HAL
open science

ÉLÉMENTS D'ANALYSE DE LA STRATÉGIE DE TRADUCTION MISE EN ŒUVRE DANS LE SURTITRAGE

Bruno Peran

To cite this version:

Bruno Peran. ÉLÉMENTS D'ANALYSE DE LA STRATÉGIE DE TRADUCTION MISE EN ŒUVRE DANS LE SURTITRAGE. Traduire, 2010, 223, pp.66 - 77. 10.4000/traduire.288 . hal-01696819

HAL Id: hal-01696819

https://hal.science/hal-01696819v1

Submitted on 30 Jan 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.

Traduire
Revue française de la traduction

223 | 2010
Tribunal et théâtre, faites entrer le traducteur

Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage

Bruno Péran

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/traduire/288
DOI : 10.4000/traduire.288
ISSN : 2272-9992

Éditeur
Société française des traducteurs

Édition imprimée
Date de publication : 15 décembre 2010
Pagination : 66-77
ISSN : 0395-773X

Ce document vous est offert par Université Fédérale Toulouse Midi-Pyrénées

Référence électronique
Bruno Péran, « Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage », *Traduire* [En ligne], 223 | 2010, mis en ligne le 10 février 2014, consulté le 30 janvier 2018. URL : http://journals.openedition.org/traduire/288 ; DOI : 10.4000/traduire.288

Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage

Bruno Péran

Apparue au début des années 1980 au Canada, la pratique du surtitrage(1) s'est depuis largement développée, tant à l'opéra qu'au théâtre. Pour mesurer cet essor, différents indicateurs peuvent être observés, notamment celui qui concerne l'évolution du marché. À titre d'exemple, l'entreprise italienne Prescott, spécialisée dans la prestation de surtitrage, a publié en 2006 un catalogue des différentes productions qui avaient fait appel à ses services depuis 1996. En consultant ce catalogue, on peut se rendre compte que le nombre de prestations de surtitrage a connu une forte augmentation sur cette période : si en 1996, un seul spectacle avait été surtitré, on comptait déjà 15 spectacles surtitrés en 1998 pour atteindre, sur les années 2004, 2005 et 2006, une soixantaine de spectacles surtitrés annuellement. Un marché florissant donc, qui révèle combien le surtitrage s'est imposé comme le moyen privilégié pour la traduction des spectacles en langue étrangère. Pratique en plein essor, le surtitrage reste, dans le même temps, un objet traductologique encore assez peu étudié. Nous ne prétendons pas répondre ici à toutes les questions théoriques qu'il soulève mais seulement explorer quelques pistes de réflexion et cerner certains enjeux concernant la stratégie à mettre en œuvre lors du processus de traduction.

Rappelant que le surtitrage peut être employé pour la traduction d'œuvres lyriques ou théâtrales, voire même parfois pour la traduction de conférences, nous souhaitons circonscrire notre analyse en précisant qu'elle sera principalement centrée sur le surtitrage théâtral. Nous proposons d'organiser notre exposé en trois temps. Tout d'abord, nous commencerons par proposer une description du texte source et nous verrons que, de par sa nature, celui-ci n'est pas sans incidence sur certains choix traductifs. Ensuite nous essaierons de comprendre et de définir la stratégie de traduction à déployer au vu des spécificités du surtitrage, stratégie que nous illustrerons en mentionnant quelques-unes de ses réalisations au niveau linguistique.

(1) À propos du surtitrage voir aussi dans ce même numéro l'article de B. Péran et Agnès Surbezy, « Surtitrage et Langue des Signes : l'expérience d'une complicité ? », p. 78 à 88, ainsi que l'article d'Hervé Péjaudier « Surtitrer, vous êtes sûrs ? », *Traduire* 222, p. 87 à 91.

Nous terminerons notre analyse en soulignant certaines caractéristiques du texte ainsi produit. Pour cela, nous nous appuierons bien sûr sur des travaux théoriques mais également sur notre expérience de surtitreur, notamment auprès de la compagnie de théâtre universitaire toulousaine *Les Anachroniques,* qui monte, depuis plus de vingt ans, des pièces d'auteurs contemporains, espagnols et hispano-américains, en langue originale.

Description du texte source

Pour le surtitrage comme pour toute traduction, il est nécessaire, dans un premier temps, de s'interroger sur le texte à traduire. L'expression « surtitrage théâtral » porte en elle un premier élément de réponse puisqu'elle associe le texte source à un genre littéraire, le théâtre, définissant ainsi le surtitrage comme un type de traduction théâtrale. Si cette qualification ne saurait être réfutée, elle mérite cependant d'être précisée car elle peut prêter à confusion.

Par traduction théâtrale, on entend, la plupart du temps, la traduction du texte destiné à la mise en scène, c'est-à-dire la traduction du texte dramatique écrit par l'auteur. Celui-ci est généralement composé de dialogues et de didascalies et chacune de ces masses textuelles doit donc faire l'objet d'une traduction. Le surtitrage, quant à lui, se propose de traduire un spectacle, une représentation, c'est-à-dire la réalisation scénique du texte dramatique. Les mots qui sont joués, déclamés sur scène sont donc traduits, à la différence des didascalies qui représentent des indications scéniques qui sont concrétisées – ou non – au moment où le texte est porté à la scène. Il ne faut pas pour autant restreindre le texte à traduire au simple texte dialogal tel qu'il a été écrit par l'auteur. En effet, le processus de création théâtrale voit l'intervention de différents agents qui vont participer à la création d'un nouveau texte, celui de la représentation, texte source pour le surtitreur. En effet, le metteur en scène est libre d'adapter le texte dramatique en fonction de la lecture qui est la sienne, il peut respecter ou non les indications fournies par les didascalies, il peut manipuler le texte à sa guise, le modifier en le tronquant, en changeant certaines répliques, en rajoutant du texte, etc. À cette première adaptation du texte par le metteur en scène s'ajoute l'interprétation de ce même texte par les comédiens. Lors du spectacle, le texte n'est plus figé sur des pages mais il est joué, incarné par des comédiens. La mise en voix et en espace va ancrer le texte dans une énonciation scénique précise où il prendra tout son sens. Si l'on s'accorde à considérer que l'objectif premier du surtitrage est de donner accès au sens du texte, on peut donc dire que le surtitrage ne doit pas traduire le texte destiné à la mise en scène, mais plutôt le texte issu de la mise en scène, résultat des interprétations combinées des différents agents de la création que sont le metteur en scène et les comédiens.

Pour illustrer notre propos, nous pourrions multiplier les exemples tant il est vrai que l'on touche là à une problématique inhérente à tout travail de surtitrage. Permettons-nous seule-

ment d'en citer un qui nous semble tout à fait significatif. En mai 2009, la compagnie *Les Anachroniques* a présenté la pièce *Homenaje a los malditos* au Théâtre Sorano de Toulouse. D'après le texte du dramaturge Eusebio Calonge, les personnages devaient, à un moment précis, mettre des masques. Par la suite, un des personnages principaux, Matamula, leur ordonnait de les enlever en s'exclamant *« Quiténse esas máscaras del demonio »*(2). Dans sa mise en scène, Matthieu Pouget avait choisi de faire porter des masques aux comédiennes tout au long de la pièce, d'une part, parce qu'il les trouvait trop jeunes, trop « fraîches », pour interpréter les personnages usés et désabusés de la pièce et, d'autre part, parce que cette option artistique participait à l'esthétique baroque de sa mise en scène. Au moment où les personnages devaient, d'après le texte dramatique, mettre les masques, ils les ont en réalité enlevés, laissant ainsi apparaître leur visage. Pour avoir du sens, l'ordre de Matamula devait donc été reformulé ; Matthieu Pouget a ainsi demandé à la comédienne de dire *« Quítense esas caras del demonio »*. En tant que surtitreur nous avons donc dû prendre en compte cette modification du texte apportée par le metteur en scène et proposer la traduction « Ôtez ces maudits visages ». De la même manière, toujours pour cette pièce *Homenaje a los malditos*, Matthieu Pouget et les comédiennes avaient choisi de rajouter une chanson, qui n'apparaissait pas dans le texte de l'auteur. Les paroles de cette chanson, le tango *Cambalache*, faisaient sens dans la pièce et elles devaient, à ce titre, être comprises par tous. Nous avons donc dû surtitrer ce passage et nous nous sommes ainsi retrouvés à 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.

Le texte source pour le surtitrage est donc un texte écrit à plusieurs mains, joué à plusieurs bouches, mais c'est aussi, par définition, un texte qui n'a pas réellement de matérialité physique. Nous disions plus haut que le surtitrage se propose de traduire le texte issu de la mise en scène. Or, ce texte ne peut exister qu'*a posteriori*, à la suite du spectacle. C'est un texte en perpétuel mouvement, susceptible de changer d'une représentation à l'autre, en fonction du jeu des comédiens. L'évanescence du texte de la représentation apparaît donc comme une des difficultés majeures du surtitreur : comment traduire un texte qui ne peut être fixé ? La détermination d'un texte source semble donc relever de l'impossible et, de ce fait, le surtitreur doit, en quelque sorte, faire le deuil d'une traduction aboutie, définitive, puisque celle-ci sera soumise aux variations du spectacle. Malgré tout, pour élaborer sa traduction et remplir ainsi sa mission de passeur de sens, le surtitreur doit approcher au plus près ce que sera le texte issu de la mise en scène. Pour cela, il doit établir une collaboration étroite avec l'équipe artistique et, idéalement, accompagner le travail de création en assistant aux répétitions. Il peut ainsi prendre note des modifications subies par le texte dramatique et se familiariser avec le jeu des comédiens.

(2) « Enlevez ces masques de malheur ! » [Traduction d'Agnès Surbezy]

À la nature évanescente du texte source, s'ajoute une autre spécificité qui est en lien direct avec la stratégie de traduction à déployer. Si nous parlions jusqu'à présent du texte en sous-entendant la dimension linguistique des dialogues, il semble bien que le texte original du surtitrage ne se limite pas à ces seuls dialogues. Nous l'avons dit, il ne s'agit pas de traduire un texte écrit, mais bien de surtitrer un spectacle, une représentation. Or, comme nous le rappelle Anne Ubersfeld :

> *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.*(3)

Le texte de la représentation ne se limite donc pas aux signes verbaux que sont les dialogues ; c'est un texte multisémiotique composé de différents codes, linguistique et visuel, et transmis par différents canaux, acoustique et visuel. En soulignant cette particularité du texte source du surtitrage, il semble bien que l'on puisse le rapprocher d'un autre type de texte, le « texte audiovisuel » tel qu'il est défini par Frederic Chaume par exemple :

> *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.*(4)

Il ne s'agit pas de nier les spécificités des formes artistiques que sont le théâtre et le cinéma mais, d'un point de vue traductologique, l'analogie entre le texte de la représentation théâtrale et le texte audiovisuel nous permet de ne plus envisager le surtitrage seulement comme un type de traduction théâtrale mais aussi comme une modalité de traduction audiovisuelle. D'ailleurs, nombre d'auteurs considèrent que le surtitrage appartient à la traduction audiovisuelle, tels que Jorge Díaz Cintas et Aline Remael qui circonscrivent ce domaine particulier de la traduction de la manière suivante :

> *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.*(5)

(3) Anne Ubersfeld, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, p. 23.

(4) « un texte 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]

(5) « À l'origine, l'expression ''traduction audiovisuelle'' était employée pour englober différentes pratiques de traduction dans les médias audiovisuels – cinéma, télévision, vidéo – où intervient un transfert d'une langue source vers une langue cible, et 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 ainsi que le surtitrage d'opéra et de théâtre a également été inclus. » [Notre traduction]

L'inscription du surtitrage dans le domaine de la traduction audiovisuelle ne répond pas à une simple volonté de classification. Plus qu'une fin, elle est un moyen permettant de le rapprocher d'une autre modalité de traduction : le sous-titrage. Bien sûr un tel rapprochement semble évident, mais on le fonde souvent sur la simple proximité phonétique des deux termes et on le pousse même jusqu'à assimiler purement et simplement les deux techniques. Or le surtitrage se distingue du sous-titrage sous bien des aspects qui, même s'ils ne seront pas abordés ici, méritent d'être soulignés. Nous souhaitons plutôt fonder ce rapprochement sur l'analogie avérée qui peut être établie entre le texte original du surtitrage et celui du sous-titrage et implique que les deux techniques partagent des enjeux communs, notamment en ce qui concerne la stratégie de traduction à mettre en œuvre.

Mise en œuvre d'une stratégie de traduction

Une caractéristique commune au sous-titrage et au surtitrage réside dans ce que Daniel Becquemont appelle le phénomène de « transcodage », c'est-à-dire le passage du code oral du texte source au code écrit de la traduction. Ce phénomène impose des contraintes et conditionne la stratégie à mettre en œuvre car, comme le rappelle très justement Lucien Marleau : « 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 ». Autrement dit, pour un fragment de texte déclamé à l'oral, défini par un nombre de signes linguistiques et un temps nécessaire à sa diction, il faut faire correspondre un surtitre qui soit composé d'un nombre de signes linguistiques moindre, car il entretient, avec le fragment de texte donné, un rapport d'isochronie. Plusieurs contraintes interviennent donc : une contrainte d'espace tout d'abord, limitant l'espace textuel disponible à l'intérieur d'un surtitre ; une contrainte de temps, ensuite, impliquant une durée d'affichage suffisante pour permettre la lecture du surtitre ; et une contrainte de rythme, enfin, assurant une simultanéité entre le surtitre et le fragment de texte correspondant. Dans le sous-titrage, des normes ont été adoptées en réponse à ces contraintes : en principe un sous-titre n'excèdera pas deux lignes de 35 à 40 caractères chacune, et restera généralement affiché pendant 3 ou 4 secondes. Pour les surtitres, ces paramètres ne sont pas normalisés, chaque surtitreur optant ainsi pour le format de surtitres qui lui semble le mieux adapté. Marta Mateo Martínez-Bartolomé souligne cette absence de normes et constate que *« 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 »*(6). Mais même en l'absence de normes clairement établies, les contraintes sont bien présentes et invitent le surtitreur à mettre en œuvre une stratégie de traduction particulière. Pour le surtitrage, comme

(6) « 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. » [Notre traduction]

pour le sous-titrage, la visée du traducteur consistera, au vu des contraintes, à condenser le message, à écrire en peu de mots ce qui aura parfois été dit dans de longues phrases. Cette stratégie de traduction se concrétise, selon Teresa Tomaszkiewicz, par l'emploi de deux opérations linguistiques principales qu'elle nomme la suppression et la transformation condensatoire. Si la première est suffisamment explicite pour ne pas être définie, la seconde, quant à elle, « consiste à reformuler certains éléments pour obtenir des formes plus concises ». Dans la mesure où le texte source ne pourra être traduit dans son intégralité, la question se pose de savoir quelles parties du discours peuvent être supprimées ou condensées sans que cela n'affecte le sens à transmettre. Pour procéder à ces opérations, il est donc nécessaire d'analyser le discours et de procéder à une sorte de hiérarchisation de l'information afin de distinguer ce qui est principal de ce qui n'est que secondaire.

Nous n'aborderons pas ici, de manière exhaustive, les différentes formes linguistiques qui peuvent être supprimées ou condensées mais nous allons simplement citer quelques exemples qui nous semblent représentatifs de la stratégie globale à adopter. Ainsi, on pourra supprimer, dans la traduction, la plupart des répétitions dans la mesure où celles-ci ne participent pas directement à la création du sens. Observons, par exemple, cet extrait de la pièce *Historia al revés,* écrite et mise en scène en version espagnole par Marcelo Lobera en 2006 : *« 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. »*(7) Vu le rythme du passage, cette réplique devait faire l'objet d'un seul surtitre dont la durée d'affichage n'était pas suffisamment longue pour permettre la lecture d'une traduction de tout le texte. Il était donc nécessaire de proposer une traduction condensée. L'extrait espagnol se caractérise par la récurrence du verbe *buscar*, accompagné de différents compléments d'objet direct. Pour le surtitrage, nous avons donc choisi de réduire le nombre des compléments et d'éviter la répétition du verbe « chercher » en le mettant, en quelque sorte, en « facteur commun ». De cette manière nous obtenions la traduction suivante, qui pouvait être lue plus rapidement : « je cherche ma princesse, ma belle, la moitié qui m'attend et m'appelle ».

Si certaines suppressions se justifient par des répétitions au niveau linguistique, il semble bien que ces dernières soient des cas particuliers d'un phénomène plus global permettant de procéder à des suppressions ou à des transformations condensatoires. Ce phénomène est évoqué par Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine :

> *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.*

(7) « Je cherche ma princesse, mon âme-sœur, ma mie, ma dame, l'heureuse élue de mon cœur, l'autre moitié de mon âme ! » [Texte français publié par l'auteur]

La « redondance » dont il est question est un élément très important car elle permet, en s'appuyant sur la nature même du texte original, de procéder aux opérations linguistiques dont nous avons parlé sans que cela n'implique une déperdition de sens trop importante. Nous l'avons dit plus haut, le texte de la représentation ne consiste pas seulement en un texte linguistique, il s'accompagne d'une action scénique constituée de différents signes non linguistiques. Le jeu de l'acteur, la prosodie du texte déclamé, les gestes, ou encore les éléments de décor s'imposent aux récepteurs comme autant de vecteurs de transmission du sens et c'est la redondance de ces signes avec une partie des dialogues qui permettra parfois de ne pas traduire l'intégralité du texte.

Ainsi, certaines indications spatiales contenues dans le texte et renvoyant à un espace visible par le spectateur peuvent être traduites par des formes plus courtes comme les déictiques. Prenons un exemple tiré de la pièce de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, que nous avons surtitrée en 2008 dans une mise en scène de Matthieu Pouget pour *Les Anachroniques.* 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 proposée respectait totalement cet univers, notamment grâce à un travail spécifique sur les lumières. Lorsqu'il a fallu surtitrer la réplique *« Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura »*(8), nous avons été confronté, une nouvelle fois, à l'impossibilité de tout traduire. Nous devions donc trouver le moyen de condenser le message. Il est apparu que la précision esta sala oscura [cette salle obscure] ne nécessitait pas d'être traduite *in extenso* puisque le code visuel venait lui-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.

Le passage du code oral au code écrit et l'objectif de réduction du texte qui en résulte sont les premiers éléments qui caractérisent la stratégie de traduction que le surtitreur doit mettre en œuvre. Mais une autre spécificité du surtitrage en tant que mode de transfert linguistique vient également orienter celle-ci. Cette spécificité réside dans la coexistence à un moment et dans un espace donnés du texte source et de sa traduction, du texte déclamé et du texte projeté, tous deux perçus simultanément par le spectateur. Voici ce que Marta Mateo Martínez-Bartolomé nous indique à ce propos :

> *el hecho de que el espectador tenga en ambos casos acceso simultáneo al texto origen y al texto meta restringe la libertad de acción del traductor, quien, si por un lado se ve obligado a resumir y aclarar, por otro no podrá alejarse excesivamente del diálogo original, que el espectador*

(8) « Tout plutôt que de moisir jour après jour dans ce caveau. » [Traduction d'André Belamich]

> *recibe de forma auditiva, si quiere contar con el beneplácito de éste [...] 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.*(9)

La notion de « fidélité » fait l'objet d'un vaste débat que nous ne souhaitons pas alimenter ici. Il nous semble plus intéressant, en revanche, d'analyser la stratégie de traduction en nous appuyant sur la dichotomie sourcier/cibliste. Pour expliquer brièvement cette dichotomie, on peut rappeler que la stratégie sourcière vise à « 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 » alors que la stratégie cibliste consiste à « 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 ».

Dans le cas d'une traduction destinée à être publiée ou mise en scène, le traducteur peut – et parfois doit – adapter certaines références culturelles au public d'accueil. À ce sujet, dans un article consacré à la traduction théâtrale, Christilla Vasserot nous fait part de son expérience de traductrice pour Rodrigo Garcia. Pour la pièce *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, traduite en 2002, elle a procédé à certaines adaptations, suivant ainsi la volonté de l'auteur telle qu'elle nous l'indique dans une note en 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 ». Cette stratégie de traduction qui pourrait être qualifiée de cibliste a ainsi amené la traductrice à adapter la référence politique au chef du gouvernement espagnol de l'époque, José Maria Aznar, en la remplaçant, dans le texte traduit, par la référence à son homologue français, le président Jacques Chirac. Nous ne souhaitons pas discuter ce choix traductif mais seulement montrer que, pour une traduction destinée à une mise en scène, la stratégie cibliste peut être retenue. Pour un surtitrage, en revanche, il semble bien qu'elle poserait des problèmes car l'adaptation de certains éléments culturels risquerait de créer une confusion chez le spectateur. Rappelons que le destinataire du surtitrage, qu'il comprenne ou non la langue étrangère, reçoit le texte par le canal auditif en même temps qu'il le reçoit par le canal visuel. La confrontation de deux systèmes de référence, celui du texte déclamé sur scène et celui de la traduction, pourrait donc gêner sa réception du sens. La cohabitation du texte source et du texte cible oblige en quelque sorte le surtitreur à produire une traduction sourcière. Celle-ci est notamment observable lorsqu'il s'agit de traduire ou non les noms des personnages. Dans un surtitrage, même si ces noms ont une charge

(9) « le fait que le spectateur, dans les deux cas, ait accès simultanément au texte source et au texte cible restreint la liberté d'action du traducteur. Si celui-ci se voit obligé de résumer et de clarifier, il ne peut pas, dans le même temps s'éloigner excessivement du dialogue original que le spectateur reçoit sous forme auditive, s'il veut compter sur l'approbation de ce dernier. [...] Ainsi la fidélité au texte source apparaît d'un côté imposée par la réception même du texte cible et, de l'autre côté, limitée par son moyen de transmission. » [Notre traduction]

sémantique, il est difficile de les adapter à la culture d'accueil car cela pourrait rendre difficile l'identification des personnages par le public, dans la mesure où ce dernier n'entendrait pas le même nom prononcé que celui qu'il voit écrit.

Quelques spécificités du texte cible

Après avoir relevé les caractéristiques du texte source et analysé certains aspects de la stratégie de traduction mise en œuvre, nous souhaitons poursuivre notre analyse en nous arrêtant sur quelques-unes des spécificités du surtitrage en tant que résultat du processus traductif.

La première spécificité que nous souhaitons décrire renvoie au caractère vivant de l'objet à traduire. Nous l'avons dit plus haut, le surtitrage est la traduction du texte de la représentation théâtrale. Or ce texte est, par essence, évanescent et éphémère. Sa traduction est donc, elle aussi, éphémère. Linda Dewolf le constate en soulignant que « le surtitrage est un écrit éphémère, fait en principe pour être lu et non relu ». Le surtitrage n'existe que le temps de la représentation, il est intimement lié à elle dans la mesure où il est élaboré en fonction d'une énonciation scénique précise. Par conséquent, il ne peut être réutilisé si la situation d'énonciation est différente. Le surtitrage ne peut pas être considéré comme un texte autonome, il ne prend tout son sens que dans son association avec la représentation. C'est justement ce lien étroit entre le spectacle et le surtitrage qui confère au texte traduit un intérêt qui n'apparaît pas de manière évidente et qui dépasse le domaine de la traductologie. En traduisant le texte issu de la mise en scène, le surtitrage garde, de fait, une trace de la mise en scène, il consigne les adaptations, les choix artistiques résultant du travail de création. Il peut devenir, par conséquent, un outil de travail pour la génétique théâtrale, dans la mesure où il peut faire état du processus créatif de la mise en scène du texte dramatique.

Une autre spécificité de la traduction produite pour un surtitrage concerne son éventuelle qualité « littéraire ». De par les contraintes auxquelles la traduction est soumise mais aussi de par la forme sous laquelle se présente la traduction en question, il est évident que le surtitrage, même s'il est un type de traduction théâtrale, ne pose pas la question de la littérarité de la même manière qu'un autre type de traduction littéraire. Linda Dewolf parle d'un texte « très fragmenté » rejoignant ainsi Roberto Mayoral Asensio qui, au sujet du sous-titrage, note cette particularité et la rend responsable du style peu littéraire qui caractérise, selon lui, ce type de traduction. Il affirme en effet : *« Así, el estilo deviene telegráfico, entrecortado y "soso". […]; todos los personajes hablan de la misma manera »*(10). Si on ne peut nier la forme fragmentée, voire même hachée, résultant de la présentation du texte en surtitres, il nous semble que l'idée

(10) « Ainsi, le style devient télégraphique, entrecoupé et « fade ». […] ; tous les personnages parlent de la même façon. » [Notre traduction]

que le texte produit soit « fade » ou même que « tous les personnages parlent de la même manière » est, sinon abusive, tout au moins réductrice. Elle revient à limiter le surtitrage à une simple fonction utilitaire, à l'affranchir de toutes ambitions littéraires. Pourtant, il semble bien que le souci de rendre la dimension stylistique et poétique du texte source ne soit pas incompatible avec les contraintes qui régissent l'élaboration du surtitrage. Jean-Michel Déprats revendique ainsi la possible littérarité du surtitrage et conçoit ce dernier comme « une opération de réduction du texte qui consiste à choisir l'essentiel, tout en prêtant attention à la poésie de la langue ». Nous avons évoqué dans notre première partie un exemple de création discursive à laquelle nous avons procédé pour un passage de la pièce *Historia al revés*. L'original se caractérisant par un rythme particulier, créé par la répétition de la même structure syntaxique, nous avons choisi de créer une rime interne à la phrase à travers l'emploi des termes « belle » et « appelle ». Cet exemple est représentatif du parti pris qui est le nôtre en tant que surtitreur. Il nous semble en effet que la question de la littérarité du surtitrage trouve, comme souvent dans la traduction, sa solution dans la « négociation ». Si la réexpression est contrainte par certains paramètres, il ne tient qu'au surtitreur d'investir l'espace de liberté restant pour donner à la traduction certaines qualités littéraires.

Une dernière spécificité du surtitrage concerne la place qu'il occupe à l'intérieur du réseau que constitue la mise en scène. Nous analysions plus haut comment le surtitrage était élaboré en ayant à l'esprit le caractère multisémiotique du texte original. Mais il est intéressant de s'interroger aussi sur le signe nouveau que va représenter le texte traduit à l'intérieur de la mise en scène. À ce sujet, Sophie Grandjean et Isabelle Schwartz-Gastine parlent du texte du surtitrage comme d'un « texte-image », montrant ainsi que le surtitrage ne revêt pas seulement une dimension linguistique mais qu'il devient également un élément graphique qui peut être abordé dans une perspective de sémiologie théâtrale. Se pose alors la question des rapports entre scénographie et surtitrage, et même, la question d'une « esthétique » d'un surtitrage qui participerait, comme élément constitutif, à la mise en scène. C'est bien dans cette perspective que nous travaillons avec la compagnie *Les Anachroniques*. Mettant à profit le terrain d'expérimentation qu'offre une structure universitaire, nous essayons de penser le surtitrage en fonction de la mise en scène, et instaurons, pour cela, une collaboration avec les différents agents de la création que sont le metteur en scène bien entendu, mais aussi les comédiens, les techniciens, le décorateur, etc. Ainsi, que ce soit à travers l'emploi d'une police de caractères particulière, l'utilisation de cadres qui viennent orner les surtitres, voire même d'images, que ce soit en créant des interactions entre le surtitrage et les comédiens sur scène, ou même avec le public, que ce soit en projetant la traduction en fond de scène ou sur un élément de décor… nous essayons de voir le surtitrage non plus comme le seul espace de la traduction linguistique, mais aussi comme un espace de création nouveau.

Nous venons de le voir, le surtitrage pose des enjeux théoriques qui justifient que l'on y consacre une réflexion spécifique. À travers ces quelques lignes, nous avons mis en lumière deux aspects

majeurs qui caractérisent, selon nous, la stratégie de traduction mise en œuvre pour le surtitrage : d'une part la nécessité de proposer un texte suffisamment condensé pour qu'il puisse être lu et d'autre part la tendance à produire une traduction sourcière de manière à ne pas parasiter la réception du sens par le public. Ces deux impératifs sont liés à la nature du texte source et vont avoir des implications sur la nature du texte cible. Ils vont bien sûr poser des contraintes dans l'exercice de traduction mais celles-ci ne seront pas forcément un obstacle à certaines prétentions littéraires.

Si notre analyse s'est présentée comme un parcours à travers le processus traductif, nous sommes convaincus que chacune des étapes de ce processus mériterait de faire l'objet d'une étude plus approfondie pour arriver à une forme de théorie du surtitrage. Gageons donc que l'essor de sa pratique s'accompagnera d'un enrichissement de la réflexion.

Nous souhaitons conclure notre analyse en citant une formule de Carmen Torregrosa qui, même s'il elle concerne le sous-titrage, nous semble tout à fait opportune pour parler du surtitrage puisque lui aussi consiste, en définitive, en *« una traducción que crea textos que han de ser incompletos para poder convivir con la imagen y el sonido: textos que, para ser perfectos, han de aprender primero el duro oficio de ser imperfectos »*.(11)

brunoperan@yahoo.fr

Bruno PÉRAN *est actuellement ATER à l'université Toulouse II Le Mirail. Rattaché au laboratoire de recherche LLA-CREATIS, il mène, dans le cadre de son doctorat, un travail de recherche consacré au surtitrage théâtral intitulé* Dramasurtitrage *dont l'objectif est l'élaboration de principes théoriques et la conception d'un outil informatique nouveau. Membre de la compagnie de théâtre universitaire toulousaine Les Anachroniques depuis 2005, il a collaboré à de nombreux spectacles en tant que surtitreur. Il enseigne également le surtitrage depuis plusieurs années au Centre de Traduction, Interprétation et Médiation Linguistique (CETIM).*

(11) « une traduction qui crée des textes qui doivent être **incomplets** pour pouvoir coexister avec l'image et le son : des textes qui, pour être parfaits, doivent d'abord apprendre le difficile office d'être imparfaits. » [Notre traduction]

Bibliographie

CALONGE Eusebio, 2009, *Homenaje a los malditos / Hommage aux maudits*, Toulouse, PUM, coll. Nouvelles Scènes Hispaniques.

CHAUME Frederic, 2004, *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, coll. Signo e Imagen.

DELISLE Jean, LEE-JAHNKE Hannelore et CORMIER Monique, 1999, *Terminologie de la traduction,* Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins.

DEWOLF Linda, 2003, « 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, p. 92-108.

DÍAZ CINTAS Jorge et REMAEL Aline, 2007, *Audiovisual Translation : Subtitling,* Manchester, Kinderhook, St. Jerome Publishing.

GARCÍA LORCA, Federico, 2006, *La maison de Bernarda Alba* [Traduction d'André Belamich] suivi de *Noces de sang* [Traduction de Marcelle Auclair], Paris, Gallimard.

GRANDJEAN Sophie et SCHWARTZ-GASTINE Isabelle, 2001, « Surtitrage : texte projeté, texte-image », *in* PICON-VALLIN, Béatrice : *La Scène et les images*, Paris, CNRS Editions, coll. Arts du spectacle, p. 231-255.

LOBERA Marcelo, 2006, *Historia al revés* (texte non publié en version espagnole). Pour la version française : *Histoire à l'envers*, Toulouse, Les Anachroniques, coll. Les Anachronotes.

MARLEAU Lucien, 1982, « Les Sous-titres… un mal nécessaire », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 27, n° 3, p. 271-285.

MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOM… Marta, 2002, « Los Sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica », *in* SANDERSON, John D. (dir.) : *Traductores para todo: Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*, Universidad de Alicante, p. 51-73.

TOMASZKIEWICZ Teresa, 1993, Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films, Poznán, UAM.

TORREGROSA Carmen, 1996, « Subtítulos: traducir los márgenes de la imagen », *Sendebar. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, n° 7, Granada, Universidad de Granada, p. 73-88.

UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.

VASSEROT Christilla, 2006, « Traduire le théâtre. La question du destinataire », *in* HIBBS, Solange et MARTINEZ, Monique (dir.) : *Traduction, Adaptation, Réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Toulouse, PUM, 2006, p. 162-169.