



Le surtitrage et son con-texte source : vers une approche intégrative du surtitrage théâtral

Bruno Péran

Université de Toulouse 2 Jean Jaurès – LLA-CREATIS

Ingénieur de recherches

brunoperan@yahoo.fr

Le surtitrage est de plus en plus répandu pour permettre la circulation des spectacles au-delà des frontières linguistiques de leur création. Le développement de la pratique s'accompagne de la nécessaire réflexion autour des enjeux que pose la présence du texte traduit au sein d'une mise en scène originale. Ces enjeux sont d'ordre traductifs et conditionnent la pratique du surtitreur-traducteur mais ils concernent aussi le spectacle lui-même, dans le rapport scène/salle qu'il établit et dans l'univers esthétique qu'il propose. Longtemps cantonné à une position périphérique, tant physiquement que symboliquement, le surtitrage peut également être envisagé selon une approche intégrative, visant à l'assumer pleinement – voire à le revendiquer – comme élément du dispositif théâtral.

Surtitling is increasingly widespread to allow the circulation of theatrical performances beyond the linguistic borders of their creation. The development of the practice is accompanied by the necessary reflection on the stakes posed by the presence of the translated text within an original staging. These issues are of a translational nature and condition the practice of the surtitler-translator, but they also concern the performance itself, in the scene/room relationship it establishes and the aesthetic universe it proposes. For a long time confined to a peripheral position, both physically and symbolically, surtitles can also be envisaged according to an integrative approach, aimed at fully assuming it - or even claiming it - as part of the theatrical system.

Le surtitrage est aujourd'hui un mode de traduction de plus en plus répandu pour permettre l'accessibilité¹ et/ou la circulation de spectacles dramatiques dans leur langue et leur mise en scène originales². Grâce au surtitrage, ce n'est pas le seul texte du dramaturge qui s'affranchit des frontières linguistiques mais bien sa réalisation scénique, le spectacle, favorisant ainsi le rayonnement international des metteurs en scène et de leurs créations.

De ce fait, le surtitrage se distingue de la traduction théâtrale classique puisqu'il ne traduit pas un texte destiné à être mis en scène mais bien le texte issu d'une mise en scène. En d'autres termes, son texte source n'est pas le texte imprimé sur des pages mais bien le texte joué sur une scène. Cette différence implique une pratique de traduction spécifique. Tout d'abord, précisons-le, surtitrage ne traduit pas les didascalies. Celles-ci ne sont pas déclamées sur scène mais ont fait l'objet d'une autre forme de « traduction » : la mise en scène. De plus, alors qu'une traduction théâtrale destinée à être publiée doit préserver les virtualités du texte original pour potentialiser de futures mises en scène, le surtitrage, lui, doit tenir compte d'une concrétisation de ces virtualités, d'une mise en scène donnée. De là apparaît une autre spécificité du surtitrage qui réside dans la concomitance du texte cible (les dialogues traduits) et du texte source (les dialogues en version originale) et, plus encore, dans l'adjonction de ce texte cible dans un con-texte source (la mise en scène originale). Et bien entendu, s'ajoute à cela la cohabitation du public de la langue source et du public de la langue cible dans un même espace-temps, celui de la représentation.

Un tel phénomène, assez rare en tant que phénomène traductif, n'est pas sans incidence sur le spectacle lui-même. Si nos précédents travaux ont déjà exploré les questions du texte source (PÉRAN, 2010), nous proposons ici de prolonger cette réflexion pour ouvrir des questionnements autour de la place et du rôle du surtitrage comme élément du spectacle. Pour ce faire, nous évoquerons, dans un premier temps, quelques enjeux que soulève la présence du texte traduit dans le rapport scène/salle et nous envisagerons ensuite comment la présence du surtitrage peut être assumée pour que ce dernier devienne un nouvel élément signifiant du spectacle.

¹ Le terme d'« accessibilité » peut renvoyer à la dimension intralinguistique du surtitrage dont l'objectif consiste à rendre les spectacles accessibles au public sourd et malentendant. Cette perspective d'approche du surtitrage, bien que très intéressante, ne sera pas au cœur du présent article.

² Il s'agira de considérer ici le seul « théâtre de texte », étant entendu que les questions ayant trait au surtitrage n'ont pas lieu d'être pour des formes de théâtre qui ne recourent pas au code linguistique.

Ne pas rompre le fil...

Si l'on pose assez facilement les contraintes de temps et d'espace comme principes d'élaboration du surtitrage (il faut qu'un surtitre reste affiché suffisamment longtemps et soit suffisamment court pour être lu !), il est une contrainte que l'on n'oublie parfois et qui est pourtant intrinsèquement liée à la nature de son texte source. Linda Dewolf évoque cette contrainte comme une « contrainte de rythme et de cohérence avec le spectacle en représentation » et précise « la fréquence des titres doit être régulière » (DEWOLF, 2003). En effet, une forme de régularité offre un plus grand confort de lecture au spectateur qui peut s'habituer, tout au long du spectacle, à un rythme de défilement des surtitres. Pour autant, les séquences de texte auxquelles correspondent les titres peuvent difficilement faire l'objet d'un minutage trop strict et, selon nous, la contrainte de rythme soulève un enjeu plus important.

Pour comprendre cet enjeu, revenons sur quelques considérations pratiques. Rappelons tout d'abord que le surtitreur ne traduit pas en direct mais que la traduction est réalisée en amont de la représentation³. Dans la mesure où cette traduction devra apparaître sous la forme de surtitres, elle est précédée d'un travail de « séquençage » du texte source – ou de « repérage » si l'on reprend la terminologie employée pour le sous-titrage. Il s'agit là de découper le texte joué en plusieurs séquences auxquelles correspondront les futurs surtitres. Ce séquençage peut se faire en fonction d'unités sémantiques, syntaxiques mais il doit aussi répondre à des critères temporels puisque chaque séquence de texte joué impliquera une durée d'affichage du surtitre correspondant. Cette durée d'affichage est soumise à une limite basse (pas moins d'une seconde, pour éviter l'impression de flash) et à une limite haute (pas plus de 6 ou 7 secondes, pour éviter un phénomène de « relecture intuitive »).

Une fois ces deux limites prises en compte, le séquençage est conditionné par le rythme du spectacle. Il doit respecter les pauses et les silences, il doit épouser les accélérations et les ruptures, il doit accompagner la distribution de la parole... et il doit rester pertinent, quelles que soient les variations que le spectacle connaît d'une représentation à l'autre. Et ce, afin de ne pas créer de scission au sein du public entre les destinataires du texte joué et les destinataires du texte écrit. Le séquençage, qui préfigure le rythme de défilement des surtitres au moment des représentations, est en quelque sorte le garant de la cohérence du public. De ce fait, il agit sur le rapport scène/salle

³ Certains surtitreurs se lancent le défi de traduire en direct, notamment pour faire face aux improvisations, mais ces pratiques restent très à la marge.

et, d'une certaine façon, sur la « théâtralité » du spectacle. Si cette notion est bien trop complexe pour être développée ici, l'approche proposée par les chercheuses du groupe Roswita nous semble 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. (AMO-SANCHEZ *et al.*, 2005, 18)

Pour ne pas rompre ce « fil » tendu entre la scène et la salle, les surtitres doivent défiler en synchronie avec le texte joué de manière à éviter des décalages de réception entre les destinataires du texte source et ceux du texte cible, entre ceux qui écoutent les comédiens et ceux qui lisent la traduction. L'exemple le plus éloquent à ce sujet porte sur les traits d'humour : le séquençage et le défilement doivent être pensés de sorte que les rires attendus chez les spectateurs qui lisent les surtitres soient concomitants avec les rires attendus chez les spectateurs comprenant la langue du spectacle. Ewa Lewinson constate le préjudice que provoquerait un éventuel décalage et souligne même l'impact que cela peut avoir sur scène :

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. (LEWINSON, 1996, 36)

Si le séquençage du texte joué constitue un premier gage de la synchronie, il ne faut pas négliger l'importance du défilement des surtitres lors des représentations. Le surtitreur – ou, à défaut, le technicien en charge de la régie de surtitrage – doit avoir une écoute attentive du texte joué pour faire apparaître les surtitres concomitamment. À cet effet, pour ménager les effets de certaines répliques, certains surtitreurs vont jusqu'à établir des codes avec les comédiens sur scène. Ainsi, Isabelle Schwartz-Gastine nous rapporte-t-elle les confidences de Borja Sitja à propos du surtitrage du spectacle *Les derniers jours de Carnaval/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. (GRANDJEAN et SCHWARTZ-GASTINE, 2001, 240)

Si la connivence avec les comédiens n'est pas toujours possible dans des modalités aussi explicites, elle doit toutefois être un objectif vers lequel tendre si l'on souhaite assurer une synchronie entre le texte joué et les surtitres et préserver ainsi le fil de la théâtralité qui se noue entre la salle et la scène. Pour ce faire, le surtitreur peut, idéalement, participer au travail de plateau et assister aux répétitions, devenant ainsi un nouveau membre de l'équipe de création. Cependant, dans la pratique professionnelle, il est peu fréquent que le surtitreur accompagne ainsi le travail de création et il pourra donc procéder au séquençage à partir de captations audio et/ou vidéo. Le *Guide du surtitrage* édité par la Maison Antoine Vitez en 2016, souligne la nécessité d'avoir accès au spectacle :

Dès la commande d'un sur-titrage, le rédacteur doit disposer sous Word du texte joué – "Spielfassung" en allemand, "copione" en italien... – et il doit être tenu au courant des modifications qui pourront survenir en cours de route.

Mais ce n'est pourtant pas ce texte qu'il sur-titre, c'est le spectacle, un spectacle singulier, différent de tout autre spectacle fondé sur le même texte. Une captation vidéo sur DVD lui est donc indispensable. Dès qu'une compagnie songe à partir en tournée à l'étranger, il lui faut faire une captation, même rudimentaire, et uniquement à usage privé.

À défaut d'une captation vidéo, un enregistrement du son du spectacle peut être très utile au rédacteur des titres. [...]

Fournir au rédacteur en temps utile, au moins deux mois avant la date des représentations, ces documents visuels et sonores indispensables à son travail relève de la responsabilité du théâtre qui accueille le spectacle. (BATAILLON *et al.* : 2016)

Le matériel audio et vidéo est non seulement indispensable pour procéder au séquençage mais il est aussi très utile aussi pour que le surtitreur puisse s'exercer au défilement des surtitres et accompagner au mieux le jeu sur scène, au moment de la représentation. À cet effet, il est fréquent également que le surtitreur participe à un filage ou à une générale afin de tester son séquençage et son défilement des surtitres *in vivo*, dans des conditions proches des conditions réelles.

La coprésence du public du texte source et du public du texte cible implique, comme nous venons de le voir, un objectif de synchronie du texte joué et du texte projeté. Mais le surtitrage suppose également un autre phénomène de nature à agir sur le rapport scène/salle, à savoir l'adjonction du texte cible dans un con-texte source, celui de la mise

en scène. Ce phénomène, susceptible de parasiter une nouvelle fois les modalités de la réception, invite le surtitreur à mettre en place une stratégie de traduction que nous avons choisi de qualifier, dans de précédents travaux, de « sourcière ». Sans entrer dans de trop vastes débats, rappelons ici la définition de cette notion proposée dans l'ouvrage *Terminologie de la traduction* :

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. (DELISLE et al : 1999)

La traduction produite par le surtitreur ne fonctionne pas de façon autonome mais elle est, par définition, liée à une mise en scène créée depuis une langue et une culture étrangères. Or, il apparaît difficile de proposer deux systèmes de références culturelles distincts, celui de l'original et celui de la traduction, à un même public, lors d'une même représentation. Ainsi, pour nous résumer en quelques mots, disons que les références culturelles du texte source doivent, en principe, être conservées dans la traduction, elles ne doivent pas faire l'objet d'une adaptation au public cible, invitant ainsi le surtitreur à privilégier une tendance sourcière dans sa stratégie de traduction⁴.

Un autre phénomène résultant de la cohabitation du texte/public source et du texte/public cible étaye, selon nous, cette préférence pour une tendance sourcière. Jorge Díaz Cintas nomme ce phénomène, à l'œuvre dans le sous-titrage, la « vulnérabilité de la traduction » :

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 rien 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

⁴ Sur cet aspect, nous renvoyons le lecteur vers notre article « Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage », Traduire, n° 223, décembre 2010, p. 66-77.

exabruptos y los subtítulos ofrecen una versión muy eufemizada.⁵ (DÍAZ CINTAS, 2001, 133)

La notion de « vulnérabilité de la traduction », conséquence directe de la présence concomitante du texte source et de sa traduction, semble d'autant plus pertinente dans le cas du surtitrage où l'œuvre traduite, la représentation théâtrale, est elle-même subordonnée aux conditions de sa réception. Pour éviter les parasitages et préserver ainsi le rapport scène/salle, le surtitreur devra produire une traduction qui puisse être lue en miroir avec le texte original, comme le préconise Jorge Díaz Cintas :

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. [...] El subtitulador ha de ser consciente de que la concisión semántica no debe perjudicar la sintaxis o el estilo del original.⁶ (DÍAZ CINTAS, 2001, 126)

Pour maintenir le fil tendu entre la scène et la salle, le surtitreur privilégiera donc, dans sa traduction, un lexique qui présente des similitudes phonétiques avec la langue source, fera en sorte de ne pas « nuire à la syntaxe et au style de l'original » et s'efforcera de « produire une langue acceptable et un style en accord avec l'original ».

En agissant obligatoirement sur les modalités de réception du spectacle et donc sur le rapport scène/salle, il semblerait que le surtitrage devienne un nouvel élément, de fait, du dispositif théâtral. Et la prise en compte de cette dimension *intradramatique* inhérente constituerait ainsi une condition à la réalisation d'un surtitrage de qualité.

⁵ « La juxtaposition 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 discutable) 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]

⁶ « 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. [...] Le sous-titreur doit être conscient du fait que la concision sémantique ne doit pas nuire à la syntaxe et au style de l'original. » [Notre traduction]

Se prêter au jeu...

Si nous avons abordé jusque-là les enjeux que soulève la présence du surtitrage dans le rapport scène/salle, nous souhaiterions réfléchir à présent autour de la question de son intégration au spectacle. En d'autres termes, nous souhaiterions voir comment le surtitrage peut être pleinement assumé comme composante *intradramatique* et, lui-même, se prêter au jeu...

Par nature, le texte du surtitrage est non seulement proposé dans une autre langue, mais il est aussi et surtout le fruit d'une adaptation, d'une condensation. Et cet « écart » entre la version originale et sa traduction est visible par le public, soulignant ainsi la présence d'une figure nouvelle dans le système d'énonciation : le traducteur. Ainsi, dans le cas d'un spectacle surtitré, nous nous trouvons en quelque sorte face à une triple énonciation qui n'est pas sans incidence. En faisant apparaître le texte sous une forme écrite, le surtitrage renvoie forcément les personnages à leur qualité d'êtres de fiction, dont le discours n'est pas spontané mais bien préexistant à la représentation, appris et interprété par les comédiens (permettant par là-même que l'on en ait prévu une traduction !). Le surtitrage peut ainsi troubler l'esthétique d'un spectacle en révélant le caractère illusoire de la représentation, en parasitant l'effet de réel, en rompant le processus d'identification, et agissant au profit d'une forme de distanciation. La mise à distance du surtitrage vis-à-vis de l'univers fictionnel est d'autant plus manifeste lorsque, pour des raisons techniques ou à la demande de l'équipe de création, la traduction des dialogues laisse place au procédé du résumé, se contentant de décrire brièvement l'action scénique et de donner quelques clés de compréhension. Ici, le surtitrage se transforme en une instance de narration, dont la fonction consiste à donner des indications de ce qui se passe sur scène, un peu à l'image des didascalies. D'ailleurs, il arrive que le surtitrage reprenne certaines indications didascaliques, les macrodidascalies par exemple indiquant l'acte et/ou la scène par exemple.

Mais en s'affranchissant de son seul rôle de traduction, le surtitrage peut également assumer une forme d'indépendance – toute maîtrisée, bien sûr – et investir pleinement son rôle de narrateur. Il peut, par exemple, se poser en commentateur de ce qui se passe sur scène pour nouer un rapport complice avec le public. Ainsi, ce ne sont plus les personnages-comédiens qui s'adressent au public mais bien le personnage-surtitre lui-même. Prenons l'exemple du spectacle *El Grito de los espejos*⁷ que nous avons surtitré en mai 2005. Dans le prologue de cette pièce, le personnage de l'Auteur s'emmêle les

⁷ Spectacle mis en scène par Matthieu Pouget, Cie Les Anachroniques, Toulouse, 2005.

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 visée de concision qui caractérise le surtitrage, n'ont pas de raison d'être traduites. Nous trouvons regrettable de ne rien projeter lors de ce passage non seulement parce que nous risquions de faire croire à un problème technique mais aussi et surtout parce qu'une partie du public se voyait privé de la tonalité humoristique du monologue. Nous avons finalement choisi de mettre à profit l'espace dédié originellement à la traduction pour commenter ce qui se passait sur scène et nous avons choisi de projeter le surtitre suivant :

Fig.1

A black rectangular box containing the white text: "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. De la même manière, 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, le traducteur comme un nouvel énonciateur, s'adressant au public avec son propre langage et sa propre lecture de l'action. Précisons, bien sûr, que de tels choix ont été faits en concertation avec le metteur en scène.

Que le surtitrage résume ou commente les dialogues, il reste *extradiégétique*, c'est-à-dire extérieur à l'univers de la fiction. Mais il peut également instaurer une relation avec les personnages eux-mêmes, construire des interactions, et entrer de ce fait dans l'univers de la fiction. Les occurrences de ce type de surtitrage *intradiégétique* sont assez rares mais elles démontrent comment le surtitrage peut venir transformer l'action scénique. Dans un article consacré à son expérience de surtitreur, intitulé de façon très suggestive « Le Comédien caché », Mike Sens nous livre l'anecdote suivante :

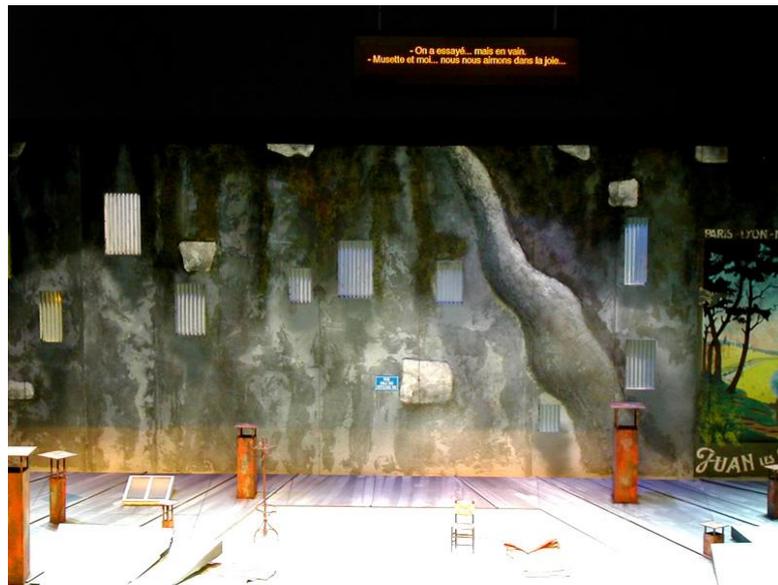
Lors de la tournée de « Voyage à La Haye » en Pologne, nous avons avec François Berreur, metteur en scène, et Hervé Pierre, comédien, abordé le surtitrage comme un outil de création et pas simplement de communication. Au lieu de travailler de façon cloisonnée, chacun chez soi, nous avons durant la période 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.⁸

Dans notre pratique, nous avons également pu travailler autour d'une intégration du surtitrage à l'univers de la fiction. Dans le spectacle *Historia al revés*⁹, par exemple, les personnages des sorcières, Hermenegilda et Faríbola, regardaient ostensiblement la traduction projetée pour se souvenir de la formule magique. Ainsi, le spectateur ne voyait plus le surtitrage comme appartenant à son seul monde mais le découvrait également comme un élément de l'univers fictionnel.

Nous avons jusque-là pensé l'intégration du surtitrage en tant que matière textuelle mais il est intéressant aussi de l'envisager en sa qualité d'élément visuel au sein de la scénographie. Tout comme nous avons distingué deux types de surtitrage en fonction du rapport établi avec l'univers de la fiction (*intradiegétique* VS *extradiégétique*), il peut être intéressant, pour ce faire, de caractériser le surtitrage en fonction de la place qu'il occupe dans la configuration physique de la représentation.

Fig.2



Ainsi, nous trouvons tout d'abord, un surtitrage que l'on pourrait qualifier d'*extrascénique*, affiché en dehors de l'espace de jeu, au-dessus ou sur les côtés de la scène¹⁰.

⁸ Mike Sens : « Le Comédien caché », <http://www.mwtexts.com/amwt/comedien.htm>, consulté le 12 mai 2009, n'est plus disponible sur le Web.

⁹ Spectacle mis en scène par Marcelo Lobera, Cie Les Anachroniques, Toulouse, 2006.

¹⁰ Photo extraite du site de l'entreprise Thomas and Neel, <http://www.surtitrages-opera.com>.

Ce type de surtitrage correspond, d'une certaine manière, aux canons du surtitrage tels qu'édictees dans les différentes définitions que l'on peut en trouver. Il est sans doute le plus répandu, particulièrement à l'opéra, en raison notamment des systèmes techniques d'affichage employés (écran à LED). Il s'agit ici d'une position périphérique du surtitrage qui n'est pas sans conséquence sur les conditions de sa réception : les surtitres apparaissent ici très en hauteur et peuvent donc présenter une gêne physique lors de leur lecture, notamment pour le spectateur assis au premier rang.

Nous trouvons ensuite un surtitrage *intrascénique*, qui occupe une place à l'intérieur de la cage de scène, que ce soit sur une frise prévue à cet effet, en fond de scène, voire sur un élément de décor¹¹.

Fig.3



Ce type de surtitrage reste relativement peu fréquent alors même qu'il est celui qui offre le meilleur confort visuel puisqu'il entre dans le même champ de vision que les autres éléments de la scénographie. Mais si le surtitrage apparaît ainsi au cœur de l'espace scénique, pris dans le réseau de signes de la mise en scène, il convient de s'interroger sur la nature graphique du texte projeté. Dans un article publié en 2001, Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine affirment :

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. (GRANDJEAN et SCHWARTZ-GASTINE, 2001, 231)

¹¹ <http://www.theatrealibi.fr/fr/compagnie-theatre/4/64-in-a-sulitudina-di-i-campi-di-cotonu.html>

Au-delà de sa fonction première de traduction des dialogues, ces auteurs parlent du surtitrage comme d'un texte qui fait image, ouvrant la voie à son potentiel de création graphique. Le travail graphique peut se décliner sous différentes formes, depuis la plus discrète jusqu'à la plus assumée.

La réalisation d'un surtitrage oblige à certains choix de mise en forme : type, couleur et taille de police, alignement du texte, etc. Classiquement, pour le surtitreur, il s'agit surtout de non-choix puisque l'impératif de lisibilité se traduit souvent par une préférence pour une forme de neutralité et le respect de certaines normes plus ou moins tacites : on privilégiera les polices de caractères sans empattements (Arial par exemple) et le surtitrage devra apparaître en blanc sur fond noir (voire en jaune orangé sur fond noir). Si ces normes ont toute leur utilité pour assurer la meilleure lisibilité, le surtitreur peut, dans un souci esthétique, s'en détourner et oser la fantaisie. Observons l'exemple suivant¹² :

Fig.4



Nous nous trouvons ici face à un surtitrage *intrascénique*, projeté sur un élément de décor. Véritable image au sein de la scénographie, le surtitrage a fait l'objet d'une recherche graphique, principalement autour du choix de la police de caractères. Lors du surtitrage du spectacle jeune public *Historia al revés*, nous avons également travaillé autour des polices de caractères en cherchant à renforcer la caractérisation des personnages très archétypiques (sorcières, diable, prince charmant, etc.). Chaque personnage s'est ainsi vu attribuer une police différente : la police « Chiller » – terme qui signifie

¹² 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>.

« effrayant » en anglais – nous a ainsi paru évidente pour traduire les dialogues des sorcières.

Ces deux exemples témoignent du fait que les metteurs en scène ne considèrent plus le surtitrage comme un élément totalement étranger à leur propre travail et donc simplement plaqué dans un univers esthétique existant. En effet, on recense de plus en plus d'expériences visant à investir le surtitrage comme un espace de création, comme un nouvel élément signifiant dans le réseau de la mise en scène. C'est le cas, par exemple, du spectacle *Encyclopédie de la parole – Suite n°2*, où un traitement spécifique du surtitrage est proposé, s'affranchissant des normes habituelles de mise en forme et séduisant ainsi des publics parfois quelque peu rétifs à l'utilisation du surtitrage. Une critique du spectacle écrit à ce propos :

L'expérience n'est pas pour autant qu'auditive, elle est aussi visuelle. Outre la chorégraphie discrète des corps dans l'espace et l'expressivité qu'ils portent, la mise en scène s'étend à la disposition des surtitres. Ils ne sont pas ici contenus dans un petit espace qui surplombe la scène mais ils envahissent tout un écran qui lui sert de fond. Les encarts qui indiquent les sources de chaque discours y prennent place, mais aussi les surtitres, travaillés dans leur mise en espace, leur superposition, leur taille ou le choix de leur police, leur mise en valeur par les éclairages de la scène – comme Régy avait travaillé leur apparition la plus discrète possible dans *Intérieur* –, offrant ainsi des images des sons.¹³

Fig.5



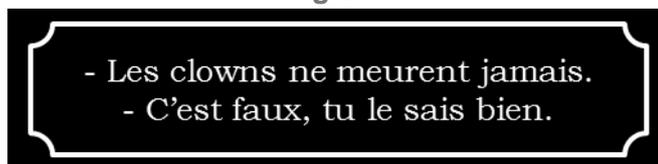
Pour le spectacle *El Domador de sombras*¹⁴, le travail de composition des surtitres a dépassé le simple travail sur la police de

¹³ <http://www.laparafe.fr/2015/10/encyclopedie-de-la-parole-suite-n2-de-joris-lacoste-au-t2g-a-lecoute-de-la-musique-du-monde/>

¹⁴ Spectacle mis en scène par Matthieu Pouget, Cie Les Anachroniques, Toulouse, 2006.

caractères. Cette pièce se déroule dans un cirque et se construit autour de la nostalgie d'une pratique artistique en désuétude. Le décor épuré, la lumière ocre, les costumes et les maquillages créaient 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.

Fig.6



La présence des clowns et l'esthétique « vieillie » nous ont évoqué le cinéma muet et nous nous sommes donc inspirés des intertitres pour la mise en forme de nos surtitres. En outre, la référence aux intertitres, prémices du sous-titrage et du surtitrage, ajoutaient un autre niveau de lecture puisqu'elle introduisait une forme de nostalgie lié au surtitrage lui-même et à son histoire. Un élément caractéristique de ces intertitres pouvant être le cadre qui les compose, nous avons cherché à le reproduire dans le surtitrage. Nous avons également choisi une police avec empattements, la police « Bookman Old Style », privilégiant le critère de la cohérence esthétique à celui de la lisibilité. Ainsi, le travail graphique a permis au surtitrage de s'intégrer, en harmonie, au reste de la scénographie en ajoutant même un nouveau code, celui du cinéma muet, propre à éveiller l'imaginaire du spectateur.

En plus de son intérêt esthétique, l'approche graphique du surtitrage vient parfois répondre à la contrainte d'espace auquel le surtitreur se trouve confronté. À ce titre, nous pouvons établir une analogie entre le surtitrage et la bande dessinée : les surtitreurs avec leurs surtitres sont soumis à la même contrainte que les auteurs de BD avec leurs bulles, celle d'un espace dédié au texte restreint. Lors du surtitrage du spectacle *El Grito de los espejos*, en mai 2005, cette analogie s'est formalisée de manière très explicite. Pendant le prologue de la pièce, deux personnages se disputent sur un rythme très rapide. Le contenu des répliques importe peu et, finalement, c'est plutôt la tonalité de l'échange qui prévaut. Plutôt qu'une solution de traduction par le texte, il nous a semblé plus opportun de « traduire » l'échange d'amabilités entre les deux personnages en recourant aux icônes que l'on trouve dans la bande dessinée :

Fig.7



Ces icônes contribuaient à renforcer la référence à l'univers de la bande dessinée, qui apparaissait au cours du spectacle, et présentaient l'avantage d'offrir au spectateur n'ayant pas accès à la saveur de l'échange une forme de compensation.

Bien entendu, l'utilisation de ces images ne représente qu'un humble exemple d'un véritable travail graphique dont le surtitrage peut faire l'objet si l'on s'autorise à le considérer comme un élément scénographique. D'autres initiatives explorent plus avant le potentiel du surtitrage, tant dans sa dimension graphique que dans sa capacité à entrer en interaction avec la scène. C'est le cas d'une installation vidéo proposée par la graphiste Caroline Leplae, en 2010, et nommée « surtitrage interactif ». Voici comment elle décrit ce travail :

Un système de surtitrage interactif s'intègre à l'espace scénique et devient un élément du décor à part entière, un concept de mise en scène et un outil de dramatisation sonore.

Il projette compositions graphiques et typographiques sur scène¹⁵.

On note, à travers cet exemple, tout le potentiel du surtitrage comme espace de création, un espace dont les frontières dépassent celles du seul domaine de la traduction. Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine envisagent, dans la conclusion de leur article, cette dimension esthétique 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 ?

Si un tel parti pris n'est que trop rarement à l'œuvre dans la pratique, il motive de plus en plus de travaux. Mentionnons à cet égard la typologie esquissée par Agnès Surbezy des différentes modalités du rapport entre surtitrage et scénographie qui « prend comme critère principal le degré de complicité existant entre la mise en scène et le surtitrage » (SURBEZY, 2012). Agnès Surbezy distingue six degrés de complicité. D'une part le « degré zéro » qui

¹⁵ <http://www.carolineleplae.fr/surtitrage/surtitrage.html#surtitrage1.jpg>

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 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 le 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 sur la forme du texte. 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.

Si l'on perçoit souvent le surtitrage comme un pis-aller pour ouvrir les spectacles à un public plus large – ou comme un « mal nécessaire »¹⁶ pour reprendre l'expression de Lucien Marleau – il ne doit pas être résumé à sa fonction première de traduction mais peut et doit également être envisagé comme un élément à part entière de la représentation théâtrale. En effet, au-delà du phénomène traductif qu'il met en œuvre, le surtitrage trouve sa singularité – et une large part de son intérêt – dans le lien qu'il entretient avec le spectacle source et, par conséquent, par les problématiques qu'il soulève vis-à-vis des enjeux scéniques. Le surtitrage ne peut ignorer le rapport scène/salle, où se loge, selon certains, l'essence même du théâtre, la

¹⁶ Cette expression fait référence à l'article de Lucien Marleau intitulé « Les Sous-titres... un mal nécessaire », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 27, n° 3, 1982, p. 271-285.

théâtralité. Penser le surtitrage depuis la question du rapport scène/salle, c'est aussi poser la problématique de la place qu'occupe ce texte projeté dans la représentation. À ce titre, les notions d'intrascénique/extrascénique ou intradiégétique/extradiégétique que nous proposons dans le présent article doivent être comprises comme des premiers outils de description et d'analyse du surtitrage, entendu comme élément de la représentation. Elles peuvent, par exemple, permettre de s'interroger sur les modalités de réception à l'œuvre, sur les effets de sens produits, sur la nature même du spectacle et accompagner ainsi l'émergence d'un paradigme visant à penser le surtitrage non plus comme une contrainte mais bien comme une opportunité.