-127 :

« Dans ce sens, une des stratégies qui peut être mise en place consiste à traduire (dans la mesure du possible) ces mots qui, par leur ressemblance phonétique, pourront supposément être reconnus dans la version originale par le spectateur cible. Il s'agit d'une sorte de moyen psychologique qui se propose de plaire au public en même temps qu'il flatte et respecte ses connaissances linguistiques [...] Le sous-titre doit être conscient du fait que la concision sémantique ne doit pas nuire à la syntaxe et au style de l'original. Au moment de restructurer le contenu sémantique, le sous-titre doit être un maître du résumé sans cesser de produire une langue acceptable et un style en accord avec l'original. » [Notre traduction]

²⁶⁰ Marta Mateo Martínez-Bartolomé : « Los Sobretítulos de ópera : dimensión técnica, textual, social e ideológica », in John D. Sanderson : *Traductores para todo. Actas de las III jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, p. 61 :
« Ainsi, la fidélité au texte source apparaît d'un côté imposée par la réception même du texte cible, et d'un autre côté, limitée par les restrictions de son moyen de transmission. » [Notre traduction]

mise en scène, mais bien le texte issu de la mise en scène. Or au théâtre, art de l'éphémère, la représentation n'existe que le temps de son déroulement. Le texte issu de la mise en scène est un texte évanescent, en perpétuel mouvement, susceptible de changer d'une représentation à l'autre en fonction, par exemple, des éventuelles improvisations des comédiens. Et cela apparaît comme une des difficultés du surtitreur face à son texte source : peut-on traduire un texte qui n'est jamais réellement fixé ? Peut-on traduire un texte qui n'existe, par définition, qu'*a posteriori* ? On comprend aisément que ce sont là des questions rhétoriques auxquelles on ne peut répondre que par la négative. Ainsi donc, la traduction d'un texte source relève pour le surtitreur de la gageure, l'invitant à faire le deuil d'une traduction aboutie, dans la mesure où le texte de la représentation lui-même ne sera jamais réellement abouti ; il pourra varier d'un soir à l'autre (changements de rythme, improvisations,...) et le surtitrage ne pourra pas anticiper ces variations et s'y adapter. Malgré tout, une collaboration étroite avec l'équipe de création pourra permettre d'approcher au plus près ce fameux texte source, et un tel travail s'avèrera nécessaire pour assurer la qualité du surtitrage.

De plus, le surtitreur devra tenir compte de la transposition scénique du texte, ce qui implique que le surtitrage est intimement lié au spectacle, à la mise en scène, et qu'il ne saurait être réutilisé en l'état pour une autre mise en scène de la même pièce. Comme Peter Low le souligne pour le surtitrage d'opéra :

These examples prove that one cannot simply screen the exact surtitles used for a different production of the same work: they have to be made suitable for what this particular director is doing.²⁶¹

Ce lien étroit qui unit un surtitrage au spectacle qu'il traduit ouvre des perspectives intéressantes pour l'analyse génétique des spectacles. Ce domaine relativement récent des études théâtrales s'intéresse spécifiquement au processus de création. Comme nous l'avons souvent rappelé, le surtitrage traduit le texte issu de la mise en scène et il porte donc en lui certaines traces du processus de création. Par exemple, la suppression de texte qui peut intervenir entre deux répétitions, voire même entre deux représentations, apparaîtra, d'une certaine manière, consignée à travers les modifications que le surtitrage aura subi afin d'être toujours au plus près de son texte source. Ainsi, les généticiens du spectacle

²⁶¹ Peter Low : « Surtitles for Opera. A specialised Translating Task », *Babel*, vol. 48, n° 2, 2002, p. 106 : « Ces exemples prouvent qu'on ne peut pas simplement projeter exactement les mêmes surtitres pour une production différente d'une même œuvre : ils doivent être élaborés par rapport à ce que fait un metteur en scène en particulier. » [Notre traduction]

peuvent-ils trouver, dans le surtitrage, une source d'informations supplémentaires pour décrire certaines étapes du processus de création, notamment au niveau du traitement textuel. Nous verrons, dans la troisième partie de ce chapitre, que l'intérêt du surtitrage pour la génétique des spectacles peut même dépasser ce niveau textuel si on accepte de ne plus voir le surtitrage seulement comme un espace de traduction linguistique mais aussi comme un espace où peut s'exprimer une forme de création artistique.

2.2 TRANSFERT DE LANGUES, TRANSFERT DE CODES : LA VISÉE CONDENSATOIRE

La concomitance du texte source et de sa traduction oriente la stratégie de traduction du surtitreur vers une tendance sourcière. Nous en venons à présent à une autre caractéristique du surtitrage, qu'il partage avec le sous-titrage, à savoir ce que Daniel Becquemont nomme le « transcodage ». Il ne faut pas comprendre ici le terme transcodage selon l'acception traductologique qui, comme dans la définition suivante, l'assimile à une traduction mot à mot :

Principe de traduction interlinguale qui établit des correspondances de langue à langue portant sur les « significations » et qui, en tant que « communication des codes », doit être distingué de la véritable traduction, laquelle devrait idéalement établir des équivalences de discours à discours portant sur le « sens ».²⁶²

Ici, nous entendrons le terme transcodage comme le passage, lors du processus de traduction, du code oral (les dialogues déclamés sur scène) au code écrit (la traduction de ces dialogues sous forme écrite). Pour reprendre la terminologie d'Hurtado Albir, on pourrait définir le transcodage de Becquemont comme la variation de mode qui s'opère entre l'original et la traduction, caractérisant le mode traducteur comme complexe. On touche là à une spécificité de ces deux modalités de traduction audiovisuelle puisque Gambier affirme, au sujet du sous-titrage :

What is unique in subtitling as a form of selective translation is the fact that it operates at two levels simultaneously: (1) the change in code from the temporally organized oral code to the linear written code and (2) the switch from one language to another.²⁶³

Bien sûr il existe des différences entre le surtitrage et le sous-titrage, que nous avons observées dans notre premier chapitre. Mais dans la mesure où ces deux modalités de traduction se caractérisent par le même phénomène, on peut considérer qu'il produira

²⁶² Jean et Claude Demanueli : *La Traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Paris, Masson, 1995, p. 178.

²⁶³ Yves Gambier et Eija Suomela-Salmi : « Subtitling : a type of transfer », in Federico Eguíluz *et al.* (éd.) : *Transvases culturales : literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1994, p. 246 : « Ce qui est unique dans le sous-titrage comme type de traduction sélective, c'est le fait que cela opère à deux niveaux simultanément : (1) le changement de code entre le code oral organisé temporellement et le code écrit linéaire et (2) le passage d'une langue à une autre. » [Notre traduction]

les mêmes effets au niveau traductif, c'est-à-dire l'apparition de contraintes qui impliquent de mettre en œuvre une stratégie de traduction condensatoire. Aussi nous appuierons-nous largement sur des travaux qui se sont intéressés à cet aspect du sous-titrage pour étayer notre réflexion sur le surtitrage.

2.2.1 Du texte dit au texte écrit : impacts sur le processus de traduction

2.2.1.1 « On ne lit pas aussi vite que l'on parle »

Le passage du code oral des dialogues au code écrit du texte traduit projeté est donc une caractéristique essentielle du sous-titrage et du surtitrage. Dans chacun des cas, l'original est perçu par le canal auditif alors que la traduction est perçue par le canal visuel, ce qui a une incidence directe sur la stratégie de traduction. En 1982, dans un article intitulé « Les Sous-titres... un mal nécessaire », Lucien Marleau soulignait la chose suivante :

Or, nous savons que 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.²⁶⁴

S'appuyant sur ces travaux, Daniel Becquemont développe cet aspect de la façon suivante :

On remarquera d'abord, à ce sujet, que le sous-titrage représente un cas exceptionnel, à peu près unique de transcodage, le passage d'un code oral à un code écrit. Or la vitesse d'énonciation d'une chaîne phonique est plus rapide que la vitesse de lecture des signifiés de cette même chaîne codés par l'écrit. Quel que soit le niveau d'éducation, on ne lit pas aussi vite que l'on parle. À la difficulté de voir le film et de lire en même temps les sous-titres s'ajoute donc pour le traducteur-adaptateur la nécessité de raccourcir, de supprimer, de condenser les signifiés. Le sous-titrage cinématographique, s'il ne veut pas être l'apanage d'une élite

²⁶⁴ Lucien Marleau : « Les Sous-titres... un mal nécessaire », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 27, n° 3, 1982, p. 276, <http://id.erudit.org/iderudit/003577ar> [consulté le 2 octobre 2008].

entraînée à la lecture rapide, devra donc respecter un temps de lecture moyen pour demeurer lisible.²⁶⁵

Cette différence entre la vitesse de perception du texte entendu et la vitesse de perception du texte lu implique que, pour le sous-titrage et le surtitrage, les dialogues ne peuvent pas être traduits dans leur intégralité car le lecteur n'aurait pas le temps de les lire. Le texte produit doit être une version résumée, condensée, du texte original. Teresa Tomasziewicz, dont nous analyserons les travaux de recherche dans le domaine du sous-titrage par la suite, souligne cette nécessité :

Et finalement le problème majeur du sous-titrage c'est la nécessité de condensation du texte original, étant donné l'impossibilité de lire les sous-titres à la même vitesse qu'on parle. Ainsi les dialogues imprimés ne constituent que 50 à 70 % de l'original.²⁶⁶

Ainsi, le transcodage implique la mise en œuvre d'une stratégie de traduction particulière, définie par une « nécessité de raccourcir, de supprimer, de condenser les signifiés », ce que nous pouvons nommer aussi une « visée condensatoire ».

Avant de nous pencher sur les réalisations linguistiques d'une telle stratégie de traduction, nous allons analyser les trois principales contraintes qui se posent dans le surtitrage.

2.2.1.2 Une traduction sous contraintes

Le phénomène de transcodage qui intervient dans le surtitrage et que nous venons de décrire donne lieu à trois contraintes principales qui se combinent et doivent être prises en compte par le surtitreur, lors du processus de traduction bien sûr, mais aussi plus largement tout au long de son activité. Voici comment Linda Dewolf décrit ces contraintes :

La compression du texte ou de la traduction, faite en accord avec le metteur en scène, répond à certaines contraintes de calibrage qui rappellent celles du sous-titrage :

- contraintes d'espace (de 2 à 3 lignes avec une moyenne de 32 à 35 caractères par ligne. [...])

²⁶⁵ Daniel Becquemont : « Le Sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes », in Yves Gambier (coord.) : *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 148.

²⁶⁶ Teresa Tomasziewicz : *Les Opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań, UAM, 1993, p. 6.

- contraintes de temps (délai réservé à la lecture)
- contraintes de rythme et de cohérence avec le spectacle vivant en représentation. La fréquence des titres doit être régulière.²⁶⁷

Les trois contraintes énoncées sont étroitement liées, dans la mesure où la contrainte de rythme va avoir une incidence sur la contrainte de temps et cette dernière viendra finalement définir, en partie, la contrainte d'espace. Revenons plus en détail sur chacune de ces trois contraintes.

2.2.1.2.1 La contrainte de temps

La contrainte de temps, tout d'abord, limite la durée d'affichage du surtitre à la durée de la séquence de texte déclamé. Cette notion de séquence, que nous avançons ici, peut être rapprochée de la notion de *spot*, parfois employée pour le sous-titrage et qui peut être définie comme « el segmento del diálogo original que debe encontrar correspondencia en un solo subtítulo »²⁶⁸. Il faut donc que le texte déclamé et le texte traduit soient isochrones afin que l'ensemble du public puisse suivre le spectacle sans qu'il y ait de décalage entre les réactions d'un spectateur qui lirait les surtitres et celles d'un spectateur qui ne les lirait pas. Cette contrainte de temps résulte donc finalement de la contrainte de rythme dont nous parle Linda Dewolf.

La contrainte de temps oblige le surtitreur à s'assurer que la séquence ne soit ni trop longue ni trop courte afin que le surtitre ne soit pas affiché trop longtemps ou bien trop peu de temps. Nous avons déjà fait référence à la « règle des six secondes » dans notre premier chapitre qui vise à limiter la durée maximale d'affichage d'un sous-titre pour éviter le phénomène de relecture instinctive. Mais il faut ajouter qu'une durée d'affichage trop courte, inférieure à une seconde et demie, est également à proscrire car elle donne lieu, chez le spectateur, à une impression de flash. Pour le sous-titrage, ces contraintes de temps ont donné lieu à une normalisation et la durée d'affichage d'un sous-titre varie ainsi de 1,5 à 5 secondes, pour un temps d'affichage moyen de 3 à 4 secondes. En l'absence de normes spécifiques pour le surtitrage, ces normes en vigueur dans le sous-titrage doivent être

²⁶⁷ Linda Dewolf : « La Place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène », ed. cit., p. 97.

²⁶⁸ Roberto Mayoral Asensio : « El Espectador y la traducción audiovisual », ed. cit., p. 35 : « le segment du dialogue original qui doit trouver une correspondance dans un seul sous-titre. » [Notre traduction]

ajustées. En effet, une différence entre le genre cinématographique ou télévisuel et le genre théâtral réside dans le fait que, dans le premier cas, nous sommes face à un espace en deux dimensions, celui de l'écran (la 3D reste aujourd'hui marginale), alors que, dans le deuxième cas, nous sommes dans un espace en trois dimensions, celui de la scène. Cette différence a une forte incidence sur la réception de l'œuvre par le spectateur puisque, dans le cas du théâtre, le spectateur doit parcourir tout l'espace scénique pour reconstruire le sens. De plus, certains procédés cinématographiques tels que le gros plan ou le zoom, permettant d'indiquer au spectateur les éléments sur lesquels il doit porter son attention, n'existent pas ou peu au théâtre (même si l'on peut considérer que les jeux de lumières y participent). Le spectateur doit répartir son attention sur les divers éléments qui lui sont proposés car ils participent tous à la création du sens. Ce rôle actif du spectateur dans la représentation théâtrale, auquel nous avons déjà fait référence dans la première partie de ce chapitre, est souligné par Anne Ubersfeld :

Pas de retour en arrière, pas non plus cette trituration de l'image perçue d'un seul coup d'œil, de ce cadrage et de ce découpage des plans qui, au cinéma, conduisent le spectateur par la main. Au théâtre, il faut bien que le spectateur cadre, organise sa perception, se souvienne ; il n'arrive guère qu'on lui mâche la besogne avec de petits rappels d'images.²⁶⁹

Ces différences notables entre le genre cinématographique et le genre théâtral impliquent que le spectateur aura besoin de plus de temps pour « remplir sa mission de spectateur », et qu'il faudra donc prévoir un allongement du temps d'affichage des surtitres par rapport aux sous-titres. Ainsi, chaque surtitreur doit lui-même évaluer la durée d'affichage la plus opportune mais nous pouvons estimer qu'un surtitre doit rester affiché entre 2 et 7 secondes afin d'éviter les risques de relecture instinctive ou d'impression de flash, et que la durée moyenne d'affichage est de 4 à 5 secondes.

Bien sûr il ne faut pas considérer ces chiffres comme des données exactes mais plutôt comme des évaluations faites à partir des normes adoptées dans le sous-titrage et à partir de notre expérience pratique du surtitrage.

²⁶⁹ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, ed. cit., p. 253.

2.2.1.2.2 La contrainte de temps

La deuxième contrainte qui doit être prise en compte pour un surtitrage est la contrainte d'espace qui vient limiter l'espace textuel disponible à l'intérieur d'un surtitre et se mesurera en nombre de caractères. Cette contrainte est directement liée à la contrainte de temps puisque c'est la durée d'affichage qui impose un nombre maximum de signes linguistiques écrits autorisés pour un surtitre. En réalité, il faut prendre en compte une vitesse de lecture moyenne des surtitres, au regard des spécificités que nous avons mentionnées plus haut. Si un tel calcul semble difficile, on peut, là encore, s'appuyer sur la vitesse de lecture des sous-titres et y ajouter une marge pour obtenir une vitesse de lecture moyenne des surtitres. Ainsi, si l'on considère qu'un sous-titre de deux lignes restant affiché 5 secondes doit être composé d'une trentaine de caractères par ligne, on arrive à une vitesse de lecture d'une douzaine de caractères par seconde, comme le démontre Becquemont :

La règle standard est que deux images correspondent à un caractère. Si l'on se souvient qu'une seconde de film correspond à 24 images, on calculera aisément que la règle de correspondance donne 12 caractères par seconde.²⁷⁰

Pour des surtitres, on pourrait donc s'orienter vers une vitesse de lecture qui serait de l'ordre de 10 caractères par seconde. Un autre aspect de la contrainte d'espace vient s'ajouter à cela et rejoint la « règle de *discrétion* » mentionnée par Becquemont. Selon lui, les sous-titres venant se greffer sur la bande image, il est nécessaire de limiter leur espace à deux lignes « afin de ne pas brouiller ce qui demeure pour tout cinéphile l'essentiel, la lecture filmique »²⁷¹. Là encore, ce qui est vrai pour le sous-titrage est vrai pour le surtitrage. Nous parlions précédemment de la double position du destinataire du surtitrage, qui est à la fois spectateur et lecteur, et nous insistions sur la nécessité de toujours privilégier la position de spectateur, nécessité encore plus impérieuse si l'on songe au « destinataire collatéral ». C'est pourquoi, dans le surtitrage également, pour ne pas gâcher le plaisir des « théâtrophiles », une règle de discrétion doit prévaloir, limitant les surtitres dans un espace restreint. Mais le surtitrage n'est pas, à ce jour, aussi strict sur les modalités de cette règle de discrétion que le sous-titrage car, si ce dernier impose de ne jamais excéder les deux lignes, le premier, quant à lui, peut varier d'un surtitreur à l'autre, d'un

²⁷⁰ Daniel Becquemont : art. cit., p. 149.

²⁷¹ *Idem*, p. 146.

spectacle à l'autre car, là encore, aucune norme n'est clairement établie, laissant ainsi une marge de manœuvre au surtitreur.

2.2.1.2.3 La contrainte de rythme et de cohérence

La dernière contrainte mentionnée par Linda Dewolf est une contrainte de rythme et de cohérence. Si dans le sous-titrage les séquences de texte sont délimitées, entre autres, par les changements de plan, ces séquences pour le surtitrage doivent être réfléchies en fonction des unités rythmiques qui apparaissent dans le spectacle, respectant les pauses, les accélérations de rythme,... Au sujet de cette contrainte, Dewolf affirme que « la fréquence des titres doit être régulière ». Nous la rejoignons tout à fait dans cette observation car une forme de régularité offre, selon nous, un plus grand confort de lecture au spectateur qui peut s'habituer, tout au long du spectacle, au rythme de défilement des surtitres. En ce qui nous concerne, nous voyons dans cette contrainte de rythme un enjeu autrement plus important, suggéré lorsqu'elle parle de « cohérence avec le spectacle vivant en représentation » et qui mérite d'être développé car il est au cœur du genre théâtral. Cet enjeu, nous le nommerons ici la « théâtralité ». Cette notion est bien difficile à définir et donne lieu à des approches diverses. Celle des chercheuses du groupe Roswita nous semble tout à fait pertinente pour illustrer notre propos. Voici comment elles la définissent :

L'essence du théâtre n'est donc pas plus à chercher sur la scène que dans la salle car elle se concentre le long de ce fil, électrique, magnétique et magique, qui court de l'une à l'autre. C'est sur ce fil invisible mais pourtant bien présent qu'il convient, à notre sens, de traquer la théâtralité du texte. La théâtralité se définit donc principalement comme tout ce qui permet que l'énergie circule entre les deux pôles de ce fil invisible reliant la scène au spectateur.²⁷²

La salle est, comme nous l'avons vu, composé de destinataires multiples, qui auront, ou non, recours au surtitrage pour accéder au sens du texte. De plus, selon les auteures précédemment citées, « la théâtralité d'un texte résulte également de sa capacité à émouvoir le spectateur, c'est-à-dire étymologiquement parlant, à provoquer chez lui "du mouvement intérieur" »²⁷³. Le surtitrage doit donc répondre à l'absolue nécessité de ne pas rompre ce « fil » tendu entre la scène et la salle, en suivant attentivement le rythme du

²⁷² Antonia Amo-Sánchez, Carole Egger, Monique Martinez-Thomas et Agnès Surbezy : *op. cit.*, p. 18.

²⁷³ *Ibidem.*

spectacle, en prenant garde à ne pas introduire de décalage dans les possibles réactions du public.

L'exemple le plus parlant à ce sujet concerne les traits d'humour. Le surtitreur doit s'assurer, dans la mesure du possible, que les rires provoqués chez les spectateurs qui lisent les surtitres soient concomitants avec les rires provoqués chez les spectateurs comprenant la langue du spectacle afin que le fil de la théâtralité ne se relâche pas. Marta Mateo Martínez-Bartolomé souligne, elle aussi, cet aspect :

[...] por su parte, el momento de la entrada puede resultar especialmente problemático en un pasaje cómico pues un sobretítulo metido antes de que el cantante haya concluido su chiste puede estropear el humor del mismo.²⁷⁴

En effet, les traits d'humour sont un exemple de manifestation de cette théâtralité censée provoquer un « mouvement intérieur » chez le spectateur. Or, si la chute apparaît de manière décalée dans le surtitrage par rapport au moment où elle a été dite sur scène, elle va créer un décalage dans les réactions du public, ce qui peut être gênant tant pour le public que pour le comédien et parasiter ainsi le rapport scène-salle. Ewa Lewinson constate également le préjudice que peut provoquer un tel décalage :

Le public désorienté provoque à son tour l'état d'insécurité chez les acteurs, car le jeu scénique et les réactions de la salle ne coïncident pas. On entend souvent les rires venant avant ou après la réplique drôle [...] Le spectateur, oscillant entre le texte et le jeu, finit par ne plus savoir à quel moment du texte il se trouve et abandonne l'acteur au profit de la lecture.²⁷⁵

Ainsi, pendant la représentation du spectacle *Versus* de Rodrigo Garcia, présenté au Théâtre Garonne de Toulouse en novembre 2009, le texte du surtitrage est parfois apparu avec un temps d'avance sur la réplique du comédien correspondante. Ainsi, les spectateurs qui, semble-t-il, nombreux, lisaient les surtitres, réagissaient, riaient avant même que le comédien n'ait dit la réplique censée susciter une réaction. Ce décalage a semblé déstabiliser le comédien lui-même qui ne comprenait pas que le public réagisse si tôt mais il est également devenu gênant également pour le spectateur qui ne lisait pas les surtitres car les rires des autres spectateurs l'empêchaient d'entendre le comédien et, par

²⁷⁴ Marta Mateo Martínez-Bartolomé : art. cit., p. 65 :

« [...] de son côté, le moment de l'entrée peut être particulièrement problématique dans un passage comique car un surtitre lancé avant que le chanteur n'ait conclu sa blague peut faire échouer l'effet d'humour de cette dernière. » [Notre traduction]

²⁷⁵ Ewa Lewinson : « Le Théâtre étranger en France : le théâtre surtitré », *Du Théâtre (la revue)*, n° 11, Paris, hiver 1996, p. 36, cité dans Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 254.

conséquent, de réagir avec spontanéité au trait d'humour en question. Cet exemple démontre combien la contrainte de rythme et de cohérence est importante puisqu'elle touche à l'essence même du théâtre, à savoir ce fil qui se tisse entre la scène et la salle. Cette contrainte est plutôt d'ordre technique dans le sous-titrage puisque, comme nous l'avons dit, elle est liée au montage des plans, et peut-être se présente-t-elle comme un enjeu moindre dans la mesure où elle ne remet pas en cause le rapport scène-salle. Dans le cas du surtitrage, le séquençage, c'est-à-dire le découpage du texte en séquences, doit être soumis à une contrainte de rythme, visant à assurer la meilleure synchronie entre le texte de la représentation et les surtitres. Afin d'assurer une synchronie parfaite, certains surtitreurs vont même jusqu'à établir une forme de complicité avec les comédiens. Ainsi, Isabelle Schwartz-Gastine nous rapporte-t-elle les confidences de Borja Sitja à propos du surtitrage du spectacle *Un dels últims vespres de Carnaval*, mis en scène par Lluís Pascual :

La plaisanterie venant avec la chute, il lui semblait nécessaire d'effectuer une pose dans le déroulement du surtitrage pour ménager la surprise. Il était convenu d'un signe de connivence avec l'acteur pour que la synchronisation soit parfaite et l'effet garanti.²⁷⁶

Une telle complicité avec le comédien est bien entendu le moyen idéal pour faire défiler les surtitres. Cependant elle n'est pas toujours possible dans des modalités si explicites car celles-ci pourraient, à terme, déconcentrer le comédien ou même être vues par le spectateur. La complicité avec les comédiens, nécessaire pour assurer la synchronie du surtitrage avec la scène, peut être acquise grâce aux répétitions : en voyant travailler les comédiens, le surtitreur peut, d'une certaine manière, « deviner » ou anticiper leur jeu pendant les représentations et adapter le défilement des surtitres en conséquence.

Ce sont ces contraintes qui obligent le traducteur à adopter une stratégie de traduction qui vise la concision, la condensation du message. Ainsi, pour un sous-titrage, Roberto Mayoral Asensio estime une réduction habituelle de 25 à 30 %²⁷⁷ entre le texte oral et la traduction écrite produite. Cependant, là encore, gardons-nous peut-être de systématiser cette approche. Si un sous-titre est, par définition, court, il ne s'agit pas de faire le plus court possible :

²⁷⁶ Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 240.

²⁷⁷ Roberto Mayoral Asensio : art. cit, p. 41.

Supposons qu'un acteur prononce, à une vitesse normale, une phrase de 20 mots. On peut admettre que si le sous-titre n'en contient que 14 ou 15, le spectateur s'apercevra à peine de la « compression », ou la considèrera comme négligeable. Si, par contre, le sous-titre ne contient que 5 ou 6 mots et reste collé sur l'écran pendant toute la durée des 20 mots, le spectateur a le temps de lire deux fois ou trois fois et se sent frustré.

L'adaptateur sait qu'il n'est pas vrai qu'un sous-titre doit être le plus court possible. Un sous-titre est déjà fatalement court en raison du peu d'espace sans qu'il soit besoin de le raccourcir davantage. Un sous-titre doit être le plus long possible, aussi long que le permettent les données du repérage.²⁷⁸

Nous rejoignons tout à fait cette idée qu'il faille mettre à profit tout l'espace de texte disponible dans le surtitre mais nous y apportons une nuance. Nous l'avons vu plus haut, le destinataire du surtitrage est lecteur mais il est avant tout spectateur, un spectateur de théâtre qui doit parcourir l'espace scénique. Il faut garder à l'esprit que la lecture des surtitres ne doit pas empêcher le spectateur de profiter pleinement du spectacle. Aussi, le volume du surtitre pourra varier, au-delà de sa durée d'affichage, en fonction de ce qui se passe sur scène à ce moment-là. Prenons deux exemples extrêmes pour bien nous faire comprendre : si le texte est déclamé hors scène avec un noir sur le plateau, alors on pourra se permettre de « remplir » le surtitre autant que les contraintes précédemment citées nous le permettent. En revanche, s'il s'agit d'un moment fort de l'interprétation par le comédien, accompagné par exemple d'une gestuelle permettant de créer le sens, alors il sera important que le spectateur profite au maximum de ce qui se passe sur scène et on s'efforcera de produire des surtitres aussi légers que possible afin que la position de spectateur ne soit pas frustrée par celle de lecteur.

En tant que modalité de traduction, le surtitrage trouve une de ses spécificités dans ces contraintes. Le surtitreur doit savoir composer dans l'espace restreint qui lui est offert, se fixer une visée condensatoire et recourir, pour cela, à différents procédés.

²⁷⁸ Lucien Marleau : art. cit., p. 279.

2.2.2 Condenser, oui, mais comment ?

2.2.2.1 Le coefficient de foisonnement

Avant de parler des moyens traductifs qui peuvent être mis en œuvre pour tendre vers la visée condensatoire qui caractérise la stratégie de traduction du surtitreur, arrêtons-nous un instant sur un élément qui n'est pas étranger à ce qui nous préoccupe ici, à savoir la notion de « foisonnement ». Christine Durieux la définit ainsi :

En traduction, le foisonnement est la prolifération de mots en surnombre, c'est l'augmentation de volume du texte d'arrivée par rapport au texte de départ.²⁷⁹

Selon elle, le foisonnement est donc une augmentation du volume du texte dans la traduction par rapport à la version originale. Attribuant un tel phénomène à des « défauts de méthode » du traducteur, elle propose ainsi cinq causes pour expliquer le foisonnement : « la surtraduction », « le pléonasmisme », le « calque », la « prise en compte de la totalité du sémantisme d'un terme » et « le transcodage ». Nous renvoyons le lecteur curieux vers l'article de Christine Durieux mais nous observons ici que chacune des raisons évoquées par cette auteure renvoie, en effet, à la responsabilité du traducteur. D'autres auteurs se sont intéressés au foisonnement et semblent contredire les arguments de Durieux. Guylaine Cochran, par exemple, apporte la conclusion suivante à une étude menée sur un corpus de 65000 mots environ :

Mes résultats ont permis d'infirmer l'hypothèse selon laquelle il y a foisonnement quelles que soient les langues en présence. En effet, le taux de foisonnement est négatif pour les traductions du français à l'anglais figurant dans le corpus. En outre, la part de foisonnement attribuable à des maladroitures ou à un trop grand souci d'explicitation de la part du traducteur semble beaucoup moins considérable qu'on le suppose souvent, le foisonnement étant en partie lié à des servitudes linguistiques propres à la langue d'arrivée. Ce facteur joue un rôle non négligeable dans la longueur des traductions et doit absolument être pris en compte dans

²⁷⁹ Christine Durieux : « Le Foisonnement en traduction technique d'anglais en français », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 35, n° 1, 1990, p. 55, <http://id.erudit.org/iderudit/002689ar> [consulté le 8 avril 2009].

l'analyse. Enfin, mes résultats confirment que le domaine et le degré de technicité des textes ont une influence sur le taux de foisonnement.²⁸⁰

Ainsi, la notion de foisonnement ne renvoie par forcément à une augmentation de la quantité de texte entre l'original et sa traduction mais constitue un outil permettant de mesurer les variations de volume moyennes lors du passage d'une langue à une autre. Ainsi, se trouve nuancée l'idée selon laquelle le foisonnement serait imputable seulement à des défauts de méthode de la part du traducteur ; il faut tenir compte aussi du fonctionnement des langues en présence.

Qu'elle soit ou non considérée comme pertinente, la notion de foisonnement doit être, selon Cochran et selon certains professionnels, prise en compte au moment de déterminer la tarification d'une prestation de traduction. L'Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF) préconise ainsi de faire intervenir un coefficient de foisonnement dans le calcul du calibrage de la traduction et en donne la définition suivante :

Foisonnement (coefficient de) : Il s'agit du pourcentage d'augmentation (ou de réduction) que présentera le texte une fois traduit. Il dépend de la langue à traduire, à titre indicatif, il est environ de +10 % pour l'anglais, dépasse les +20 % pour l'allemand, est faible pour l'italien. Plus le texte est technique, plus le coefficient risque d'être élevé.²⁸¹

L'agence de traduction ARI fournit ainsi les coefficients de foisonnement entre certaines langues étrangères et le français :

²⁸⁰ Guylaine Cochran : « Le Foisonnement, phénomène complexe », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 8, n° 2, 1995, p. 175-193, <http://id.erudit.org/iderudit/037222ar> [consulté le 21 février 2011].

²⁸¹ <http://www.atlf.org/05-Petit-glossaire-du-traducteur.html> [consulté le 24 mars 2011].

PRINCIPAUX COEFFICIENTS DE FOISONNEMENT²⁸²

Langue d'origine Français

Anglais	+ 20 %
Allemand	+ 30 %
Néerlandais	+ 20 %
Italien	- 10 %
Espagnol	- 10 %
Portugais	- 10 %
Suédois	+ 30 %
Danois	+ 30 %
Norvégien	+ 30 %
Japonais	- 67 %

On constate que le coefficient de foisonnement, dans une traduction de l'espagnol vers le français, marque une réduction « naturelle » du volume du texte de -10 %, ce qui viendrait, en quelque sorte, faciliter l'effort de condensation qu'il faut produire dans une traduction pour surtitrage. Mais bien sûr ce seul coefficient de foisonnement ne suffit pas à atteindre l'objectif de concision qui détermine la stratégie de traduction à mettre en œuvre. La visée condensatoire invite à recourir à certains procédés de traduction et à des opérations linguistiques plus spécifiques.

2.2.2.2 Procédés de traduction

La visée condensatoire se réalise au niveau des surtitres, à travers le recours à certains « procédés de traduction ». La notion de « procédés de traduction » a été initiée par Vinay et Darbelnet dans le célèbre ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais*²⁸³. Si cette étude est parfois considérée comme obsolète – rappelons qu'elle a été publiée en 1958 – et se fonde essentiellement sur une approche linguistique, elle n'en demeure pas moins un jalon incontournable de la réflexion traductologique, notamment parce qu'elle propose une série de sept procédés de traduction qui inspirera, par la suite, nombre d'auteurs : l'« emprunt », le « calque », la « traduction littérale », la « transposition », la « modulation », l'« équivalence » et l'« adaptation ». On peut s'étonner que la « traduction littérale » soit mentionnée par Vinay et Darbelnet comme un procédé de traduction alors que Jean-René Ladmiral l'associe, quant à lui, à une stratégie de traduction. Pour expliquer cela, il est nécessaire de définir ici ce que l'on entend par

²⁸² www.ari-traduction.com/fr/docs/Foisonnement.pdf [consulté le 26 mars 2011].

²⁸³ Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet : *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.

l'expression « procédés de traduction ». Jean Delisle en donne une définition qui nous semble tout à fait s'inscrire dans la lignée de Vinay et Darbelnet :

Procédé de transfert linguistique des éléments de sens du texte de départ appliqué par le traducteur au moment où il formule une équivalence.

Note 1.- Par opposition aux stratégies de traduction qui orientent la démarche globale du traducteur à l'égard du texte à traduire, les procédés de traduction portent sur des segments de texte relevant du microcontexte.²⁸⁴

La note apportée à cette définition en est sans doute l'élément le plus intéressant. Alors que les stratégies de traduction, nous l'avons vu, renvoient à une démarche globale adoptée par le traducteur de vis-à-vis d'un texte, les procédés de traduction, eux, portent sur des « segments de texte relevant du microcontexte », c'est-à-dire sur des mots, des expressions ou des phrases. On comprend donc que la traduction littérale est une manifestation possible, sur certains fragments de discours, d'une stratégie sourcière. De la même manière, le calque ou l'emprunt peuvent également être considérés comme des procédés de traduction qui rejoignent la visée sourcière puisque l'un et l'autre marquent une volonté de rester au plus près de la formulation d'origine.

Au-delà des sept procédés techniques énoncés par Vinay et Darbelnet, la traductologie fait état d'un certain nombre d'autres procédés de traduction. Deux d'entre eux pourront être souvent mis en œuvre par le surtitreur dans la mesure où ils répondent à la nécessité de condensation du message.

Ainsi, le surtitreur aura recours, par exemple, à l'« implicitation » qui peut être définie comme :

Résultat d'une économie qu'on obtient en ne reformulant pas explicitement dans le texte d'arrivée des éléments d'information du texte de départ quand ils ressortent de façon évidente du contexte ou de la situation décrite et sont présumés par les locuteurs de la langue d'arrivée.²⁸⁵

Prenons l'exemple suivant, tiré de la pièce *El Local de Bernardeta A.*, adaptation par Lourdes Ortiz de la pièce *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, dont l'action se déroule dans une maison close :

²⁸⁴ Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *op. cit.*, entrée « Procédé de traduction », p. 64.

²⁸⁵ *Idem*, entrée « Implicitation », p. 44.

MARTI.– ¡Y una mierda! ¡Para vosotras y para él! Yo ya tuve mi ración y descansé cuando llegó la nena... Una cosa es la iniciación y otra el servicio extra.

GUS.– Colgadita estabas por él. ¡Y mal que te supo que te sustituyera la nena!²⁸⁶

La première réplique fait clairement référence à l'arrivée d'un personnage, la « nena » et permet de comprendre que cette dernière entretient un rapport de substitution par rapport au personnage de Marti. La réplique de Gus formule explicitement ce rapport à travers l'emploi du verbe « sustituyera ». Dans le surtitrage, le complément d'objet désignant la « nena » n'était pas indispensable car le contexte permettait de le deviner sans qu'il soit explicitement cité :

- Merde. J'ai eu ma dose
et j'ai pu souffler à l'arrivée de la petite.

L'initiation, oui,
mais les extras...

- T'étais accro.
T'as mal pris d'être remplacée !

Nous verrons un peu plus tard que ce procédé de traduction acquiert une importance accrue si l'on considère la dimension audiovisuelle du texte de la représentation théâtrale. Dans la mesure où le « contexte » ou la « situation » pourront être, en quelque sorte, décrits par d'autres codes que le code verbal, le code visuel pourra apporter des éléments d'information permettant une implication au niveau textuel.

Afin de satisfaire la visée condensatoire qui oriente sa stratégie de traduction, le surtitreur pourra également avoir recours à une concentration, définie comme :

Résultat d'une économie en langue d'arrivée liée à l'existence d'une correspondance se caractérisant par un nombre d'éléments inférieur à celui de la langue de départ.²⁸⁷

La concentration peut être rendue possible par l'existence, dans la langue cible, d'une équivalence. Ainsi décrite, la concentration pourrait être considérée comme un élément qui explique le taux de foisonnement négatif entre l'espagnol et le français. Pour ne prendre que quelques exemples, la locution adverbiale espagnole « de repente » peut,

²⁸⁶ Lourdes Ortiz : *El Local de Bernardeta A. / La Maison de Bernardeta A.* [Trad. Dorothee Suarez], Toulouse, PUM (Nouvelles Scènes Hispaniques), 2008, p. 42 :

« MARTI.– Et merde ! Pour vous et pour lui ! J'ai déjà eu ma dose et quand la petite est arrivée, j'ai pu me reposer... L'initiation c'est une chose et le service extra c'en est une autre.

GUS. – Tu étais folle de lui. Et tu l'as drôlement mal pris d'être remplacée par la petite ! »

²⁸⁷ Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *op. cit.*, entrée « Concentration », p. 20.

par exemple, être traduite par l'adverbe français « soudain » ou encore la locution de subordination « tan pronto como » par le français « dès que ». Cependant, la concentration peut également procéder, de la part du traducteur, d'un travail de reconstruction au niveau sémantique. La définition donnée par Vinay et Darbelnet, même s'ils ne classent pas explicitement la concentration parmi les procédés techniques de la traduction, semble davantage suggérer cette perspective que la définition précédemment citée :

Terme qui exprime la concentration de plusieurs *signifiés* sur un plus petit nombre de *signifiants*, ou même sur un seul. Ex. : « au fur et à mesure que : as ». Procédé contraire : la *dilution*. La concentration aboutit à l'*économie*.²⁸⁸

Ainsi, en reprenant la terminologie de Bernard Pottier, on considèrera que « la substance d'un signifié est constituée par un ensemble de traits distinctifs de signification »²⁸⁹ que l'on nommera « sémème ». La concentration de Vinay et Darbelnet consisterait donc à regrouper plusieurs sémèmes sous un nombre moins important de signifiants grâce à la recherche d'un « archisémème », définit par Pottier comme le « résultat de l'intersection des sémèmes d'un ensemble donné de morphèmes »²⁹⁰. Cet archisémème pourra être réalisé lexicalement par l'emploi d'un hyperonyme, c'est-à-dire d'un terme générique. Prenons un exemple simple : là où un texte espagnol proposerait l'énumération suivante : « un manzano, un peral, un cerezo y un naranjo », une traduction française passant par la concentration pourrait se contenter de l'expression « des arbres fruitiers » comme hyperonyme.

Si l'implication et la concentration sont des procédés récurrents dans le surtitrage, d'autres procédés apparaîtront comme relativement exclus dans la mesure où ils vont à l'encontre de la stratégie de traduction, à l'instar de l'« étoffement » puisque celui-ci se définit comme :

Procédé de traduction qui consiste à utiliser dans le texte d'arrivée un plus grand nombre de mots que n'en compte le texte de départ pour réexprimer une idée ou renforcer le sens d'un mot du texte de départ dont la correspondance en langue d'arrivée n'a pas la même autonomie.²⁹¹

²⁸⁸ Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet : *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, p. 7.

²⁸⁹ Bernard Pottier : *Linguistique Générale*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 29.

²⁹⁰ *Idem*, p. 320.

²⁹¹ Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *op. cit.*, entrée « Étoffement », p. 37.

Nous avons jusqu'ici considéré les procédés de traduction non spécifiquement liés à la modalité de traduction qui nous occupe, mais qui nous semblaient pouvoir être utilement convoqués dans une perspective condensatoire. Nous allons à présent observer qu'un certain nombre d'études ont cherché à distinguer des opérations linguistiques propres au sous-titrage et il nous semble que ces opérations sont aussi applicables dans le surtitrage. Bien entendu, certaines de ces opérations recouperont les procédés que nous venons d'observer.

2.2.2.3 Opérations linguistiques spécifiques

La visée condensatoire est clairement l'une des caractéristiques traductives les plus notables du sous-titrage. Nombre de travaux proposent ainsi des sortes de nomenclatures d'éléments textuels pouvant faire l'objet d'une transformation, répondant à cette nécessité de concision, et ces travaux peuvent être réinvestis lorsqu'on étudie le surtitrage. Toutefois, nous ne considérerons pas ces nomenclatures comme strictement prescriptives et nous préférons les envisager comme des indications, des pistes, sur les opérations susceptibles de servir la stratégie de traduction du surtitreur.

Lucien Marleau, dans son article « Les Sous-titres... un mal nécessaire », déjà mentionné auparavant, préconise la suppression des éléments suivants :

- les expressions courantes à caractère international ;
- les formules visuelles de salutation, de politesse, d'affirmation, de négation, d'étonnement, exclamation, répliques téléphoniques, etc. ;
- les interpellations par nom propre ;
- les interpellations par nom commun à sonorité familière ;
- toutes sortes de bouts de phrase à sens incomplet qui ne sont pas immédiatement achevés et qui relèvent plutôt de la mimique que du dialogue proprement dit ;
- les explications que le spectateur connaît déjà ;
- le dialogue d'ambiance.²⁹²

Avec les éléments cités par Marleau, on observe déjà certains principes qui peuvent orienter le surtitreur vers une suppression. Ainsi, on peut considérer que certaines informations que le spectateur reçoit par le canal auditif sont suffisamment compréhensibles pour que le sous-titreur n'ait pas à en proposer une traduction

²⁹² Lucien Marleau : art. cit., p. 278-279.

(« expressions courantes à caractère international », « interpellations par nom propre », « interpellations par nom commun à sonorité familière »). Ensuite, Marleau souligne l'inutilité de sous-titrer des fragments de texte dont le contenu informatif est faible, non essentiel à la compréhension du sens (« toutes sortes de bouts de phrase à sens incomplet qui ne sont pas immédiatement achevés et qui relèvent plutôt de la mimique que du dialogue proprement dit », « le dialogue d'ambiance »). Enfin, il suggère que les connaissances du spectateur, son bagage cognitif en quelque sorte, permet de justifier la suppression de certains éléments (« formules visuelles de salutation, de politesse, d'affirmation, de négation, d'étonnement, exclamation, répliques téléphoniques, etc. », « explications que le spectateur connaît déjà »).

Carmen Torregrosa, elle aussi, énumère un certain nombre d'éléments qui peuvent subir des transformations pour répondre à l'exigence de concision.

- Parlamentos excesivamente cortos y no informativos.
- Verbos performativos: « Te digo que », « insisto en que... »
- Marcadores del discurso: « oye », « sabes »...
- Vocativos.
- Todo tipo de repeticiones.
- Redundancias en relación con la imagen.
- Interjecciones, marcadores de la entonación.
- Modalizadores en general: « En mi opinión », « si quieres que te diga la verdad », « para serte franco »...
- Signos de puntuación, interrogación, exclamación [...].²⁹³

Cette proposition présente des croisements avec celle de Marleau, notamment sur la suppression des « phrases excessivement courtes et non informatives » mais elle énonce avec plus de précision des éléments du discours pouvant faire l'objet d'une suppression du fait de leur seule utilité conversationnelle (« verbes performatifs », « marqueurs du

²⁹³ Carmen Torregrosa : « Subtítulos : traducir los márgenes de la imagen », *Sendeban. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, n° 7, Grenade, Universidad de Granada, 1996, p. 83 :

- « - Les phrases excessivement courtes et non informatives.
- Les verbes performatifs : « Je te dis que », « j'insiste sur le fait que... ».
- Les marqueurs du discours : « écoute », « tu sais »...
- Les vocatifs.
- Tout type de répétitions.
- Les redondances par rapport à l'image.
- Les interjections, les marqueurs d'intonation.
- Les modalisateurs en général : « À mon avis », « à dire vrai », « pour être honnête »...
- Les signes de ponctuation, d'interrogation, d'exclamation [...]. » [Notre traduction]

discours », « modalisateurs en général »). De plus, elle met en avant la question des répétitions et, plus largement, des redondances, comme critère justifiant la suppression.

Une autre proposition peut être citée, celle de Roberto Mayoral Asensio, dans laquelle il ne signale pas ce qui peut être supprimé mais propose des solutions :

- palabras más cortas
- formas y denominaciones simples
- tiempos verbales simples
- partículas expresadas mediante una sola palabra
- construcciones sintácticas más sencillas (parataxis)
- omisión de significados
- menos redundancia²⁹⁴

La proposition de Roberto Mayoral ne vient que confirmer des intuitions du sous-titre, elle n'a rien de « révolutionnaire ». Cependant, le fait qu'elle se propose d'apporter des solutions nous semble intéressant car c'est bien l'orientation que nous entendons donner à notre logiciel en le concevant comme un outil d'aide à la traduction pour surtitrage qui proposera au surtitreur des solutions de traduction adaptées à la nécessité de concision.

Ce sont là des nomenclatures issues de quelques travaux consacrés à la problématique qui nous intéresse et d'autres, certainement, pourraient être cités. Nous observons déjà que ces trois exemples présentent des recoupements, notamment au niveau de la suppression des éléments du discours à faible contenu informatif, ou encore des éléments verbaux présentant une redondance par rapport au code verbal lui-même (répétitions) ou au code iconique, présent dans le texte audiovisuel.

Pour prolonger cette réflexion, nous souhaitons nous arrêter à présent sur les travaux menés par Teresa Tomasziewicz qui, selon nous, ont ceci d'intéressant qu'ils embrassent la plupart des conclusions des travaux déjà cités. À partir d'une analyse empirique basée sur les sous-titres de plusieurs films polonais, Teresa Tomasziewicz se

²⁹⁴ Roberto Mayoral Asensio : « Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual », *Sendeban. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, n° 4, Grenade, Universidad de Granada, 1993, p. 113 :

- « - des mots plus courts
- des formes et dénominations simples
- des temps verbaux simples
- des constructions syntaxiques plus simples (parataxe)
- des omissions de signifiés
- moins de redondance » [Notre traduction]

propose de relever des opérations de transformation récurrentes pour tendre vers une forme de théorisation. Nous nous appuyons, pour décrire ses travaux, non seulement sur l'ouvrage *Les Opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*²⁹⁵, mais aussi et surtout sur un article intitulé « Dialogues de films sous-titrés : code oral ou code écrit ? »²⁹⁶ qui, bien que largement plus concis, présente de manière plus claire la typologie qui nous intéresse ici. Nous allons voir, à partir d'exemples issus de notre pratique, que les différents éléments présentés par Tomasziewicz comme pouvant subir des transformations peuvent être retrouvés dans le surtitrage ; nous constaterons leur pertinence mais parfois aussi, leurs limites.

Pour commencer, Teresa Tomasziewicz distingue deux grands phénomènes permettant de répondre à la nécessité de réduction du texte : la suppression et la transformation condensatoire ou transformation par condensation. Si le premier phénomène ne demande pas à être défini, le second, quant à lui, « concerne toute sorte [*sic*] de transformations syntaxiques ou lexicales en vue d'économie discursive »²⁹⁷. Au terme de cette analyse empirique, l'auteure évoque les critères qui peuvent justifier que l'on ait recours à l'un ou l'autre de ces deux phénomènes :

- grâce à la supposition de la connaissance par le spectateur de l'organisation structurale des conversations et du côté rituel des interactions, ce qu'on pourrait appeler la redondance verbale par rapport au savoir cognitif du récepteur ;
- grâce à la redondance verbale par rapport à d'autres éléments verbaux ;
- grâce à la redondance verbale par rapport aux données visuelles ;
- grâce au savoir concernant l'organisation hiérarchique des phrases.²⁹⁸

On constate d'ores et déjà que ces critères recouvrent en grande partie les propositions de nomenclatures mentionnées plus haut, avec une insistance sur la notion de « redondance », fondamentale en effet pour justifier les transformations appelées par la visée condensatoire. Plus précisément, Tomasziewicz énumère différents éléments textuels sur lesquels pourront intervenir ce type de transformations. Les premiers éléments qui peuvent être supprimés sont les « marqueurs des opérations de textualisation ». Pour

²⁹⁵ Teresa Tomasziewicz : *Les Opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań, UAM, 1993.

²⁹⁶ Teresa Tomasziewicz : « Dialogues de films sous-titrés : code oral ou code écrit ? », in *Le Dialogique*, Paris, Peter Lang, 1997, p. 186.

²⁹⁷ Teresa Tomasziewicz : *op. cit.*, p. 251.

²⁹⁸ Teresa Tomasziewicz : *art. cit.*, p. 186.

bien comprendre, il est nécessaire d'indiquer que Tomasziewicz définit la « textualisation » comme :

[...] la construction interactive du sens par des interlocuteurs, qui nécessite des opérations telles que : répétitions, reprises, reformulations auto-initiées ou hétéro-initiées pour assurer une bonne compréhension entre les interlocuteurs.²⁹⁹

Nombre d'exemples issus de notre pratique peuvent être apportés pour illustrer ce phénomène. Nous avons choisi un exemple extrait de la scène XVI de la pièce *Zahra, favorita de Al-Andalus*, écrite par Antonia Bueno. Dans cette scène, Zahra la Maghrébine annonce à sa mère sa décision de quitter sa terre natale pour migrer vers l'Europe. L'échange entre les deux personnages est caractérisé par l'affirmation de sa volonté par Zahra et par l'incompréhension de sa mère. Le passage en question est donc ponctué d'un nombre important de marqueurs de textualisation permettant la construction du dialogue et renforçant l'opposition entre les deux personnages. Nous en citons ici un exemple :

MADRE.– Tienes tu casa.

ZAHRA.– ¿Mi casa?... Estoy cansada de dar vueltas como una mula en la noria, alrededor del patio. Necesito romper este círculo... abrir la puerta... Salir... Caminar en línea recta. Aquí ya no me queda nada... Ni dignidad.³⁰⁰

Ici, la reprise, sous la forme interrogative, « ¿Mi casa? », n'a d'autre objectif que celui de construire l'échange entre les deux personnages, fonctionnant donc comme un marqueur de textualisation. Dans le surtitrage, la reprise n'était donc pas nécessaire :

- Tu as ta maison.

- Je suis lasse de tourner en rond dans la cour,
comme une mule dans sa noria.

Nous disions un peu plus haut que les typologies présentées ne sauraient être prescriptives et que, par conséquent, les possibles suppressions suggérées ne sauraient être systématisées. Ainsi, citons un extrait du spectacle *Entre puertas y paredes*, que nous avons déjà évoqué auparavant. Répondant à une commande passée à l'auteure, Gracia

²⁹⁹ *Ibidem.*

³⁰⁰ Antonia Bueno : *Zahra, favorita de Al-Andalus / Zahra, favorite d'Al-Andalus*, [Trad. Bruno Péran et Agnès Surbezy], Toulouse, PUM (Nouvelles Scènes Hispaniques), 2007, p. 140-141 :

« MÈRE.– Tu as ta maison.

ZAHRA.– Ma maison ?... Je suis fatiguée de tourner en rond dans la cour, comme une mule dans sa noria. J'ai besoin de briser ce cercle... d'ouvrir la porte... de sortir... de marcher en ligne droite. Ici, il ne me reste rien... Même pas la dignité. »

Morales, le thème de la pièce était le voisinage, comme symbole de la construction européenne. Rappelons qu'au début de la pièce, différents personnages emménagent dans des appartements voisins et rencontrent des problèmes de communication. Ainsi, lors de leurs premières rencontres, dans la scène 2, les difficultés rencontrées par les personnages sont exprimées, au niveau textuel, par un certain nombre de marqueurs des opérations de textualisation. Nous citons ici quelques passages afin que l'on puisse se rendre compte de la place qu'ils y occupent :

HOMBRE DEL 25-B.– ¿Se te ha pasado el mareo?

MUJER DEL 25-B.– Sí.

HOMBRE DEL 25-B.– Mi mujer está embarazada.

HERMANA MENOR DEL 25-C.– ¿Qué ha dicho?

HERMANA MAYOR DEL 25-C.– No sé.

HOMBRE DEL 25-B.– Embarazada. Ella, mi mujer. Embarazada.

[...]

MUJER DEL 25-B.– Creo que nos pregunta si queremos ser representantes de la comunidad.

HOMBRE DEL 25-D.– ¿Representante? No. Yo prefiero no aceptar ese compromiso. No sé cuánto tiempo me voy a quedar.

HOMBRE DEL 25-B.– Pero, ¿quieren que elijamos ya? No. No me parece adecuado. Falta gente. Y no hay ninguna autoridad. Las cosas no pueden hacerse así. No. No-me-parece-adecuado.

HERMANA MAYOR DEL 25-C.– ¿Qué dice?

HERMANA MENOR DEL 25-C.– Yo creo que dice que no.

HERMANA MAYOR DEL 25-C.– Ya. Pero que no, ¿qué?³⁰¹

³⁰¹ Gracia Morales : *Entre puertas y paredes* et *Un horizonte amarillo en los ojos / Histoire de portes et de murs* et *Un horizon doré au fond des yeux* [Trad. Monique Martinez Thomas et Euriell Gobbé-Mévellec (coord.)], Toulouse, PUM (Nouvelles Scènes Hispaniques), 2010, p. 44-48 :

« L'HOMME DE L'APT 25-B.– Ça va mieux ton malaise ?

LA FEMME DE L'APT 25-B.– Oui.

L'HOMME DE L'APT 25-B.– Ma femme est enceinte.

LA PETITE SŒUR DE L'APT. 25-C.– Qu'est-ce qu'il dit ?

LA GRANDE SŒUR DE L'APT. 25-C.– Je ne sais pas.

L'HOMME DE L'APT 25-B.– Enceinte. Elle, ma femme, enceinte.

[...]

LA FEMME DE L'APT 25-B.– Je crois qu'elle nous demande si on veut être les représentants de la copropriété.

L'HOMME DE L'APT 25-D.– Représentant ? Non. Je préfère ne pas m'engager. Je ne sais pas combien de temps je vais rester.

L'HOMME DE L'APT 25-B.– Mais, ils veulent que l'on décide maintenant ? Non. Ça ne me paraît pas adéquat. Il manque des gens. Et il n'y a pas d'autorité. Les choses ne peuvent pas se passer comme ça. Non. Ça-ne-me-pa-raît-pas-a-dé-quat.

LA GRANDE SŒUR DE L'APT. 25-C.– Qu'est-ce qu'il dit ?

LA PETITE SŒUR DE L'APT. 25-C.– Je crois qu'il dit que non.

LA GRANDE SŒUR DE L'APT. 25-C.– Ça d'accord. Mais à quoi ? »

Dans cette scène, les opérations de textualisation faisaient sens, elles étaient même le cœur de la scène. À ce titre, il était préférable de ne pas toutes les supprimer afin que le spectateur lecteur des surtitres puisse lui aussi se rendre compte des problèmes de communication et de compréhension auxquels les personnages se trouvaient confrontés.

- C'est passé tes nausées ?
Ma femme est enceinte.

Enceinte. Ma femme.
- Ils ne comprennent pas.

[...]

- Elle demande qui veut être représentant.

- Moi, je ne préfère pas.
Je ne sais pas si je vais rester.

- On ne peut pas choisir maintenant !
Il manque des gens, une autorité...

Ça ne me semble pas adéquat.

- Qu'est-ce qu'il dit ?
- Je crois qu'il dit non.

La deuxième catégorie d'éléments qui peuvent faire l'objet de suppression regroupe ce que Tomasziewicz appelle les « signaux d'enchaînement entre répliques », c'est-à-dire :

tous les éléments qui marquent formellement le développement de l'interaction et articulent le contact entre les interlocuteurs, articulent la structuration hiérarchique des discours, réfèrent aux instances de la production du discours, ou expriment l'activité du récepteur.³⁰²

L'exemple que nous apportons ici est extrait du spectacle *Blatman i la ciutat submarina* de l'auteur catalan Pau Plana. Pour ce spectacle, l'impératif de concision était d'autant plus important que la pièce est destinée au jeune public, c'est-à-dire à un public dont la vitesse de lecture est, en principe, moins rapide que celle du public adulte. Cette pièce nous raconte l'histoire d'un super héros, Blatman, parti à la recherche du cruel et sans scrupules Docteur Mortimer. Pour l'aider dans son enquête, Blatman peut compter sur l'aide de la journaliste Clàudia Nijinsky, dont le charme ne le laisse pas insensible. Observons l'extrait suivant :

Clàudia.– Ja ho han sentit. Aquest és un dell ladres més perillosos de la ciutat. Creus que aquest malapeça forma part del grup de criminals del Dr. Mòrtimer?
Blatman.– No ho crec. N'estic segur.

³⁰² Teresa Tomasziewicz : art. cit., p. 187.

Clàudia.– Per què?

Blatman.– Perquè fa un moment estaven robant el banc junts. Per sort jo he...³⁰³

Afin de rendre le texte le plus concis possible, nous avons procédé, pour le surtitrage, à un certain nombre de suppressions. Nous avons supprimé le pronom interrogatif « per què » et son élément correspondant dans la réponse, et la conjonction de subordination « perquè » qui sont, d'après Tomasziewicz, des signaux d'enchaînement des répliques. Nous arrivions ainsi à la proposition de surtitrage suivante :

- Vous avez bien entendu.
C'est un des plus dangereux voleurs de la ville.

Tu crois qu'il fait partie
de la bande du Dr Mortimer ?

- J'en suis sûr.
Ils dévalisaient la banque et...

La nécessité de condenser le texte pour en permettre la lecture nous a invité à procéder à ces suppressions mais, là encore, la systématisation n'est peut-être pas recommandée car un tel phénomène n'est pas sans conséquences sur le traduction produite. Au sujet de ces signaux d'enchaînement entre répliques, Tomasziewicz nous rappelle que « tous ces éléments servent à assurer la connexité entre les propos qui suivent »³⁰⁴. Leur suppression peut donc entraîner une impression de relâchement et provoquer une confusion pour la compréhension. Aussi, Tomasziewicz souligne-t-elle :

En général, nous pouvons admettre que lorsque le contexte et le cotexte sont tous les deux suffisamment sélectifs pour l'interprétation de la relation entre les énoncés ou les répliques, la suppression des marqueurs d'enchaînement se révèle possible.³⁰⁵

Dans l'extrait cité, le code visuel ainsi que les répliques précédentes et suivantes permettaient de comprendre très facilement que l'échange entre les deux personnages se déroulait dans un contexte d'interview journalistique et les éléments qui ont finalement été

³⁰³ Pau Plana : *Blatman i la ciutat submarina / Blatman et la cité sous-marine* [Trad. Emmanuelle Garnier], Toulouse, Les Anachroniques (Les Anachronotes n° 3), 2010, p. 9.

« Claudia.– Vous avez bien entendu. Il s'agit de l'un des plus dangereux voleurs de la ville. Penses-tu que ce lascar fasse partie de la bande de criminels du Dr Mortimer ?

Blatman.– Je ne le pense pas. J'en suis sûr.

Claudia.– Pourquoi ?

Blatman.– Parce qu'il y a quelques instants, ils étaient tous les deux en train de dévaliser la banque. Heureusement que j'ai... »

³⁰⁴ Teresa Tomasziewicz : art. cit., p. 187.

³⁰⁵ *Ibidem.*

supprimés n'étaient donc pas indispensables pour la compréhension de l'échange entre les personnages. En outre, la suppression de ces éléments ne semble pas toujours souhaitable car, comme le reconnaît Tomasziewicz, « par ces suppressions, on gomme beaucoup de traits d'oralité qui assurent la cohérence des dialogues »³⁰⁶. Or, comme nous le verrons dans la troisième partie de ce chapitre, l'oralité peut être un aspect fondamental des dialogues de théâtre et, en l'ôtant, on prend le risque de dénaturer le texte lui-même, et donc en quelque sorte de trahir son auteur.

Nous choisissons de regrouper les deux dernières classes d'éléments pouvant, selon Tomasziewicz, faire l'objet de suppressions car il nous semble que leurs justifications sont proches. Il s'agit des éléments participant du « côté rituel des répliques »³⁰⁷ et des éléments relevant de « la politesse linguistique »³⁰⁸, c'est-à-dire les salutations, les remerciements, ... Ce sont des éléments conversationnels qui se caractérisent par une forte ritualisation et qui peuvent être supprimés en raison de ce que Tomasziewicz nomme le « savoir cognitif du récepteur ». Nuancions cependant cette remarque en soulignant que ces formes de ritualisation, si elles sont partagées par les cultures occidentales, ne sont vraisemblablement pas universelles et qu'une prise en compte véritable du « savoir cognitif » du spectateur cible est le préalable indispensable à la suppression pure et simple de tels éléments. Une fois considérée cette nuance, nous pourrions citer un nombre considérable d'exemples car on ne compte plus les « Buenos días », « Hola », « Hasta luego » et autres « Gracias » qui disparaissent lors du processus de traduction afin que soit atteint le niveau de réduction souhaité. Cependant, nous préférons faire part ici d'un contre-exemple, mais qu'il est intéressant de mentionner pour comprendre le caractère non systématique de telles suppressions. Dans la scène 4 de la pièce d'Álvaro Cunqueiro *La Noche va como un río*, le Messenger et la Gouvernante Modesta accueillent un autre personnage, Doña Inès, au moment où celle-ci vient de se lever. Le Messenger la salue ainsi :

³⁰⁶ *Ibidem.*

³⁰⁷ *Idem*, p. 188.

³⁰⁸ *Idem*, p. 189.

CORREO.– ¡Buenos días, mi señora!³⁰⁹

Si l'on arrête à cette seule réplique, il semble bien qu'il ne soit pas nécessaire de la traduire puisque, en effet, on peut supposer que le public connaît les règles de politesse, surtout si elles s'accompagnent d'un geste. Mais observons la réplique qui suit :

DOÑA INÉS.– ¿Buenos días? ¿No es ya la hora serótina y viene la noche a pasos foscós?³¹⁰

On peut noter que la salutation du Messenger fonctionne comme un embrayeur pour la réplique de Doña Inès. Ainsi, le marqueur de politesse ne relève plus seulement de la ritualisation de l'échange, il est un élément nécessaire au dialogue et il est donc indispensable de le conserver dans le surtitrage :

- Qui donc ? Y a-t-il des lettres ?
- Bonjour !

- Ce n'est pas le soir ?
La nuit n'approche-t-elle pas ?

Outre la suppression, l'autre opération linguistique décrite par Tomasziewicz est la transformation condensatoire qui, quant à elle, se réalisera par le biais d'un « changement de la nature des échanges » consistant à « trouver des formes plus économiques au niveau lexical et morpho-syntaxique »³¹¹. Il s'agira donc, par exemple, de chercher des synonymes plus courts ou de réorganiser le discours afin d'obtenir une traduction qui soit plus concise que l'original. La « concentration » décrite par Vinay et Darbelnet et dont nous parlions plus haut nous semble pouvoir être assimilée à une transformation condensatoire.

Pour illustrer ce phénomène, nous pouvons citer deux exemples résultant du même type d'opération, que nous pourrions nommer une simplification syntaxique « par factorisation » car, à l'instar de ce qui peut être fait en mathématiques, il s'agit de mettre

³⁰⁹ Álvaro Cunqueiro : *La Noche va como un río y otras piezas dramáticas breves / Au fil de la nuit et autres pièces courtes* [Trad. Euriell Gobbé-Mévellec (coord.)], Toulouse, PUM (Nouvelles Scènes Hispaniques), 2011, p. 50 :

« LE MESSAGER.– Bonjour, Madame ! »

³¹⁰ *Ibidem* :

« DOÑA INÉS.– Bonjour, dites-vous ? N'est-ce pas déjà l'heure du crépuscule et ne voit-on pas s'approcher la nuit d'un pas sombre ? »

³¹¹ Teresa Tomasziewicz : art. cit., p. 187.

en facteur commun un verbe, un adjectif,... qui, répété, régit un certain nombre de compléments. Voici un extrait du spectacle *Historia al revés*³¹² :

LUCIFER.– ¡Arg! ¡Arg! ¡Arg! Yo, el más feo, el más rastrero, el más cariquemado de los seres de este y del otro mundo...³¹³

Ici, on note une répétition de la même construction : l'augmentatif « el más » est répété trois fois, accompagné chaque fois d'un adjectif qualificatif. Dans le surtitrage, nous avons donc mis cet augmentatif en facteur commun :

- Moi, le plus laid et Carabossé des êtres d'ici-bas...

De plus, les adjectifs qualificatifs ont été réduits au nombre de deux, dans la mesure où ils présentaient des sèmes communs, celui de la laideur et de la vulgarité. L'adjectif « carabossé » est repris de la version originale du texte, écrite en français par le même auteur que la version espagnole, et renvoie à la fée réputée pour sa laideur et sa malfaisance. Toujours dans cette pièce, l'exemple suivant illustre le même procédé :

PRÍNCIPE.– [...] Yo, su majestad de la pálida cara, Príncipe muy principal del alto trono de Altisona, yo busco a mi princesa, busco a mi luz, busco a mi dama, busco a mi media naranja que me espera y que me llama.³¹⁴

Dans cet exemple, le texte espagnol voit la répétition à quatre reprises de la même structure « *busco* + complément d'objet direct ». Nous avons choisi de réduire la construction dans le surtitrage en proposant une seule occurrence du verbe « chercher », suivi d'une juxtaposition des compléments.

- Moi, Prince princier du trône d'Altissone...

Je cherche ma princesse, ma belle,
la moitié qui m'attend et m'appelle.

Bien sûr ces répétitions d'une même structure ne doivent rien au hasard et marquent une volonté de l'auteur de donner un rythme à la réplique, rythme qui sera souvent fort

³¹² Le texte de cette pièce a d'abord été écrit en espagnol avant d'être traduit en français pour publication. Le spectacle a été joué dans sa version mais celle-ci n'a pas été publiée.

³¹³ Marcelo Lobera : *Histoire à l'envers* [Trad. Marcelo Lobera (coord.)], Toulouse, Les Anachroniques (Les Anachronotes n° 2), 2006, p. 39 :
« LUCIFER.– Arg ! Arg ! Arg ! Moi le plus laid, le plus rampant, le plus carabossé des êtres de ce monde... »

³¹⁴ *Idem*, p. 33 :

« [...] Moi, Prince Sire Pâlot, Prince très princier du très haut trône de l'Altissonne, je cherche ma princesse, mon âme-sœur, ma mie, ma dame, l'heureuse élue de mon cœur, l'autre moitié de mon âme ! »

utile pour le jeu du comédien. On pourrait donc penser que la simplification syntaxique que nous proposons dénature la lettre du texte et qu'il est donc difficile, dans ces conditions, de prétendre à une visée sourcière. C'est sans doute en partie vrai, et c'est bien pour cela que nous avons préféré parler d'une tendance sourcière, conscient que les opérations linguistiques engagées par la nécessité de concision contrecarrent en quelque sorte une telle stratégie. Toutefois, nous observerons un peu plus tard dans ce travail que la « compensation » est un procédé de traduction parfois utilisé pour maintenir une forme de fidélité à la lettre du texte source.

D'autres changements de la structure peuvent intervenir pour atteindre l'objectif de concision de la traduction. Nous pensons notamment au choix entre voix passive et voix active. On le sait, la langue espagnole a très peu recourt à la voix passive. Toutefois, lors de la traduction en français, c'est parfois cette dernière qui semble la plus évidente. Dans le surtitrage en revanche, on préférera, lorsque cela est possible, conserver la voix active car elle permet d'« économiser » un nombre de caractères important puisqu'elle supprime en général l'emploi de l'auxiliaire « être » et la préposition « par » placée devant le complément d'agent.

De la même manière, des structures emphatiques que l'on emploie plus fréquemment en français qu'en espagnol de type « C'est ... qui » seront généralement écartées au profit de formules plus directes.

Nous terminerons cette partie en abordant un dernier critère permettant de justifier, selon Tomasziewicz, certaines transformations sur le texte, que ce soit des suppressions ou des transformations condensatoires : il s'agit de l'« ancrage dans la situation énonciative ». Cet élément renvoie directement à la nature audiovisuelle du texte à traduire. Nous avons maintes fois répété jusqu'ici que le texte à traduire, tant pour le sous-titrage que pour le surtitrage, n'était qu'une composante d'un texte multimodal. Ainsi, l'image vient-elle transmettre un contenu informationnel qu'il ne sera pas forcément utile de transmettre par le texte écrit. Cet aspect est directement lié à ce que Tomasziewicz nomme la « redondance verbale par rapport aux données visuelles ». Les exemples de transformations de texte rendues possibles par la présence de l'image sont très nombreux, comme si ces opérations s'imposaient comme une évidence aux yeux d'un traducteur conscient du secours que peut lui apporter le code iconique du texte original dans cette tâche difficile de réduction de texte. Beaucoup d'auteurs ont observé ce phénomène, non

seulement dans le sous-titrage mais également dans le surtitrage. Ainsi Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine remarquent-elles :

La suppression d'éléments qui n'offriraient que redondance par rapport à l'action scénique s'impose : interpellation par le nom des personnages, salutations de politesse, onomatopées, répliques inachevées... Sont aussi supprimés les mots accompagnés de gestes explicites, les répétitions trop systématiques, les paroles de chanson sans rapport avec l'action.³¹⁵

Une des réalisations de ce phénomène lié à l'ancrage dans la situation énonciative porte sur l'emploi des déictiques, comme le souligne Tomasziewicz :

Quand le verbal comporte des substantifs ou des verbes déictiques, c'est-à-dire ceux qui renvoient directement au visible, on peut se permettre de les remplacer par des expressions déictiques simples.³¹⁶

Un premier exemple que nous pouvons citer ici est extrait de la pièce de Federico García Lorca, *La Casa de Bernarda Alba*, mise en scène en 2008. Toute l'action de la pièce se déroule dans la maison de Bernarda Alba, maison qui est décrite comme un lieu austère et peu hospitalier. La mise en scène accentuait cet aspect grâce à une scénographie volontairement sommaire et un travail spécifique sur les lumières qui traduisaient l'atmosphère pesante de l'intérieur de cette maison. Lorsqu'il a fallu surtitrer une réplique du personnage de Magdalena, nous avons procédé aux opérations de réduction de texte car l'intégralité de la réplique devait tenir dans un seul et même surtitre :

MAGDALENA.— Ni las mías ni las vuestras. Sé que ya no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.³¹⁷

La précision « esta sala oscura » ne nécessitait pas d'être traduite *in extenso* puisque la scénographie venait elle-même caractériser l'espace comme un espace sombre. Afin donc de répondre à la contrainte d'espace et de proposer une traduction condensée, nous avons préféré employer le déictique « ici » qui renvoyait directement à l'espace en question :

³¹⁵ Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 242.

³¹⁶ Teresa Tomasziewicz : art. cit., p. 192.

³¹⁷ Federico García Lorca : *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 157 : « MAGDALENA.— Ni les miens ni les vôtres. Je sais que je ne me marierai pas. J'aimerais mieux porter des sacs de blé au moulin. Tout plutôt que de moisir jour après jour dans ce caveau. » [Trad. André Belamich in Federico Garcia Lorca : *La Maison de Bernarda Alba*, suivi de *Noces de sang*, Paris, Gallimard (Folio), 1999, p. 25.]

Ni le mien ni le vôtre. Je ne me marierai pas.
Plutôt travailler au moulin que croupir ici.

Un exemple de suppression justifié par l'action scénique est apparu également pour le surtitrage de la pièce *Entre puertas y paredes*, dont nous avons parlé plus haut. Dans la scène 2 de la septième partie, les nouveaux habitants de la copropriété doivent prendre une décision au sujet de la réparation d'une fissure apparue sur le sol. Lors d'une réunion, la solution de demander à l'Homme sans maison de venir la réparer est soumise au vote des locataires :

HERMANA MENOR DEL 25-C.– ¿Os parece si lo votamos? Quien esté a favor de pedirle al hombre sin casa que arregle las grietas, que levante la mano.³¹⁸

La première partie de la réplique devait faire l'objet d'un surtitre dans la mesure où une courte pause était marquée avant la deuxième phrase. Afin de condenser la première phrase, nous avons supprimé la tournure modalisatrice « os parece ». La deuxième partie de la réplique étant trop longue pour le temps d'affichage du surtitre sur lequel elle apparaissait, il a fallu procéder également à des transformations pour la réduire. Dans son texte, le dramaturge indiquait dans une didascalie suivant la réplique :

(El HOMBRE DEL 25-D alza la mano. La HERMANA MAYOR DEL 25-C también. Después se decide y levanta su mano la HERMANA MENOR DEL 25-C y, finalmente, el HOMBRE DEL 25-B también lo hace.)³¹⁹

Cette indication étant concrétisée dans la mise en scène, nous nous retrouvons devant une redondance entre le verbal « que levante la mano » et l'action scénique. Ainsi, nous avons pu supprimer la dernière partie de la deuxième phrase. De plus, nous avons choisi de simplifier la phrase en question en adoptant le style direct de la forme interrogative pour proposer enfin les surtitres suivants :

On vote ?

Qui est pour demander
à l'homme sans maison ?

³¹⁸ Gracia Morales : *Entre puertas y paredes* et *Un horizonte amarillo en los ojos / Histoire de portes et de murs* et *Un horizon doré au fond des yeux* [Trad. Monique Martinez Thomas et Euriell Gobbé-Mévellec (coord.)], Toulouse, PUM (Nouvelles Scènes Hispaniques), 2010, p. 104 :

« LA PETITE SŒUR DE L'APPT 25-C.– Qu'est-ce que vous en pensez, on vote ? Que celui qui est pour demander à l'Homme sans maison qu'il arrange les fissures lève la main. »

³¹⁹ *Ibidem* :

« (L'HOMME DE L'APPT 25-D lève la main. LA GRANDE SŒUR DE L'APPT 25-C aussi. LA PETITE SŒUR DE L'APPT 25-C se décide ensuite et, finalement, L'HOMME DE L'APPT 25-B en fait de même.) »

Les conclusions de Teresa Tomasziewicz, même si elles concernent le sous-titrage, peuvent tout à fait éclairer le surtitreur, le guider lors de la difficile – et parfois même déchirante – opération de condensation du texte. Nous avons fait le choix ici d'illustrer par des exemples issus de notre pratique les propositions de Tomasziewicz. Mais nous avons également cherché, quand cela était opportun, à les nuancer pour mettre en avant les risques que peut impliquer une systématisation et pour insister, par conséquent, sur le rôle actif du surtitreur dans les choix permettant de tendre vers la visée condensatoire qui doit caractériser sa stratégie de traduction. Nous souhaitons préciser cependant que, si notre pratique traductive s'est bien entendu appuyée sur ces travaux, les choix de traduction auxquels nous avons pu procéder pour répondre à la nécessité de condensation sont surtout ceux qui nous ont paru pertinents lors du processus de traduction. En réalité, beaucoup des exemples cités ne sont venus illustrer la théorie que par post-rationalisation, c'est-à-dire dans une volonté de les confronter, *a posteriori*, à un cadre théorique.

2.2.2.4 Trucs et astuces à l'usage du « coupeur de texte »³²⁰

Nous avons vu, jusqu'à présent, comment la visée condensatoire pouvait être atteinte au niveau linguistique. Pour clore cette partie, et même si cela peut paraître secondaire, nous souhaitons mentionner que le surtitreur, pour répondre à la contrainte d'espace, peut également s'offrir quelques libertés par rapport aux normes et conventions en rigueur dans d'autres formats d'écrits. Roberto Mayoral souligne cette marge de manœuvre dans le sous-titrage :

El subtitulado utiliza además recursos ortotipográficos propios, inadmisibles en otros tipos de texto, con el fin de ahorrar espacio (desaparición de espacios mecanográficos, reducción de

³²⁰ Agnès Surbezy : « Quand la traduction s'adapte à la scène : le surtitrage », in Solange Hibbs et Monique Martinez (éd.) : *Traduction, Adaptation, Réécriture, dans le monde hispanique contemporain*, Toulouse, PUM, 2006, p. 171.

signos de puntuación, utilización de abreviaturas y siglas en ocasiones de forma poco ortodoxa, truncamientos de palabras...).³²¹

Ce qui est dit du sous-titrage est sans doute encore plus avéré dans le cas du surtitrage puisque, comme nous l'avons dit un peu plus haut, le surtitrage, contrairement au sous-titrage, ne bénéficie pas, à ce jour, de cadre normatif. Ce qui apparaît la plupart du temps comme un inconvénient ou un pis-aller pour le surtitreur démuné, peut également être vu sous un angle positif car il lui permet de ne pas être enfermé dans la rigidité de certaines normes. Ainsi pourra-t-il, par exemple, s'autoriser à ne pas conserver les espaces insécables qui précèdent les signes doubles de ponctuation. Il pourra préférer les guillemets droits aux guillemets français. Il pourra également avoir recours à des abréviations, employer les chiffres arabes,... Bien sûr, ces libertés que pourra s'octroyer le surtitreur ne devront en aucun cas altérer le sens ou gêner la réception mais pourront être, au contraire, des moyens d'alléger visuellement le surtitre et donc, d'en faciliter la lecture.

Viser la concision, réduire le texte, se faire aussi discret que possible, voici donc un des axes majeurs de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage, qui n'est pas réellement laissé à la libre appréciation du traducteur mais qui est imposé par les spécificités de la modalité de traduction. Ainsi, la phrase de Jorge Wagensberg : « El traductor es el héroe cuya proeza se mide por su capacidad para ser olvidado »³²² semble prendre tout son sens lorsqu'il s'agit de surtitrage. L'obligation de privilégier la nécessité de condensation lors du processus de traduction l'amène, selon certains, à faire le deuil d'une forme de qualité littéraire dans le texte cible, limitant ainsi le surtitrage à une seule fonction utilitaire. Nous allons donc voir à présent quelle place peut être laissée à la littérarité dans la stratégie de traduction du surtitreur.

³²¹ Roberto Mayoral Asensio : « Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual », ed. cit., p. 113 :

« Le sous-titrage utilise en plus des moyens orthotypographiques propres, inadmissibles dans d'autres types de texte, dans le but d'économiser de l'espace (disparition mécanographique, réduction des signes de ponctuation, utilisation d'abréviations et de sigles aux formes parfois peu orthodoxes, de mots tronqués...) » [Notre traduction]

³²² Jorge Wagensberg, *El País*, Madrid, 6 janvier 1993 :

« Le traducteur est le héros dont la prouesse se mesure à sa capacité à se faire oublier. » [Notre traduction]

2.3 D'UNE « TRADUCTION LITTÉRAIRE » À UNE ESTHÉTIQUE DU SURTITRAGE

Le surtitrage a pour vocation première de servir le public en lui permettant d'accéder à un spectacle en langue étrangère. Posée ainsi, une telle constatation interroge ce que Berman nomme la « condition ancillaire » de la traduction. Prolongeant la pensée du philosophe Franz Rosenzweig, selon qui « traduire, c'est servir deux maîtres », il explique qu'« il s'agit de servir l'œuvre, l'auteur, la langue étrangère (premier maître), et de servir le public et la langue propre (second maître) »³²³. Si le surtitrage est, par essence, au service du public, quel rapport entretient-il avec celui qu'il traduit, avec l'auteur ? Peut-il, tout en honorant sa mission première de transmission du sens, revendiquer une forme de fidélité à l'œuvre originale ?

Des réponses ont été apportées à ces questions dans la première partie de ce chapitre où nous avons constaté la tendance sourcière du surtitrage. Celle-ci découle, notamment, de la concomitance du texte source et de sa traduction. Notre deuxième partie, en revanche, a mis l'accent sur les contraintes qui se présentaient au surtitreur au moment de la reformulation. Dans ces conditions, il nous semble important de poser la question de savoir si le surtitrage peut revendiquer le statut de traduction littéraire et de voir si, en tant que texte cible, il peut être fidèle à la poétique du texte source.

En outre, dans le cas du surtitrage, ces interrogations doivent dépasser le seul niveau littéraire puisque, comme nous l'avons vu, l'auteur du texte source en question est un auteur multiple. Le texte de la représentation, en effet, n'est pas le seul texte de l'auteur dramatique, il est le fruit d'un travail de création théâtrale mené par le metteur en scène, les comédiens et, plus largement, par toute l'équipe des praticiens. La question de la fidélité à l'auteur doit donc être posée du point de vue littéraire, c'est-à-dire vis-à-vis de l'auteur dramatique, mais aussi du point de vue spectaculaire, c'est-à-dire selon les termes du langage scénique qui est celui de l'équipe de création, soulevant ainsi la question d'une esthétique du surtitrage.

³²³ Antoine Berman : *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 15.

2.3.1 Le surtitrage : une traduction littéraire ?

Le surtitrage et le sous-titrage peuvent être définis, nous l'avons vu, comme des modalités de traduction audiovisuelle qui engagent la mise en œuvre d'une stratégie de traduction sensiblement identique : tous deux se caractérisent par leur tendance sourcière et leur visée condensatoire. Néanmoins une des différences majeures reste la nature de leur texte source. Si les théâtrologues s'évertuent à ancrer l'analyse théâtrale dans sa dimension spectaculaire, on ne peut ignorer la nature littéraire du texte du théâtre. Jean-Pierre Ryngaert observe cette caractéristique :

C'est un paradoxe du texte théâtral que de relever à la fois de la communication ordinaire, de la communication particulière auteur/spectateur, et de la littérature, donc de l'art. Ces considérations vont de soi pour le théâtre écrit en vers, mais de tels cas particuliers ne doivent pas faire oublier qu'existent dans tout texte de théâtre des relations entre les éléments matériels du discours, indépendamment de leurs énonciateurs. Il existe dans tout texte de théâtre digne de ce nom un travail sur la langue qui fait qu'il s'agit d'un usage non ordinaire du langage ordinaire, sans qu'y figurent toujours les marques d'une poésie dûment répertoriée.³²⁴

Bien sûr, la nature littéraire se manifeste différemment dans le texte théâtral issu de la mise en scène, notamment en raison de son caractère évanescent et donc de l'immédiateté de sa réception. À ce propos, Anne Ubersfeld affirme la chose suivante :

Le poétique peut donc être appréhendé par la réception et par la réflexion, au théâtre comme dans tout autre texte littéraire, même si les conditions de réception ne sont pas les mêmes.³²⁵

C'est ce caractère poétique dont parle Ubersfeld qui permet de définir le texte théâtral comme un texte littéraire et donc la traduction théâtrale comme une forme de traduction littéraire. Or, même si elle s'inscrit dans un contexte audiovisuel et qu'elle présente des spécificités, la traduction pour surtitrage doit être considérée comme une forme de traduction théâtrale puisque le type de texte qu'elle traduit appartient à ce genre littéraire. On pourrait donc conclure que le surtitrage peut prétendre au statut de traduction littéraire. Malgré tout, il semble qu'il ne soit pas considéré comme tel : sa fonction utilitaire et les contraintes qui conditionnent son élaboration limitent les qualités littéraires auxquelles il peut prétendre.

³²⁴ Jean-Pierre Ryngaert : *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, HER, 2000, p. 103.

³²⁵ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 119.

2.3.1.1 La littérarité du surtitrage : une question en débat

Au sujet de la qualité littéraire du texte cible produit par le surtitrage, deux positions s'affrontent.

Une première position revendique la seule fonction utilitaire du surtitrage et exclut toute velléité littéraire de ce type de traduction. C'est, par exemple, la position de Borja Sitja, traducteur de théâtre et surtitreur, qui indique la chose suivante :

les surtitres ne revendiquent pas la beauté, ce n'est pas un texte littéraire avec des visées de publication. C'est une langue qui doit aller directement au sens des phrases : les spectateurs ne vont pas juger ce qui est écrit mais ce qu'ils comprennent.³²⁶

Ces commentaires, plutôt prescriptifs, semblent inviter le surtitreur à mettre en place une stratégie de traduction où la préoccupation littéraire n'est pas de mise. Anticipant sur les attentes du public, Borja Sitja considère que la forme du texte cible importe peu et que l'attention du surtitreur doit uniquement se porter sur le contenu du message. L'adoption d'une telle stratégie de traduction donne naissance à un texte cible, décrit ainsi par Linda Dewolf :

Le texte résultant du surtitrage n'est jamais réellement une traduction complète, c'est un texte amaigri, disséqué.³²⁷

En effet, l'impératif de concision donne au texte du surtitrage un aspect « amaigri », comme si le texte avait perdu de sa chair au cours du processus de traduction, à travers les opérations à visée condensatoire. De plus, la présentation de la traduction sous la forme de surtitres en fait, quant à elle, un texte fragmentaire, découpé, « disséqué ». Les mêmes causes produisant les mêmes effets, Roberto Mayoral Asensio rejoint une telle analyse en décrivant les conséquences de la réduction de texte dans le sous-titrage de la manière suivante :

Así, el estilo deviene telegráfico, entrecortado y « soso ». Al hecho de que, en principio, los subtítulos no pretendan transmitir más que información y no se propongan transmitir significados ya transmitidos por la imagen, los diálogos originales, la música, los efectos

³²⁶ Extrait d'entretien avec Isabelle Schwartz-Gastine (1998), cité dans Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 243.

³²⁷ Linda Dewolf : « La Place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène », ed. cit., p. 100.

sonoros o la interpretación, se debe el que desaparezcan numerosos elementos de marcación de la variedad lingüística (dialectos locales y temporales, actitud, idiolectos...); todos los personajes hablan de la misma manera.³²⁸

Les premiers adjectifs qu'il emploie pour qualifier le « style du sous-titrage » rejoignent ceux qu'emploie Dewolf au sujet du surtitrage et nous semblent justifiés par la forme que prend le texte traduit dans les deux cas. Cependant, l'idée selon laquelle ce style est « fade » et que « tous les personnages parlent de la même manière », nous semble excessive dans le cas du surtitrage et pourrait même conduire, selon nous, le surtitreur qui agirait selon les préceptes de Mayoral Asensio à une faute de traduction. En effet, n'en vient-on pas à trahir le texte si tous les personnages s'expriment sur le même registre, en niant par là les traits de caractérisation qui apparaissent à travers le langage ? Mayoral Asensio lui-même nuance son propos en ajoutant :

De la misma manera que el traductor audiovisual no renuncia nunca a un sincronismo total, pensamos que se debe proponer no transgredir las normas de la lengua que se aplican en su ámbito y que nunca debe renunciar tampoco a conseguir un estilo vivo y con color en sus textos.³²⁹

L'injonction de ne « jamais renoncer non plus à donner à ses textes un style vif et coloré » suggère une marge de manœuvre laissée au sous-titre et rejoint la deuxième position qui peut être défendue quant à la littéarité du surtitrage.

Cette dernière consiste à penser que la fonction utilitaire du surtitrage ne signifie nullement qu'il faille lui sacrifier la qualité littéraire. Ainsi, Jean-Michel Déprats souligne-t-il :

le surtitrage est une opération de réduction du texte qui consiste à choisir l'essentiel, tout en prêtant attention à la poésie de la langue. C'est un travail avant tout littéraire qui relève de la

³²⁸ Roberto Mayoral Asensio : « Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual », ed. cit., p. 113 :

« Ainsi le style devient télégraphique, entrecoupé et « fade ». On doit au fait que les sous-titres n'ont en principe pas d'autre prétention que celle de transmettre de l'information et qu'ils ne cherchent pas à transmettre le sens déjà véhiculé par l'image, les dialogues originaux, la musique, les effets sonores ou l'interprétation, la disparition de nombreux marqueurs de la variété linguistique (dialectes locaux et temporels, attitudes, idiolectes...) ; tous les personnages parlent de la même manière. » [Notre traduction]

³²⁹ *Idem*, p. 114 :

« De la même manière que le traducteur audiovisuel ne renonce jamais à un synchronisme total, nous pensons qu'il doit chercher à ne pas transgresser les normes de la langue qui s'appliquent dans son milieu et qu'il ne doit jamais renoncer non plus à donner à ses textes un style vif et coloré. » [Notre traduction]

compétence des traducteurs et qui doit, si possible, s'effectuer en conjonction avec les acteurs.³³⁰

Déprats affirme ici que le surtitrage relève d'un véritable travail de traduction littéraire et qu'il doit manifester, à ce titre, un souci esthétique lors de la reformulation. Il suggère que le surtitreur ne doit pas nécessairement écarter la littéarité pour atteindre son objectif premier de transmission du sens.

Ainsi, dans la pratique, le surtitreur peut envisager le surtitrage comme une véritable traduction littéraire et viser une forme de littéarité dans son texte cible malgré les contraintes qui conditionnent son élaboration.

2.3.1.2 À la recherche d'une littéarité possible

La fidélité à la littéarité du texte source peut s'exprimer à différents niveaux. Prenons immédiatement un exemple pour éclairer cette question. Pour le spectacle *Las Crónicas del sochantre*, la question s'est posée pour le surtitrage de traduire les prétérits du texte de Cunqueiro, conservés dans l'adaptation du metteur en scène avec de simples changements d'énonciation, par le passé simple en français ou par le passé composé.

L'emploi du passé simple dans le texte source avait son importance : il permettait d'ancrer les différentes histoires racontées par les revenants dans un temps passé, révolu, puisqu'il renvoyait au moment où ces personnages étaient encore en vie. On sait que l'espagnol emploie avec plus de fréquence le prétérit là où le français préfère parfois le passé composé, dans un échange dialogué, notamment. Au moment de surtitrer ce spectacle, la question se posait donc réellement du temps à retenir dans la traduction. Chacune des deux solutions pouvait, selon nous, être acceptée et présentait des avantages : le passé simple avait le mérite d'être plus court, puisqu'il est, par définition, un temps simple mais, d'un autre côté, le passé composé résonnait plus familièrement que le passé simple aux oreilles du spectateur français dans le cadre de dialogues ou de récits à la première personne oralisés. C'est finalement la volonté de respecter le style de l'original qui nous a amené à choisir le passé simple, plutôt que la recherche à tout prix du confort du

³³⁰ Extrait d'entretien avec Isabelle Schwartz-Gastine (1998), cité dans Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 243.

public cible. Attardons-nous un instant sur les caractéristiques du roman de Cunqueiro et de l'adaptation théâtrale qui ont fait basculer notre choix.

Le roman de Cunqueiro s'inscrit dans la tradition des récits enchâssés, depuis *Les Mille et une nuits* au *Décaméron* de Boccace, en passant par les *Contes de Cantorbury* de Chaucer. Dans tous ces récits, ainsi que dans les légendes celtiques qui ont largement inspiré l'auteur galicien, c'est bien vers un ailleurs, temporel et géographique, chimérique et légendaire, que le conteur entraîne le lecteur. Or, le passé simple, plus que le passé composé, éloigne dans le temps et permet cette coupure avec le présent. Chez Cunqueiro, les personnages se racontent en faisant de leur vie passée une légende, plus noire que dorée en général, et la rupture est nette avec leur condition de morts-vivants. Voilà pourquoi, clairement, le passé simple a une portée poétique bien supérieure à celle du passé composé. En conservant le passé simple dans notre surtitrage, nous étions ainsi fidèle à la fois au texte original mais aussi à l'adaptation théâtrale. En effet, la mise en scène a cherché à respecter ce ton de légende et de conte propre au texte original, en « sur-théâtralisant » en quelque sorte les récits des revenants. L'action scénique s'est en effet structurée autour de la succession des monologues de chacun des personnages, et le tréteau construit au centre du plateau offrait à ceux-ci une scène dans la scène. Un tel dispositif scénique était, d'une certaine manière, la traduction spatiale et théâtrale de l'enchâssement des récits et des ruptures chronologiques du roman. Il nous semblait donc important, du point de vue de la traduction, de respecter cette « sur-théâtralité » choisie par le metteur en scène, d'éviter un surtitrage trop lisse, trop fluide, et de demander finalement au spectateur un effort de compréhension semblable à l'effort de mise en bouche fourni par les comédiens face à ce texte-fleuve, emphatique et déclamatoire.

La fidélité à la littérarité du texte source est d'autant plus perceptible lorsqu'elle cette dernière adopte une forme littéraire très codifiée ou très visible. Pensons notamment au théâtre classique écrit en vers où la forme poétique fait partie intégrante du texte source. Mais, y compris dans un théâtre contemporain qui s'éloigne d'une forme versifiée, ce caractère poétique existe aussi. Voici ce qu'Anne Ubersfeld nous rappelle au sujet des dialogues au théâtre :

Si le poétique est présent, bien évidemment, dans la totalité du dialogue, il y a tout à coup des moments où il est perçu en tant que tel non pas seulement comme une composante, mais comme l'élément essentiel.³³¹

Ce sont ces « moments » qui posent donc le plus directement la question de la possible conservation de la littérarité dans le texte cible. Pour le surtitrage de dialogues où le rythme, les images, les rimes, le souffle, ont une importance capitale, nous prenons en compte l'impératif de concision tout en essayant de rendre son caractère poétique en ayant recours à la compensation, c'est-à-dire à un « procédé de traduction par lequel on introduit dans le texte d'arrivée un effet stylistique présent ailleurs dans le texte de départ afin de garder le ton général du texte »³³².

Nous avons mentionné plus haut un exemple extrait de la pièce *Historia al revés* afin d'illustrer comment le texte source pouvait être condensé. Reprenons cet exemple :

PRÍNCIPE.– Yo, su majestad de la pálida cara, Príncipe muy principal del alto trono de Altisona, yo busco a mi princesa, busco a mi luz, busco a mi dama, busco a mi media naranja que me espera y que me llama.³³³

Nous avons déjà observé que, pour répondre à la nécessité de concision, nous avons supprimé certains éléments qui, pourtant, donnaient son rythme à la réplique. Toutefois, dans notre traduction, nous avons choisi de maintenir certains éléments qui auraient pu être supprimés car, selon nous, ils marquaient, au niveau textuel, une caractérisation du discours du personnage, à savoir son côté emphatique, voire ampoulé. Voici les surtitres qui ont été proposés :

- Moi, Prince princier du trône d'Altissone...

Je cherche ma princesse, ma belle,
la moitié qui m'attend et m'appelle.

Les redondances apparaissant dans la réplique du Prince n'ont pas toutes été supprimées. Nous avons ainsi conservé l'adjectif qualificatif « princier », clairement pléonastique par rapport au substantif qu'il accompagne, afin de maintenir l'emphase de la présentation du personnage. De plus, afin de faire écho au rythme créé, dans le texte

³³¹ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, ed. cit., p. 119.

³³² Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique Cormier : *op. cit.*, entrée « Compensation », p. 20.

³³³ Marcelo Lobera : *op. cit.*, p. 33.

« PRINCE.– [...] Moi, Prince Sir Pâlot, Prince très princier du très haut trône de Altissone, je cherche ma princesse, mon âme-sœur, ma mie, ma dame, l'heureuse élue de mon cœur, l'autre moitié de mon âme ! »

original, par la répétition de la structure « buscar + complément », nous avons choisi d'employer le substantif « belle » comme complément du verbe « chercher » alors même qu'il n'était l'équivalent d'aucun terme de la version espagnole. La proximité sémantique du terme français avec les termes espagnols ne trahissait pas le texte source mais manifestait finalement une forme de fidélité à celui-ci en créant une rime avec le verbe « appelle ». D'un point de vue syntaxique et formel, nous avons également organisé notre surtitre en deux vers de neuf syllabes chacun, afin de donner à la réplique lue un certain rythme qui, à défaut de reproduire exactement celui de la réplique déclamée, lui donnait malgré tout une forme de régularité musicale. Ce sont ces procédés de modulation qui nous ont permis de satisfaire l'exigence de concision tout en conservant une forme de littéarité dans la traduction.

De la même manière, si des poèmes ou des chansons apparaissent dans le texte et nécessitent d'être surtitrés, une attention particulière peut être prêtée à ces passages afin d'en respecter le rythme et la musicalité. Cette stratégie de traduction cherchant à conserver une forme poétique dans le surtitrage est d'autant plus intéressante si on l'applique au surtitrage d'œuvres lyriques.

Un dernier élément relevant du caractère poétique des dialogues théâtraux concerne leur oralité. Certaines marques de l'oralité vont disparaître afin de répondre aux impératifs de concision et de lisibilité des surtitres par le spectateur. Ainsi, comme nous l'avons vu, la suppression des signaux d'enchaînement entre les répliques, par exemple, est un procédé qui doit parfois être employé mais qui, dans le même temps, vient ôter aux dialogues une part de leur dimension orale. Toutefois, comme nous l'avons vu pour le surtitrage du spectacle *Un horizonte amarillo en los ojos*, certains traits d'oralité peuvent tout à fait être présents dans la traduction, sans pour autant aller à l'encontre de la visée condensatoire.

Nous venons de voir que, malgré toutes les contraintes qui le caractérisent, le surtitrage reste une traduction qui peut revendiquer une forme de fidélité aux qualités littéraires du texte dramatique et peut donc prétendre, dans une certaine mesure, au statut de traduction littéraire auquel prétendent les autres types de traductions théâtrales.

Mais, nous l'avons souligné plusieurs fois, le surtitrage traduit le texte de la représentation, texte dont l'auteur est, par essence, multiple. La question se pose donc du respect de l'œuvre dans sa dimension spectaculaire et d'une forme de fidélité vis-à-vis de l'auteur du spectacle, c'est-à-dire vis-à-vis de l'équipe de création au premier rang de

laquelle se place le metteur en scène. Nous allons donc voir comment le surtitreur, dans son souci de servir l'auteur du spectacle, peut être amené à voyager au-delà des frontières de la traduction linguistique pour rencontrer le metteur en scène sur son territoire de prédilection, celui de la création théâtrale.

2.3.2 Surtitrage et mise en scène théâtrale : vers une esthétique du surtitrage.

Que le surtitrage soit intimement lié au spectacle théâtral, il n'est plus nécessaire de le démontrer. Que ce soit en pensant à la source (texte, langue, culture), à la cible (texte, langue, culture), ou au processus de traduction lui-même, nous avons vu que la dimension spectaculaire s'imposait comme un élément essentiel de notre modalité de traduction. Si nous avons jusqu'alors analysé ce lien à travers le prisme de la traduction, il convient, à présent, de placer le surtitrage dans le domaine de la création théâtrale afin de poser plus directement la question de la fidélité à l'auteur du texte de la représentation.

Avant d'analyser les potentialités du surtitrage dans la perspective théâtrale, commençons, peut-être, par en avouer les limites, pour ne pas dire les impossibilités. Celles-ci renvoient aux nécessités techniques qu'implique le surtitrage, notamment au niveau de l'espace. Comme Anne Ubersfeld nous le rappelle : « Le théâtre est espace »³³⁴. Un espace scénique, bien sûr, mais plus largement un espace théâtral, avec ses caractéristiques techniques diverses. Aujourd'hui, cet espace prend généralement la forme d'un théâtre à l'italienne où scène et salle se font face. Selon cette configuration, la mise en place d'un dispositif de surtitrage ne semble pas poser de difficultés insurmontables puisqu'un espace de projection du surtitrage pourra être trouvé au niveau de l'espace scénique faisant face aux spectateurs. Mais qu'en est-il pour les autres formes d'espace ? Peut-on envisager le même dispositif de surtitrage dans un théâtre à l'italienne que dans un théâtre élisabéthain où la scène est entourée sur trois côtés par le public ? Où projeter le surtitrage si l'espace théâtral est circulaire ? Comment surtitrer du théâtre de rue lorsque l'espace de jeu n'a pas de réalité physique ? D'un point de vue technique, le surtitrage peut ne pas apparaître comme une solution universelle pour la traduction du spectacle théâtral.

Mais lorsque le surtitrage peut trouver une place dans cet espace, il est intéressant d'en analyser les potentialités. Car, s'il porte, dans le terme composé qui le désigne (le

³³⁴ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, ed. cit., p. 49.

préfixe « sur »), l'indication de son emplacement par rapport à l'espace scénique, il n'est pas rare qu'il se déplace au gré des contingences techniques ou des choix esthétiques du metteur en scène. Et c'est justement cette dernière idée qui nous amène à réfléchir plus avant sur le surtitrage dans la perspective de la création théâtrale.

2.3.2.1 Le surtitrage, une traduction pour écran ?

Lorsque nous avons abordé, dans notre premier chapitre, le problème de l'inscription du surtitrage dans un champ de recherche, nous nous sommes arrêté un instant sur des questions terminologiques. Nous avons ainsi choisi de retenir l'expression « traduction audiovisuelle » et d'exclure une autre expression, parfois employée comme synonyme, qui est celle de « traduction pour écran ». Sans remettre en question notre choix, nous souhaitons revenir cependant sur cette dernière expression parce qu'elle ouvre des perspectives intéressantes quant au rapport que le surtitrage peut entretenir avec l'ensemble du dispositif théâtral.

La « traduction pour écran », ou « *screen translation* », a été définie par Henrik Gottlieb comme « the translation of transient polysemiotic texts presented on screen to mass audiences »³³⁵. Selon l'auteur, cette expression ne recouvre pas le surtitrage puisqu'il précise :

- [...] screen translation does not encompass translations of
- *teletext pages on TV screens,
 - *written texts on computer screens (web pages, email messages, etc.),
 - *plays and operas performed on stage (surtitled productions).³³⁶

Si l'on s'en tient aux seules caractéristiques attendues du texte source, le surtitrage répond bien aux conditions décrites par Gottlieb puisque le texte à traduire est bien un

³³⁵ Henrik Gottlieb : « Multidimensional Translation : Semantics turned Semiotics », *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation : Conference Proceedings*, p. 13, http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf [consulté le 26 avril 2011] :

« la traduction de textes polysémiotiques éphémères présentés sur un écran à un public de masse. » [Notre traduction]

³³⁶ *Ibidem* :

« [...] la traduction pour écran ne saurait inclure les traductions des

- *pages télétextes sur les écrans de télévision
- *textes écrits sur les écrans d'ordinateur (pages web, messages électroniques, etc.),
- *pièces de théâtre et opéras joués sur scène (productions surtitrées). » [Notre traduction]

texte « éphémère » et « polysémotique ». Il semble donc que l'exclusion du surtitrage du champ définitoire de la traduction pour écran s'explique par le rapport à l'écran.

Certes, d'une manière ou d'une autre, le surtitrage est un type de traduction pour écran puisqu'il est forcément présenté sur un écran : que ce soit un écran individuel, un écran à diodes, ou bien le simple support sur lequel le texte apparaît vidéoprojeté. Mais dans la définition de Gottlieb, le terme écran doit être compris comme le support physique de diffusion de l'œuvre. On comprend bien alors que le fait que le surtitrage apparaisse sur un écran ne suffit pas à en faire un type de « traduction pour écran » dans la mesure où l'écran d'affichage est entendu comme un écran distinct de celui de la représentation.

Pourtant, si nous nous intéressons un peu plus précisément à cette notion d'écran, nous nous apercevons vite qu'elle possède une réelle pertinence dans le dispositif théâtral. Il suffit pour cela de convoquer la notion de « quatrième mur » qui est, selon Pavis, le « mur imaginaire séparant la scène de la salle »³³⁷. Au-delà de cette fonction première de séparation, plusieurs fonctions peuvent être assignées à ce quatrième mur, notamment celle d'écran. Le quatrième mur serait, en quelque sorte, délimité par le cadre de scène et deviendrait un écran sur lequel les images sont produites. C'est sans doute selon cette acception de la notion d'écran que le surtitrage pourrait prétendre être considéré comme un type de traduction pour écran. Comme nous l'avons dit dans notre premier chapitre, le surtitrage est traditionnellement positionné en périphérie de l'espace scénique mais il arrive également qu'il trouve sa place à l'intérieur même de cet espace scénique. Dans ce rapport à l'espace de jeu, on se trouve donc face à deux types de surtitrage : un surtitrage que l'on pourrait qualifier d'« extrascénique », relayé hors de l'espace de jeu (au-dessus ou sur les côtés), et un surtitrage « intrascénique », qui occupe une place à l'intérieur de cet espace (en fond de scène, sur un élément de décor ou sur une frise prévue à cet effet).

Voici des exemples permettant d'illustrer ces deux modalités possibles :

³³⁷ Patrice Pavis : *Dictionnaire du théâtre*, ed. cit., entrée « Quatrième mur », p. 277.



PHOTO ILLUSTRANT UN SURTITRAGE EXTRASCÉNIQUE³³⁸



PHOTO ILLUSTRANT UN SURTITRAGE INTRASCÉNIQUE³³⁹

³³⁸ Photo extraite du site de l'entreprise Thomas and Neel, <http://www.surtitrages-opera.com> [consulté le 10 mai 2011].

La première photo illustre un surtitrage extrascénique où l'espace de diffusion des surtitres est clairement séparé de l'espace de jeu alors que la deuxième photo est un bon exemple de surtitrage intrascénique puisque le surtitrage est projeté sur un élément de décor. Dans la comparaison de ces deux photos, trois éléments intéressants peuvent être notés. Tout d'abord, dans le premier cas, les surtitres apparaissent très en hauteur et peuvent donc présenter une gêne physique lors de leur lecture, notamment pour le spectateur assis au premier rang. Dans le deuxième cas, en revanche, il est situé dans la cage scénique, à une hauteur raisonnable, permettant donc une lecture plus aisée. Corrélativement à cela, on remarquera que l'espace du surtitrage extrascénique est bien au-dessus de l'espace de jeu et que ces deux espaces ne pourront donc être englobés dans le champ de vision du spectateur, dispersant de ce fait l'attention de ce dernier. Le surtitrage intrascénique présente, quant à lui, l'avantage de rassembler ces deux espaces et d'éviter donc au spectateur une « gymnastique oculaire » d'allers-retours entre le surtitrage et l'action scénique. Le dernier point intéressant concerne le style du surtitrage. On notera que le surtitrage extrascénique est neutre alors que le surtitrage intrascénique marque un effort esthétique à travers, dans ce cas précis, le choix de la police de caractères.

Nous reviendrons plus longuement sur cette question esthétique mais notons ici que, selon la place qu'il occupe, le surtitrage n'est pas perçu de la même manière par le spectateur. La position du surtitrage par rapport à cet écran qu'est l'image scénique va orienter le regard du spectateur et parfois le décentrer par rapport à l'action, provoquant de ce fait une dispersion de son attention. C'est pour cela que le surtitrage intrascénique nous semble intéressant, car il permet au spectateur de maintenir son regard dans l'espace de jeu. Il ne résout pas pour autant tous les problèmes de distraction de l'attention du spectateur provoqués par le surtitrage : selon qu'il se situe à gauche, à droite ou au centre de « l'écran scénique », le surtitrage ne sera pas forcément aussi lisible et ne permettra pas forcément de focaliser son attention sur un seul et même espace englobant le comédien et les surtitres. Nous verrons, dans notre troisième chapitre, que d'autres solutions peuvent être envisagées pour pallier ces défauts.

Si l'on envisage le surtitrage intrascénique, alors le texte projeté acquiert, de fait, le statut de nouvel élément visuel intégré à l'image scénique que nous donne à voir le quatrième mur. Dans cette perspective, la notion de « traduction pour écran » retrouve une

³³⁹ Photo de Charles-Henri Bradier, extraite du spectacle « Les Naufragés du Fol espoir », mis en scène par Ariane Mnouchkine. Théâtre du Soleil, <http://www.theatrotheque.com> [consulté le 10 mai 2011].

certaine pertinence : les surtitres dépassent en effet la dimension linguistique et deviennent un « texte qui fait image »³⁴⁰. Élément à la fois visuel et linguistique, le surtitrage, en s'ajoutant aux autres composantes scéniques et en modifiant la réception du public, n'est jamais sans incidence sur l'esthétique du spectacle. Ainsi, le surtitrage peut par exemple perturber l'effet visé par une esthétique naturaliste, où la scène chercherait à imiter la réalité, à donner l'illusion d'un réel. La présence du surtitrage peut en effet venir briser cet effet de réel, troubler le sentiment du spectateur « d'assister à l'événement présenté, d'être transporté dans la réalité symbolisée et d'être confronté non pas à une fiction artistique et à une représentation esthétique, mais à un événement réel »¹. Le surtitrage, qu'il soit extrascénique ou intrascénique, en faisant apparaître le texte sous une forme écrite, renvoie forcément les personnages à leur qualité d'êtres de fiction, dont le discours n'est pas spontané mais bien appris et interprété par les comédiens. Sa présence dans l'image scénique en révèle le caractère illusoire.

2.3.2.2 Le surtitrage, un « texte-image »

Dans un article paru en 2001, Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine expliquent que le surtitrage ne revêt pas seulement une dimension linguistique mais qu'il devient nécessairement un élément esthétique :

Cependant, même si le metteur en scène souhaite que le surtitrage soit le plus discret possible, le panneau fait partie de ce que l'œil du spectateur englobe dans son champ de vision. Il prend alors automatiquement une valeur esthétique.³⁴¹

Au-delà de sa fonction première de transmission de sens, ces auteures parlent du surtitrage comme d'un texte qui fait image, un texte-image sur lequel un travail graphique peut donc être envisagé. En fonction de sa sensibilité, de son goût, le surtitreur va en effet composer le surtitre, lui donner une forme graphique, en préférant une disposition du texte centrée ou alignée à gauche, une couleur, et bien sûr une police de caractères...

C'est très certainement sur ce dernier point que l'espace de créativité du surtitreur est le plus important dans la mesure où sa matière d'expression première est bien le signe linguistique écrit. Bien sûr il faut que les outils techniques utilisés lui permettent cette

³⁴⁰ Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 231.

³⁴¹ *Idem*, p. 247.

liberté : un écran à diodes, par exemple, limite parfois le choix dans le type de police alors que la projection d'un texte saisi sur un logiciel de traitement de textes offrira une plus grande liberté. De plus, il ne s'agit pas d'oublier qu'il existe un impératif de lisibilité si l'on souhaite que le surtitrage remplisse pleinement sa mission vis-à-vis du spectateur. Ainsi, par exemple, le choix du surtitreur parmi les polices de caractères devra être fait, en principe, parmi les polices de caractères sans empattements. On appelle empattements « les petits traits situés à l'extrémité des traits principaux des caractères et généralement perpendiculaires à ceux-ci »³⁴² et, à ce sujet, il faut garder à l'esprit la caractéristique suivante :

Il est important de savoir que les polices de caractères avec empattements sont plus lisibles sur une feuille de papier, alors que les polices de caractères sans empattements sont plus agréables à lire sur un écran d'ordinateur.³⁴³

Pour les polices de caractères, le surtitreur fait donc face à un choix restreint et la police souvent privilégiée est une police classique, sans empattements, la police Arial par exemple. Même sur ce type de police, le surtitreur peut mettre à profit le contraste entre minuscules et majuscules, ou bien employer un style italique ou gras pour donner, en quelque sorte, du sens à la forme du surtitrage. Pour le surtitrage de la pièce *Hombres!* nous avons ainsi largement employé les majuscules pour marquer, visuellement, dans le surtitrage, l'insistance des personnages sur certaines répliques :

Surtout ceux qui nous plaisent !
C'EST CLAIR !

On pourrait penser, à juste titre, qu'un tel procédé crée une redondance avec le code verbal mais cette redondance ne semble pas gêner le spectateur dans la réception et permet, au contraire, d'entretenir avec lui une sorte de jeu. De plus, même si nous nous centrons ici sur le surtitrage interlinguistique, l'emploi des majuscules, de l'italique ou même du gras peuvent apporter des éléments d'informations supplémentaires au public sourd et malentendant qui assisterait au spectacle.

Cette première observation sur le jeu avec les polices de caractères peut tout à fait être prolongée et permettre au surtitreur de penser une esthétique formelle de son texte par le recours à des polices plus originales, plus « fantaisistes ». En effet, les logiciels de

³⁴² James Felici : *Le Manuel complet de typographie*, Paris, Peachpit Press, 2003, p. 34.

³⁴³ http://www.ccdmd.qc.ca/media/PDF_NotionsDesign_final.pdf [consulté le 10 avril 2011].

traitement de texte offrent aujourd'hui un nombre conséquent de polices et d'autres sont très facilement téléchargeables sur Internet. Le surtitreur se retrouve donc face à un choix susceptible de correspondre aux orientations esthétiques du spectacle qu'il surtitre. Cependant ces choix esthétiques ne peuvent pas relever de la seule décision du surtitreur. Ils doivent être faits en concertation avec le metteur en scène afin d'assurer une cohérence entre l'esthétique du surtitrage et les autres éléments de la scénographie, posant ainsi la question, plus générale, des rapports que peut entretenir le texte-image du surtitrage avec la scénographie. Les metteurs en scène, de plus en plus, ne considèrent plus le surtitrage comme un élément totalement étranger à leur propre travail, et donc la plupart du temps, simplement plaqué dans un univers esthétique existant. Au contraire, il semble que, de plus en plus, ils souhaitent voir dans le surtitrage un support de plus de la création, une nouvelle pratique signifiante sur laquelle travailler pour la construction de l'espace scénographique. Une telle perspective est clairement énoncée par Klaus Kaindl :

Enfin, il peut y avoir une relation d'ordre esthétique entre la scène et le surtitrage. C'est le cas lorsque le surtitrage n'est pas seulement utilisé en tant que moyen d'information mais est également intégré dans le spectacle comme élément artistique de la mise en scène.³⁴⁴

Profitant de l'espace d'expérimentation offert par la compagnie *Les Anachroniques*, nous avons ainsi travaillé dans ce sens, notamment lors du surtitrage du spectacle *Historia al revés* dont nous avons parlé plus haut. Cette pièce, adressée au jeune public, faisait intervenir des personnages très archétypiques comme des sorcières, un diable, un prince charmant... Il nous semblait que nous pouvions venir renforcer la caractérisation des personnages en leur attribuant une police de caractères appropriée. Les sorcières, Faribola et Hermenegilda, présentaient toutes les caractéristiques de personnages effrayants pour les enfants. Voilà comment les didascalies décrivaient leur apparition sur scène³⁴⁵ :

(Dos brujas gordas, grasas, feas y bobas llegan con sus escobas hasta el centro del escenario. [...] Viendo a la asistencia, Hermenegilda se relame y se deleita. Se rasca, se tuerce y se

³⁴⁴ Klaus Kaindl, cité et traduit dans Linda Dewolf : « La Place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène », ed. cit., p. 95.

³⁴⁵ Nous précisons ici que le metteur en scène de la pièce, Marcelo Lobera, en était également l'auteur. Les indications scéniques données par le texte dramatique ont donc, la plupart du temps, été concrétisées dans la mise en scène.

*contonea. ¡Ay! ¡Qué morboso! ¡A Hermenegilda se la comen los piojos! La hierática Faribola es una maniática linfática.)*³⁴⁶

La police « Chiller » – terme qui signifie « effrayant » en anglais – nous a paru évidente pour traduire leurs paroles car sa graphie renvoyait au caractère effroyable, épouvantable, de ces personnages de sorcière. Nous proposons ici un exemple de surtitre avec cette police :

- Combien de ces chéris finiront rôtis?

Soulignons que c'est aussi cette police de caractères qui a été employée pour les éléments de paratexte qui apparaissaient sur la couverture de l'ouvrage publié dans sa traduction française.

Pour le personnage du diable Lucifer, la police « Kristen ITC », avec son aspect non linéaire et ses formes alambiquées, nous a semblé être en accord avec l'interprétation du comédien qui donnait naissance à un personnage voûté :

- Moi, le plus laid et carabossé des êtres d'ici-bas...

Pour les personnages de Musiquito et Melkiada, qui sont d'une certaine manière les narrateurs d'un récit enchâssé, nous avons fait le choix de leur attribuer une police de caractères relativement neutre mais renvoyant toujours à l'univers enfantin, la police « Comic sans MS », afin de marquer la différence entre les deux niveaux de récit :

- Ce sera une histoire à l'envers.
- Génial ! Si on l'appelait comme ça !

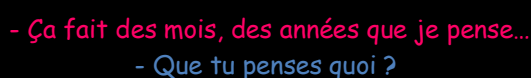
Nous avons donc expérimenté un véritable travail sur les polices de caractères pour le spectacle *Historia al revés*. Péchant par l'enthousiasme face à cet espace créatif, nous reconnaissons que la variété des polices employées ainsi que leur graphie ont présenté un écueil majeur, celui de ne pas être toujours lisibles, à plus forte raison par un public d'enfants dont la capacité de lecture est moindre comparée à celle d'un public d'adultes. Toutefois, nous revendiquons cette expérience comme riche d'enseignements, non

³⁴⁶ Marcelo Lobera : *op. cit.*, p. 9-10 :

« (Deux sorcières, grosses, grasses, laides et nases débarquent sur leurs balais au milieu de la scène. [...] En voyant l'assistance, Hermenegilde se lèche les doigts et se frotte la panse. Elle se gratte, se tord, se déhanche. Aïe ! Ça démange ! Hermenegilde : véritable sac à tiques ! Faribole, au contraire, est une sorcière hiératique. Seuls ses yeux de rapace crépitent sur sa face !) »

seulement au sujet des problèmes que nous venons de soulever mais aussi en sa qualité d'expérimentation autour de la dimension iconique du texte du surtitrage.

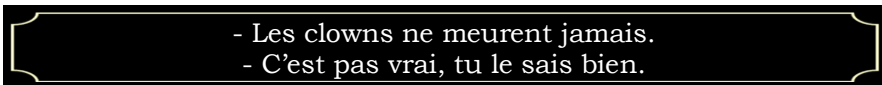
La même année, en 2006, pour les spectacles *¡Hombres!* et *El Domador de sombras*, nous avons prolongé ce travail de composition graphique des surtitres. Pour le premier, le travail a porté sur la couleur de la police. Le texte de la pièce est une conversation entre plusieurs femmes, au sujet des hommes. Les échanges, relevant souvent du poncif, se voulaient légers et drôles. Le metteur en scène avait pris le parti de faire jouer plusieurs comédiennes, assises sur un tréteau. Mais rejoignant ce qui était suggéré par le texte de l'auteur, ses indications conduisaient finalement à ne voir qu'un seul et même personnage, archétypique de la femme. Au milieu de ces femmes, arrivait, dans la deuxième partie de la pièce, le personnage de Ramón qui avait jusque là cristallisé leurs remarques. En résumé, ce spectacle tournait finalement autour de la confrontation hommes-femmes. Quand il a fallu surtitrer ce spectacle, nous nous sommes trouvés face à un problème : les répliques étaient très courtes et leur rythme très rapide. Or, comme nous l'avons vu, nous préconisons des surtitres n'excédant pas deux lignes de caractères afin que l'élément textuel reste le plus discret possible dans le spectacle et les surtitres doivent rester affichés un temps suffisamment long pour ne pas donner l'impression de flashes qui seraient impossibles à lire. Nous avons alors pensé que, dans la mesure où les différentes comédiennes ne jouaient finalement qu'un seul et même personnage, collectif et symbolique, il n'était pas indispensable de respecter les normes typographiques marquant le changement de locuteur. Toutefois, le problème se posait de l'arrivée du personnage masculin : comment distinguer, dans les surtitres, les répliques du personnage féminin polyphonique de celles du personnage de Ramón ? C'est alors que nous est venue l'idée d'utiliser un code couleur. Assez rapidement, au vu de l'argument de la pièce, les traditionnelles couleurs rose et bleue se sont imposées à nous car elles permettaient de renforcer une relation stéréotypée et donc de créer un effet ludique. Ce jeu avec le code chromatique féminin / masculin connu du public européen propose un nouveau déchiffrage sémiotique, qui confère une légitimité esthétique à l'espace du surtitrage. Voici un exemple de surtitre de ce spectacle :



- Ça fait des mois, des années que je pense...
- Que tu penses quoi ?

Pour le spectacle *El Domador de sombras*, le travail de composition des surtitres a dépassé le simple ornement de la police de caractères. Nous l'avons vu un peu plus haut,

l'histoire de cette pièce se déroule dans un cirque et les personnages expriment, chacun à sa manière, la nostalgie d'une gloire passée. Les costumes, les maquillages, le décor épuré et la lumière ocre créaient ainsi un univers rappelant les photos anciennes, patinées, jaunies par le temps. À la demande du metteur en scène et en concertation avec lui, nous avons cherché à élaborer un surtitrage en harmonie avec cet univers. La présence des clowns et l'esthétique « vieillie » nous ont assez rapidement évoqué le cinéma muet et nous ont amené à nous inspirer des intertitres pour la mise en forme de nos surtitres. Un élément caractéristique de ces intertitres pouvant être le cadre qui les accompagne, nous avons cherché à le reproduire dans le surtitrage :



- Les clowns ne meurent jamais.
- C'est pas vrai, tu le sais bien.

Nous remarquerons dans ce dernier exemple que la police utilisée, « Bookman Old Style », est une police avec empattements. Or, nous avons dit plus haut que ces polices se révélaient être moins lisibles. Toutefois, après avoir observé plusieurs modèles d'intertitres, nous nous sommes rendu compte que les polices utilisées dans le cinéma muet étaient toujours des polices avec empattements. Nous avons donc privilégié le critère de la cohérence esthétique en choisissant une police avec empattements mais en accordant, malgré tout, un soin particulier au choix de la police en question et au nombre de caractères par surtitre afin de ne pas trop gêner la lecture. Ainsi, le travail graphique a permis au surtitrage de s'intégrer, en harmonie, au reste de la scénographie en renforçant la vision d'une pratique circassienne tombée en désuétude et en ajoutant même un nouveau code, celui du cinéma muet, propre à éveiller l'imaginaire du spectateur.

Travail graphique, choix esthétiques... on voit combien le texte du surtitrage fait image et ouvre un monde de possibilités au surtitreur, un monde dont les frontières dépassent même celles du seul rôle de traduction. Nous avons déjà mentionné, dans notre premier chapitre, l'emploi qui était fait des émoticônes dans le sous-titrage intralinguistique et qui ajoutait à sa dimension intersémiotique. De façon plus globale, il semble bien qu'une utilisation du code iconique puisse représenter une solution dans des types de traduction qui voient leur espace de reformulation restreint. Cette réflexion nous a amené à établir une forme d'analogie entre le surtitrage et la bande dessinée : les surtitreurs avec leurs surtitres sont soumis à une même contrainte spatiale que les auteurs de BD avec leurs bulles. Lors du surtitrage du spectacle *El Grito de los espejos*, en mai 2005, cette

analogie s'est exprimée de manière claire. Pendant le prologue de la pièce, les personnages de l'Auteur et de la Mort se disputent, échangent des insultes :

HUESUDA.– Bueno ya está bien merlín de supermercado, rájate o te desaparezco.

AUTOR.– ¡Cállate o te calcino cacareante!

HUESUDA.– Acaba ya o te fallezco, borratintas.

AUTOR.– Vete o te deshueso, segadora.

HUESUDA.– ¡Escriplagio!

AUTOR.– ¡Muertolera!

HUESUDA.– ¡Poetastro!

AUTOR.– ¡Descarnada!³⁴⁷

La mise en scène prévoyant que cet échange se ferait sur un rythme très rapide, la difficulté pour nous était que le public n'aurait pas le temps de lire la traduction de ces échanges, même s'ils étaient condensés car les surtitres ne resteraient pas assez longtemps affichés. En analysant le passage en question, il est ressorti que le contenu des répliques importait relativement peu et que, finalement, c'était plutôt le ton de l'échange qui prévalait. Ainsi donc, nous aurions pu choisir de ne pas surtitrer l'échange entre les deux personnages, le jeu des comédiens permettant tout à fait d'en comprendre la nature. Toutefois, plusieurs éléments nous gênaient dans cette option. Tout d'abord, nous ne voulions pas laisser penser au public, non conscient de la difficulté de surtitrer un tel échange, que l'absence de surtitre était due à un quelconque problème technique et lui donner le sentiment ainsi que nous ne répondions pas à son attente. Ensuite, il nous semblait que cet échange d'amabilités présentait un travail littéraire que nous regrettions de ne pouvoir traduire. L'idée nous est alors venue d'avoir recours au code iconique pour la traduction, non pas pour formuler les dialogues mais bien pour donner une idée de la nature du dialogue en question. Nous avons ainsi proposé, pour l'extrait cité, les surtitres suivants :

- Suffit, Merlin de supérette, tire-toi ou je t'occis.

³⁴⁷ Marcelo Lobera : *El Grito de los espejos / Le Cri des miroirs* [Trad. Marcelo Lobera et Cécile Bassuel Lobera], Toulouse, PUM (Nouvelles Scènes Hispaniques), 2005, p. 100-102 :

« MORT.– Bon ça suffit merlin de supérette, tire-toi ou je te volatilise.

AUTEUR.– Ferme-la ou je te calcine, caquetante !

MORT.– Arrête-toi ou je te trépasse, chieur d'encre.

AUTEUR.– Casse-toi ou je te décarcasse, faucheuse.

MORT.– Escribouilleur !

AUTEUR.– Mortifère !

MORT.– Poétastre !

AUTEUR.– Macchabée ! »

- Tais-toi ou je te calcine, caquetante !



Ces icônes, directement inspirées de la bande dessinée, évitaient l'écueil de l'absence de surtitres projetés et présentaient l'avantage d'offrir au spectateur n'ayant pas accès à la saveur de l'échange une forme de compensation. D'un point de vue esthétique, le recours à ces icônes contribuait à renforcer la référence à l'univers de la bande dessinée, qui apparaissait au cours du spectacle, par le biais d'allusions à Lucky Luke, Mafalda, ou encore Flash Gordon. Le metteur en scène du spectacle avait, par ailleurs, encouragé cette démarche. Bien entendu, l'utilisation de ces images ne représente que les prémices d'un véritable travail graphique. C'est dans cette optique que l'outil informatique que nous nous proposons de créer offrira au surtitreur un véritable espace de création.

Poursuivant notre réflexion sur le surtitrage comme texte-image, le recours à l'image n'a plus seulement été décidé pour faire face à des difficultés traductives du surtitrage mais est parfois devenu une forme d'habillage.

Un exemple emblématique de cette démarche est celui du spectacle autour de l'œuvre d'Octavio Paz. Intitulé *Personnages-tableaux dans l'œuvre d'Octavio Paz*, ce spectacle devait prendre la forme de lectures théâtralisées, en espagnol et surtitrées en français. Aucun décor n'était prévu. Toutefois, dans la mesure où nous disposions d'un système de vidéoprojection, prévu pour le surtitrage, nous avons essayé de mettre à profit le dispositif technique pour ne pas projeter seulement le surtitrage mais pour créer une sorte de scénographie projetée. Nous avons donc créé, avec le metteur en scène, des diapositives de décor dans lesquelles était prévu un espace de saisie des surtitres. Les surtitreurs, en projetant le texte, venaient donc créer le décor du spectacle et éclairer les comédiens grâce au faisceau du vidéoprojecteur. Voici un exemple de diapositive projetée pour surtitrer un extrait de la nouvelle *Mi vida con la ola*³⁴⁸ :

³⁴⁸ Octavio Paz : *Mi vida con la ola*, in *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 250.



EXEMPLE DE DIAPOSITIVE PROJETÉE

Les images de cadres intégrées à la diapositive venaient créer un espace pour chaque lecteur et les auréoles de couleur à l'intérieur des cadres venaient les éclairer. L'auréole jaune qui se trouve en dehors des cadres apparaissait quant à elle ponctuellement, lorsqu'intervenait, dans la lecture, le discours rapporté d'un autre personnage, en l'occurrence le personnage de la vague, permettant ainsi de maintenir le lecteur dans l'obscurité jusqu'au moment où il devait lire le discours en question. Ainsi donc, le dispositif technique initialement destiné au seul surtitrage venait en quelque sorte, ici, scénographier la lecture. L'outil de luminotechnie que représente le vidéoprojecteur ne se contentait pas de mettre en lumière, il offrait également un décor, posant ainsi les limites de l'espace dramatique et rendait visibles les personnages, permettant ainsi le déroulement de l'action. Le surtitrage ne se trouvait plus là dans un rapport de subordination vis-à-vis du spectacle, il en devenait, en quelque sorte, le garant.

Les exemples que nous venons de décrire illustrent comment le surtitrage peut devenir un élément constitutif de la scénographie si l'on développe toutes ses potentialités, tant au niveau textuel qu'iconographique. Mais si le surtitrage devient une composante à part entière du spectacle, alors on peut se poser la question du rapport, du « jeu », qu'il peut établir avec les comédiens. Dans un article consacré à son expérience de surtitreur, intitulé de façon très suggestive « Le Comédien caché », Mike Sens nous raconte l'anecdote suivante :

Lors de la tournée de « Voyage à La Haye » en Pologne, nous avons avec François Berreur, metteur en scène, et Hervé Pierre, comédien, abordé le surtitrage comme un outil de création et pas simplement de communication. Au lieu de travailler de façon cloisonnée, chacun chez soi, nous avons durant la période de répétition en France d'abord projeté les textes en français. Le comédien unique était de ce fait très conscient du nouvel élément dans la scénographie et a instinctivement instauré une relation ludique avec cette nouvelle contrainte.³⁴⁹

Lorsque l'ensemble des praticiens du théâtre autorise l'intégration du surtitrage, on voit qu'il devient donc un ressort pour le jeu du comédien. C'est également dans cet esprit que nous avons abordé le surtitrage de certains spectacles, par exemple *Historia al revés*, où les sorcières dont nous parlions plus haut, Hermenegilda et Faríbola, regardaient ostensiblement le surtitrage pour se souvenir de la formule magique, le plaçant ainsi dans un espace à mi-chemin entre le réel et la fiction : le spectateur ne voyait plus le surtitrage comme appartenant à son seul monde mais le découvrait également comme un élément de l'univers dramatique. Le surtitrage se transformait donc en un véritablement relai de communication entre les spectateurs et les personnages, entre la réalité et la fiction. De plus, un rapport nouveau de complicité était établi entre le comédien et le spectateur, tous deux regardant vers un même objet : le surtitrage.

En tant que moyen pour le public de comprendre le texte d'un spectacle, un lien évident s'établit entre le surtitrage et le public. Mais au-delà de ce rapport utilitaire, un rapport de complicité peut également voir le jour. Lors de l'expérience sur *El Grito de los espejos*, nous avons créé une complicité avec le public en nous adressant directement à lui à travers le commentaire de ce qui se passait sur scène. Dans le prologue de cette pièce, le personnage de l'Auteur s'emmêle les pinceaux dans sa présentation, accumulant les hésitations et les bafouillages... autant de formes discursives qui se révèlent très difficiles à surtitrer et qui, selon la stratégie de concision, n'ont pas de raison d'apparaître traduites :

AUTOR.— [...] ¡No! Esto es ría en pie... ¡Zasí! ¿Ría en pie... z así? (*Esmerándose, tratando de darle sentido a lo que lee.*) Nuez, tras esto ría... así. Nu, estraíz, toría. ¡Empié! Así. ¿Nu ez eto' raíz o toría? Heeeee, piezasís... Nu, esto qué... nuesssstro... aaaaa... emmmm... ppppp...

³⁴⁹ Mike Sens : « Le Comédien caché », <http://www.mwtexts.com/amwt/comedien.htm> [consulté le 12 mai 2009].

yééé... yééé... yéééé... aaaa... ¡sí!... nuestra... ¡¡¡¡¡Nuestra historia!!!! Nuestra historia...
¡¡¡¡Empieza así!!!!... claro: nuestra historia, la que les vamos a contar aquí...³⁵⁰

Pour les mêmes raisons que lors de l'échange d'insultes entre l'Auteur et la Mort dont nous avons parlé plus haut, nous trouvons regrettable de ne rien projeter lors de ce passage. Il nous a semblé intéressant, cette fois-ci, de prendre de la distance avec la fonction traductive du surtitrage et de mettre à profit l'espace du texte pour commenter ce qui se passait sur scène. Ainsi avons-nous choisi de projeter le surtitre suivant :

[Bon, là, on vous passe les détails: ça rame !!!]

Le niveau de langue relâché et le registre familial étaient souhaités car ils étaient en accord avec le ton de la scène. À plusieurs reprises pendant le spectacle, lorsque cela était opportun, nous avons ainsi adopté cette position de commentateurs qui, au vu des réactions recueillies à la sortie du spectacle, n'a pas déstabilisé le public et l'a plutôt séduit. Le surtitrage se proposait ainsi comme une nouvelle voix, comme un nouvel énonciateur s'adressant au public avec son propre langage et sa propre lecture de l'action. On voit bien ici combien le surtitrage peut dépasser sa seule fonction utilitaire pour revêtir une fonction ludique. De plus, cette nouvelle forme de complicité offerte au spectateur-lecteur des surtitres vient compenser partiellement la frustration que représente l'incompréhension de la langue du spectacle.

Enfin, le surtitrage peut être réinvesti pour transmettre au public des informations à la périphérie du spectacle à proprement parler. Les titres, la distribution mais aussi les désormais traditionnelles formules « Merci d'éteindre vos téléphones portables » trouvent ainsi une place dans l'espace du surtitrage. Mais peut-être dépassons-nous là les limites de notre étude...

Détourné de sa fonction traductive première, on voit comment le surtitrage peut finalement devenir une composante à part entière du spectacle, que ce soit en tant qu'image intégrée à la scénographie ou dans son interaction avec les comédiens ou les spectateurs. Bien entendu, il ne s'agit pas d'accorder une place prépondérante au surtitrage et d'en faire un élément trop visible puisque nous avons insisté plus haut sur la nécessaire

³⁵⁰ Marcelo Lobera : *El Grito de los espejos / Le Cri des miroirs* [Trad. Marcelo Lobera et Cécile Bassuel Lobera], ed. cit., p. 98 :

« [...] Non !... au tri. Euh... re... comme un si ! Non au tri !? (*Il s'applique et essaie de donner un sens à ce qu'il lit.*) Non au tri... iste... comme ains... hiii... Non... non... non au tri... Histoaaa... re... histoire ! Non au tri de l'histoire... non autre histoire... Notre ! Notre histoire ! Comme... ain... ain... siiii !!! Ainsi... Notre histoire commence ainsi !!! Mais bien sûr : notre histoire, celle que nous allons vous raconter... »

discrétion dont il doit savoir faire preuve. Cependant, on peut penser que c'est justement en s'intégrant pleinement au spectacle qu'il traduit que le surtitrage se fera le plus discret. Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine postulaient, dans la conclusion de leur article, ce rôle du surtitrage :

Progressivement, le texte projeté s'impose dans la démarche créatrice, prenant parfois une valeur d'illustration, voire une valeur d'image pure, graphique ou poétique qui vient s'ajouter à la traduction fonctionnelle. Ne pourrait-on pas imaginer, pour les années à venir, une véritable intégration du surtitrage dans la mise en scène grâce à une recherche esthétique spécifique et à l'intervention d'un graphiste, comme pour l'affiche de spectacle ?³⁵¹

Si l'on envisage ainsi le surtitrage, il est évident que le travail du surtitreur doit nécessairement être conduit en étroite collaboration avec le metteur en scène et l'équipe de création. On voit aussi comment le surtitrage dépasse les limites d'une activité de traduction pour trouver une place dans la création théâtrale et comment le surtitreur, par conséquent, peut être amené à assumer, outre son rôle de traducteur, un rôle de « graphiste ». Ainsi, le reproche selon lequel le surtitrage viendrait renforcer une approche textocentriste du spectacle pourrait être nuancé puisque l'espace de projection s'inscrirait, tel un prolongement, dans sa dimension scénique et visuelle.

Pour conclure cette partie, nous souhaitons mentionner une typologie proposée par Agnès Surbezy et qui recoupe, à bien des égards, les différentes modalités du rapport entre surtitrage et scénographie que nous avons parcourues puisqu'elle « prend comme critère principal le degré de complicité existant entre la mise en scène et le surtitrage »³⁵². Agnès Surbezy distingue six degrés de complicité. D'une part le « degré zéro » qui marque l'absence complète de rapport entre le surtitrage et la scénographie et même, plus largement, l'absence complète de collaboration entre le surtitreur et l'équipe de création. Ce type de collaboration aboutit souvent, disons-le, à un mauvais surtitrage. Le deuxième type de surtitrage est celui qu'elle nomme le « surtitrage signalétique ». Ce dernier ne se propose pas réellement de traduire les dialogues mais préfère donner des éléments

³⁵¹ Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine : art. cit., p. 255.

³⁵² Agnès Surbezy : « Quand le texte s'affiche sur scène. Réflexion sur quelques exemples de surtitrages », communication présentée dans le cadre du colloque *Le mythe de Babel revisité ou l'intervalle d'une langue à l'autre, du texte à la scène*, organisé les 10 et 11 mars 2011 à Nice par l'Université de Nice-Sophia Antipolis, l'U.F.R. Lettres, Arts et Sciences Humaines, le Centre interdisciplinaire Récits, Cultures, Psychanalyse, Langues et Sociétés (CIRCPLES), le Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature (CTEL), le Laboratoire de Recherche sur l'Interprétation des Textes en Musique et dans les Arts du Spectacle (RITM). Article à paraître.

d'information. Il a l'avantage de permettre au public de consacrer son attention à l'action scénique mais il présente l'inconvénient de donner un accès limité au sens du spectacle. Agnès Surbezy qualifie ce qu'elle définit comme un troisième type de surtitrage de « discret serviteur », soulignant ainsi le rapport « ancillaire » qu'il entretient avec le spectacle. C'est le type de surtitrage le plus fréquent, celui où le texte, tout en traduisant l'ensemble des dialogues, se fait aussi discret que possible et n'interfère nullement avec la scénographie. Le « surtitrage partition », quatrième type de surtitrage mentionné, correspond au surtitrage sur lequel un effort esthétique a été fourni quant à la forme du texte et au niveau des polices de caractères, par exemple. Le cinquième type de surtitrage, le « surtitrage décor » est, en quelque sorte, le prolongement du précédent type, et marque un degré supplémentaire d'intégration à la scénographie : dans ce cas, le surtitrage n'est plus cantonné à une position périphérique mais il trouve toute sa place dans le dispositif scénographique. Enfin, le type de surtitrage exprimant le plus haut niveau de complicité avec la scénographie est le « surtitrage- compagnon de jeu » qui permet un dialogue entre les langues en présence mais aussi entre les différents signes de la représentation. Le surtitrage, compagnon de jeu, dépasse largement sa dimension traductive pour occuper une fonction interactive avec les différents signes de la scénographie ainsi qu'avec les différents acteurs de la représentation théâtrale : metteur en scène, comédiens et spectateurs.

Cette proposition de typologie nous semble résumer avec efficacité non seulement les différentes façons dont le surtitrage s'intègre à la scénographie, mais également, plus largement, les différents positionnements adoptés par le surtitreur vis-à-vis de la création théâtrale (et vice versa). C'est bien entendu vers le dernier degré de cette pyramide que doit tendre, selon nous, le surtitreur, afin de donner à sa pratique toute la place, la créativité et la reconnaissance qu'elle mérite.

Ce chapitre nous a permis d'explorer trois grandes caractéristiques de la stratégie de traduction mise en œuvre par le surtitrage. La tendance sourcière, la visée condensatoire ou bien encore la recherche d'une esthétique en cohérence avec la scénographie sont, en effet, autant d'éléments qui vont orienter la démarche du surtitreur face à cette technique de traduction spécifique qu'est le surtitrage. Cependant, chacune de ces caractéristiques ne revêt pas forcément la même importance et seule la visée condensatoire semble s'imposer au surtitreur comme incontournable. Il peut préférer une stratégie cibliste qui, bien que selon nous moins efficace, n'ira pas pour autant à l'encontre de la fonction de

transmission du sens qui est celle du surtitrage. Il pourra également se contenter de cette seule fonction utilitaire et s'exonérer de tout travail littéraire et esthétique au niveau de sa traduction, quitte à desservir l'œuvre qu'il traduit. En revanche, le surtitreur ne pourra pas se soustraire à la visée condensatoire car celle-ci s'impose comme une conséquence obligatoire de la modalité de traduction elle-même, une modalité définie par un mode traducteur complexe, par un phénomène de transcodage de l'oral à l'écrit, qui implique une vitesse de perception de la traduction plus lente que celle de l'original.

À partir des différents principes théoriques que nous venons d'énoncer, nous allons aborder à présent la partie plus applicative de notre travail qui nous amènera à proposer des outils méthodologiques et informatiques nouveaux adaptés à une pratique professionnelle du surtitrage.