



HAL
open science

SURTITRAGE ET LANGUE DES SIGNES : L'EXPÉRIENCE D'UNE COMPLICITÉ ?

Bruno Peran, Agnès Surbezy

► **To cite this version:**

Bruno Peran, Agnès Surbezy. SURTITRAGE ET LANGUE DES SIGNES : L'EXPÉRIENCE D'UNE COMPLICITÉ ?. Traduire, 2010, 223, pp.78 - 88. 10.4000/traduire.295 . hal-01696834

HAL Id: hal-01696834

<https://hal.science/hal-01696834>

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

Surtitrage et Langue des Signes : l'expérience d'une complicité ?

Agnès Surbezy et Bruno Péran



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/295>

DOI : 10.4000/traduire.295

ISSN : 2272-9992

Éditeur

Société française des traducteurs

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2010

Pagination : 78-88

ISSN : 0395-773X

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



Référence électronique

Agnès Surbezy et Bruno Péran, « Surtitrage et Langue des Signes : l'expérience d'une complicité ? », *Traduire* [En ligne], 223 | 2010, mis en ligne le 10 février 2014, consulté le 30 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/295> ; DOI : 10.4000/traduire.295

Surtitrage et Langue des Signes : l'expérience d'une complicité ?

 Agnès Surbezy et Bruno Péran

Surtitrage et interprétation en langue des signes... voilà une association qui peut sembler incongrue ou à tout le moins surprenante. Elle existe pourtant et elle est le fruit d'une aventure menée depuis maintenant six ans par la compagnie théâtrale *Les Anachroniques*. Cette expérience atypique nous a permis, au fil des différentes pièces présentées par la compagnie en version surtitrée et interprétée⁽¹⁾, de mener une réflexion sur la relation que peuvent entretenir ces deux pratiques : si surtitrage et interprétation en LSF semblent redondants au premier abord, ils peuvent finalement se révéler complémentaires et même fonctionner en interaction.

Pour décrire l'expérience menée par *Les Anachroniques*, il nous semble nécessaire, dans un premier temps, d'évoquer rapidement ce qu'est le surtitrage, pratique souvent méconnue ou mal perçue, avant de mettre en lumière, dans un deuxième temps, ses points de convergence et de divergence avec l'interprétation en langue des signes, du moins telle que nous avons pu la voir pratiquée dans le cadre des représentations évoquées précédemment, ainsi que la complémentarité que ces deux pratiques nous semblent pouvoir entretenir. Nous envisagerons, par la même occasion, les possibilités d'adaptation supplémentaires que pourrait offrir le surtitrage dans la perspective d'une présentation à un public sourd et malentendant, perspective que nous souhaiterions explorer dans les années à venir et développer notamment dans le cadre de la formation au surtitrage proposée, à Toulouse, par le CETIM⁽²⁾.

(1) Il s'agit des pièces : *El grito de los espejos* et *Historia al revés* de Marcelo Lobera (2005), *¡Hombres!* de la compagnie T de Teatre (2006), *El Domador de sombras* d'Itzziar Pascual (2006), *Zahra, favorita de Al Andalus* d'Antonia Bueno (2007), *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (2008), *El local de Bernardeta A* de Lourdes Ortiz (2008), *Homenaje a los malditos* d'Eusebio Calonge (2009), *Entre puertas y paredes* de Gracia Morales (2010).

(2) Le Centre de Traduction, Interprétation et Médiation culturelle.

Qu'est-ce que le surtitrage ?(3)

De plus en plus développé, le surtitrage consiste à projeter, généralement au-dessus de la scène (d'où son nom !), les éléments nécessaires à une bonne compréhension de la pièce jouée. Plus que la traduction du texte dramatique écrit, le surtitrage se propose donc de traduire le texte de la représentation théâtrale, ce qui suppose, outre un travail de traduction, un certain nombre d'adaptations. Si, dans le cas d'un travail comme celui que nous menons, en collaboration étroite avec une compagnie, la latitude et l'espace laissés à la créativité des surtitreurs se trouvent accrus, subsistent néanmoins des contraintes majeures, que nous allons évoquer succinctement en même temps que les diverses étapes de cette pratique.

Le premier travail du surtitreur (d'ailleurs commun avec celui des interprètes en langue des signes) consiste, bien sûr, à prendre connaissance du texte qu'il doit traduire, du texte joué, et l'invite donc à suivre l'équipe de création et à assister à des répétitions aussi tôt que possible. Ce travail préparatoire présente deux intérêts majeurs. D'une part, en assistant aux répétitions, le surtitreur peut aussi appréhender le rythme du futur spectacle, rythme qui naît notamment de la mise en scène et du jeu des acteurs et qui est fondamental pour le surtitreur. En effet, le surtitrage doit être élaboré en tenant compte du temps qu'il faut au spectateur pour lire chaque surtitre et cette contrainte temporelle oblige à un découpage du texte en séquences correspondant chacune à un surtitre. Le surtitreur se familiarise d'une part avec les différents agents qui prennent part à la création (metteur en scène, comédiens, techniciens et, dans le cas qui nous intéresse, interprètes en Langue des Signes). Il peut, d'autre part, observer le cheminement créatif de la mise en scène, s'informer des adaptations émanant des interprétations combinées du metteur en scène et des comédiens, ce qui est essentiel puisqu'il s'agit bien de traduire non pas le « texte destiné à la scène » mais le « texte issu de la mise en scène ». Il est donc important de connaître les choix esthétiques opérés par le metteur en scène, et ce plus particulièrement si on pense le surtitrage comme un élément qui va s'intégrer à la scénographie, au même titre que l'interprétation en langue des signes quoique de manière différente, comme nous le verrons par la suite.

Ce travail de familiarisation avec le spectacle facilite la production du texte destiné au surtitrage, étape qui se compose de deux volets : un volet littéraire qui consiste en un exercice de traduction, au sens étymologique de « passage de sens », et un volet, plus technique, de saisie informatique du texte produit et d'adaptation des surtitres aux contraintes liées à la projection. En ce qui concerne le volet de traduction, le support à partir duquel nous travaillons est le texte écrit dans la langue source. Il s'agit bien entendu d'un texte de travail, où vont être indiquées les différentes séquences, repérées lors des répétitions, mais aussi les différentes

(3) Voir à ce propos l'article de B. Péran, « Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage », p. 66 à 76 de ce même numéro ainsi que l'article d'Hervé Péjaudier « Surtitrer, vous êtes sûrs ? », *Traduire* 222, p. 87 à 91.



remarques à propos des choix de mise en scène. On pourrait, soit dit en passant, penser qu'il serait plus facile d'élaborer un surtitrage à partir d'une traduction déjà existante mais il faut rappeler que le texte produit pour le surtitrage est un texte fragmenté, soumis à des contraintes d'espace et de temps, et qu'il n'est donc pas le même que le texte traduit destiné à la publication, loin s'en faut ! Le surtitreur a donc à sa charge d'élaborer une traduction spécifique pour le surtitrage. Pour l'y aider, il peut, malgré tout, avoir à disposition une traduction déjà publiée. Celle-ci ne doit alors être considérée que comme une « béquille »⁽⁴⁾, qui propose des solutions susceptibles d'inspirer le surtitreur dans son propre exercice de traduction. Il faudrait alors s'interroger sur la place de la traduction publiée, notamment en ce qui concerne les droits du traducteur. Lors de cet exercice de traduction spécifique qu'implique le surtitrage, interviennent diverses opérations de « suppression » et de « transformation condensatoire » : le surtitreur doit procéder à des choix et hiérarchiser les informations de manière à produire un texte synthétique, l'espace du surtitre et l'obligation de laisser celui-ci à l'écran un certain temps ne lui permettant pas, le plus souvent, de projeter une traduction *in extenso*.

Pour ce qui est de la saisie des surtitres, elle n'est pas, comme on pourrait être tenté de le penser, totalement séparée du volet de traduction. Bien au contraire, l'élaboration du texte pour le surtitrage et sa saisie informatique se font, dans notre cas, de manière concomitante. De fait, pour générer les surtitres, nous utilisons PowerPoint : à partir du repérage des séquences effectué au préalable, le surtitreur produit un texte fragmenté qu'il va saisir dans des diapositives créées par ce logiciel. Ainsi, la limitation du nombre de lignes et de caractères sera induite par l'espace disponible à l'intérieur de chaque diapositive. Le logiciel PowerPoint permet ensuite de créer un diaporama qui sera projeté au moment des représentations, diaporama dont il s'agit ensuite de vérifier la pertinence en le confrontant au texte-source, c'est-à-dire au texte tel qu'il sera dit sur scène. Il faut donc éprouver le texte du surtitrage lors des filages de la pièce, dans une dynamique, si possible, conjointe avec le travail de création. En visionnant un diaporama des diapositives simultanément au filage, on peut voir si la vitesse de déroulement des surtitres est trop lente ou trop rapide ; repérer, éventuellement, certaines coquilles qui auraient pu se glisser dans le texte, etc. La plupart du temps, il faut procéder à des retouches mais, si le repérage des séquences a été bien fait et s'il n'y a pas eu d'évolution importante dans la mise en scène, on peut considérer que le travail en amont des représentations est terminé.

C'est au moment des représentations qu'apparaissent différents problèmes d'ordre technique, notamment spatiaux, que nous ne développerons pas ici mais qui peuvent concerner aussi bien la mise en place de la régie que l'espace de projection ou son interaction avec les acteurs et la scénographie. Il convient aussi de s'assurer que les surtitres soient lisibles le plus aisément

(4) Agnès SURBEZY : « Quand la traduction s'adapte à la scène : le surtitrage », in HIBBS, Solange et MARTINEZ, Monique (éds.) : *op. cit.*, p.172.

ment possible, par le plus grand nombre, sans supposer une invraisemblable gymnastique pour pouvoir l'entra-percevoir... et, bien sûr, sans parasiter la réception de l'action scénique. Une fois le surtitrage prêt et ces diverses contraintes prises en compte, arrive enfin l'heure de la représentation ! Cette étape est sans nul doute la plus stressante mais elle est aussi la plus excitante. Le surtitreur se trouve pris lui aussi dans l'effervescence qui agite techniciens, comédiens et metteur en scène tant il est vrai que, s'il y a un problème dans le déroulement des surtitres, celui-ci se verra sur scène et une partie du public sortira insatisfaite.

Deux aspects majeurs, notamment, conditionnent la qualité du surtitrage d'une représentation. D'une part, il faut projeter le surtitrage en synchronie avec l'action sur scène, ce qui suppose une bonne connaissance du texte mais aussi de la manière dont ce texte est joué par les comédiens. D'autre part, il faut être réactif aux différentes fluctuations qui peuvent intervenir lors d'une représentation et qui sont inhérentes à la pratique de cet art vivant qu'est le théâtre. Si un comédien oublie une partie de son texte, par exemple, les surtitres correspondant au fragment oublié n'ont aucune raison d'apparaître. Or ces surtitres ont été saisis informatiquement et le logiciel que nous utilisons n'étant que très imparfaitement adapté à cette pratique, il n'a pas la souplesse nécessaire pour modifier, en temps réel, le texte du surtitrage. Plus problématique encore, toute improvisation de la part d'un comédien sera, pour le surtitreur, impossible à restituer, le texte improvisé n'ayant, bien entendu, pas fait l'objet d'une traduction et tout ajout au surtitrage étant impossible au cours de la projection. Le surtitreur peut, tout au plus, masquer le texte projeté... et attendre que les acteurs reprennent le fil du texte qu'il était prévu de dire ! Le trou de mémoire du comédien, l'improvisation, autant d'« aléas du direct » qui font le charme de l'exercice du surtitrage et transforment celui-ci en un élément actif de la représentation, requérant une excellente connaissance des textes source et cible. C'est d'ailleurs pour cela qu'il nous semble nécessaire qu'une seule et même personne prenne en charge la traduction et la projection du surtitrage. Pour cela aussi que, dans un cas comme le nôtre, le surtitreur participe de plein droit au processus de création.

On peut, pour conclure ce rapide tour d'horizon de ce qu'est le surtitrage, se poser la question du surtitrage comme mode de transfert linguistique : le surtitreur, comme tout autre traducteur, est avant tout un médiateur, un passeur de sens. Il est donc, comme tout traducteur, régi par ce qu'on appelle parfois la « condition ancillaire ». De fait, traduire, c'est servir deux maîtres : l'auteur dans son œuvre, le lecteur dans son désir d'appropriation. Dans le cas du surtitrage, on pourrait même parler d'un troisième maître qui serait le metteur en scène. De fait, nous l'avons déjà mentionné rapidement, un élément essentiel est à prendre en compte, la question du texte source. Le surtitrage doit, bien entendu, être considéré comme une forme de traduction théâtrale. Néanmoins, en tant que tel, il présente des caractéristiques qui le différencient de la traduction théâtrale telle qu'on la conçoit en vue d'une publication. Une des premières caractéristiques concerne le texte source, c'est-à-dire le texte qui va faire l'objet de la traduction. Dans le cas du surtitrage, on ne traduit pas, comme nous l'avons déjà men-



tionné, le « texte destiné à la mise en scène » mais le « texte issu de la mise en scène », c'est-à-dire le texte de l'auteur tel qu'il aura été lu, interprété et porté à la scène par le metteur en scène. Se contenter de traduire le texte de l'auteur sans tenir compte du travail de mise en scène risque de mener à un surtitrage en décalage avec le spectacle.

Une fois la question du texte source posée, il faut s'intéresser à la question du destinataire. Cette question semble primordiale pour comprendre les enjeux qui sont au cœur du surtitrage. Deux grands aspects semblent caractériser ce destinataire :

- son « hybridité »
- sa « multiplicité »

Par le terme hybridité, nous renvoyons à cette position double qu'occupe le spectateur lors d'un spectacle surtitré : d'une part, sa position de spectateur bien entendu, mais aussi, d'autre part, sa position de lecteur. Le surtitreur doit garder à l'esprit qu'il « travaille » pour ce que certains nomment « spectatelecteur ». La notion de spectatelecteur est employée pour désigner l'activation d'un regard et d'une écoute imaginaires qui s'opère lors de la lecture d'un texte de théâtre. Selon cette acception, le terme de spectatelecteur ne peut donc pas être appliqué au destinataire du surtitrage. Toutefois, si l'on veut bien élargir le champ de sa définition, il semble que ce néologisme permette de signifier la double position du spectateur qui est invité à lire un texte pour accéder au sens de la pièce. Or la position de lecteur ne doit pas prendre le pas sur celle de spectateur si bien qu'il faut penser le surtitrage de telle sorte que le destinataire puisse lire tout en profitant au maximum de ce qui se passe sur scène.

La deuxième caractéristique du destinataire du surtitrage est sa multiplicité. À ce propos, on peut élaborer une typologie qui, aussi sommaire soit-elle, permet de distinguer trois grandes catégories de destinataire :

Le premier type de destinataire est celui que nous avons qualifié de *destinataire premier*. Il s'agit du destinataire le plus évident, celui qui ne comprend absolument pas la langue source. Pour lui, le surtitrage est indispensable à la compréhension de la pièce. 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. Le travail du surtitreur consiste, par conséquent, à faire en sorte qu'il y ait le moins de déperdition de sens possible lors du passage du texte source au texte cible malgré les diverses contraintes rencontrées.

Le second type de destinataire peut être désigné comme un *destinataire intermédiaire*. Il s'agit du spectateur qui a des notions de la langue source mais qui a, malgré tout, besoin du surtitrage comme d'une assistance en cas d'incompréhension. Pour lui, le travail 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 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 comprendre en écoutant.

Le troisième destinataire est en quelque sorte un *destinataire collatéral* du surtritrage. Il comprend la langue source et n'a pas besoin des surtitres pour suivre l'action. Malgré tout, les surtitres se donnent à voir à lui et il faut donc le prendre en considération. Le travail du surtitreur consiste par conséquent à élaborer un texte qui ne vienne pas parasiter le spectacle sur scène, par un volume textuel trop envahissant ou trop voyant, par exemple.

Le cas précis des représentations des *Anachroniques*, alliant surtritrage et interprétation en langue des signes, nous semble générer un quatrième type de spectateur, hybride, à mi-chemin entre destinataire premier et destinataire collatéral. Quant bien même il n'a pas un accès direct à la langue-source (en l'occurrence l'espagnol), il dispose, avant même d'avoir à porter son regard sur le surtritrage, de l'interprétation en langue des signes, généralement intégrée au jeu scénique, sur le plateau. Cette remarque nous amène au second volet de notre réflexion : la relation que nous semblent entretenir le surtritrage et l'interprétation en langue des signes, dans le cas des représentations des *Anachroniques*.

Surtritrage et interprétation en LSF : rencontre du quatrième type ?

Nous avons signalé l'existence d'un quatrième type de récepteur, en la personne du spectateur sourd ou malentendant, bénéficiant d'un double système de signes, la LSF et le surtritrage. Nous aimerions, maintenant, nous arrêter un peu sur ce qu'est le surtritrage par rapport à la langue des signes, lors d'une représentation théâtrale ou sur ce qu'il n'est pas, pour essayer de mettre en lumière les différences mais aussi les complémentarités qui ont pu nous apparaître. Nous insistons ici sur le fait que la réflexion qui suit est, avant tout, empirique : elle est le fruit d'une expérience particulière, menée avec *Les Anachroniques*. De fait, dans le cas qui nous intéresse, aussi bien les interprètes que le surtitreur ont toute latitude d'assister aux répétitions et participent au travail de création ou, à tout le moins, le suivent de très près... Ce travail commun à celui de la troupe permet une complicité particulière avec la mise en scène et avec les différents acteurs – au sens large – de la création. Il permet aussi une liberté et une créativité plus grandes, bien que toujours « négociées » avec le metteur en scène, Matthieu Pouget, voire avec l'auteur si l'on songe à l'exemple de *El grito de los espejos*, pièce écrite par un des comédiens de la compagnie, Marcelo Lobera...

Cette liberté et cette créativité peuvent aller jusqu'à une réelle interactivité avec les acteurs... voire avec les interprètes, qui, dans leur jeu, peuvent prendre en compte ce texte-image qui apparaît dans la scénographie. Ce fut le cas, notamment, lors de la mise en scène de *El grito de los espejos* où, par sa gestuelle, le personnage de L'Auteur prenait à parti les surtitres... Surtitres qui le lui rendaient bien, commentant sa logorrhée verbale et illustrant de croquis



inspirés de l'univers de la bande dessinée ses démêlés avec la Mort ! L'interactivité s'est déplacée, l'année suivante, vers les interprètes en LSF : l'ouverture du spectacle *jHombres!* se faisant sur une série de citations dites par une voix off et surtitrées, c'est sur les surtitres que se « calaient » les interprètes. Le texte-image qu'est le surtitre remplaçait alors, dans ce cas bien particulier, la présence physique du corps de l'acteur.

Puisque le mot est lâché, voilà bien là la grande divergence, nous semble-t-il, entre le travail des interprètes en LSF et le surtitrage : le premier passe par un corps, avec tout ce que cela peut signifier, alors que le second est un texte-image, en deux dimensions, situé non pas sur le plateau au même niveau que les acteurs, mais intégré à la scénographie (dans le meilleur des cas... comme avec *Les Anachroniques* !). De là naissent des différences fondamentales. De fait, si le corps de l'interprète est mis en jeu, avec toute la gestuelle mais aussi l'expressivité, les mimiques... qu'il a à sa disposition, le surtitrage, lui, reste une image, une image relativement figée, de surcroît. En effet, une fois la diapositive générée, comme nous l'avons déjà mentionné, elle ne peut être retouchée, elle ne peut subir d'altération au cours du spectacle, ce qui lui donne une malléabilité, une capacité à faire corps (c'est le cas de le dire) nettement moindre. Toute modification se fera *a posteriori* et la seule latitude que conserve réellement le surtitreur, une fois le spectacle lancé, est celle du choix du rythme. De lui et de lui seul dépend l'adéquation entre déroulement du spectacle et défilement du surtitrage. Si ce travail de synchronisation est absolument essentiel, il n'enlève rien, il faut le reconnaître, à la frustration que peut ressentir le surtitreur en régie lorsqu'une telle adéquation devient impossible du fait d'un incident sur le plateau (trou d'un des comédiens, improvisation, répliques modifiées au fil du spectacle...). Du fait aussi des éventuels incidents techniques, liés à la nécessaire médiation d'une machine, qui peuvent jalonner son travail de régie !

S'il y a une différence notable quand à la capacité de la LSF ou du surtitrage à « coller » à l'action scénique, quant à la souplesse et à l'adaptabilité des deux modes de transfert linguistique, force est de rappeler, en outre, que le rapport du spectateur aux deux systèmes sémiques ne laisse pas d'être différent. Texte-image intégré (plus ou moins intimement selon les montages et le positionnement du metteur en scène à l'égard du surtitrage), le surtitre reste une source d'information qui peut jouer avec la scène, tisser des liens de complicité, voire d'interactivité, comme nous l'avons déjà signalé. Il doit coller au plus près de la création scénique, peut acquérir comme système sémique une certaine autonomie, mais il doit aussi savoir se faire discret : que le spectateur se rappelle le surtitrage – pour sa qualité, bien sûr ! – est gratifiant et encourageant pour qui croit comme c'est notre cas au développement de cette pratique. Néanmoins, un surtitrage omniprésent, trop voyant... serait un contre-sens. On pourrait dire que ce n'est qu'*a posteriori* que le spectateur devrait se souvenir d'un surtitrage qu'il n'aurait perçu pendant le spectacle que comme un élément signifiant supplémentaire, participant de la création dans son ensemble. Si l'interprétation en LSF relève aussi des éléments signifiants constitutifs du spectacle, la présence des corps sur la scène, en trois dimensions,



susceptibles de déplacements, dotés d'une plus grande réactivité..., prend une ampleur autre, nous semble-t-il. Et si ces corps en mouvement ne doivent pas, au même titre que les surtitres, parasiter le jeu des acteurs, ils occupent une position privilégiée, apportant au spectacle une forme de magie, de poésie que seule une telle interprétation, qui parfois relève presque de la chorégraphie, peut apporter.

Cela étant, si l'interprétation en LSF des spectacles se détache du surtitrage par sa plus grande souplesse d'adaptation, par sa charge poétique..., il n'en reste pas moins que les deux pratiques ne nous semblent pas contradictoires ou exclusives mais bel et bien complémentaires et, pourquoi pas, complices... Ici, nous mentionnerons très rapidement une évidence : l'interprétation en LSF ne concerne bien évidemment qu'une fraction du public capable de comprendre cette langue, le reste des spectateurs non-hispanophones (dans notre cas) ayant besoin du surtitrage... mais n'en restant pas moins extrêmement sensible, comme le prouve depuis six ans maintenant l'expérience menée par *Les Anachroniques*, à l'iconicité, à l'expressivité de la Langue des Signes ! Si, pour le spectateur entendant, l'interprétation en LSF constitue un plus apporté au spectacle – ce qui nous semble être un formidable vecteur de diffusion et de sensibilisation à cette langue –, il n'en reste pas moins que nous souhaitons, en tant que surtitreur, faire du surtitrage une pratique complémentaire. Nous avons déjà évoqué quelques exemples d'interactivité, de jeu entre l'une et l'autre. Nous n'y reviendrons pas. En revanche, nous souhaiterions mentionner les opportunités que nous semble pouvoir présenter le surtitrage à destination d'un public sourd ou malentendant, en harmonie avec une interprétation en Langue des Signes ou, à plus forte raison, dans des cas où celle-ci, plus complexe et délicate à mettre en place, serait absente.

Ces possibilités nous semblent relever, notamment, d'un travail sur la dimension visuelle des surtitres. En effet, les surtitreurs pourraient, notamment, jouer de la force d'évocation de certaines polices typographiques. Cette expérience a, par exemple, été menée lors d'un spectacle jeune public, *Historia al revés*, où chaque personnage était associé à une typographie qui lui était propre et qui nous avait semblé en accord avec sa caractérisation. C'est ainsi que, par exemple, les méchantes sorcières s'étaient vues affublées d'une police rappelant les lettres sanglantes des films d'horreur... Ce procédé, qui pourrait être exploré plus en collaboration avec des étudiants de design, pose certes la question de la lisibilité des surtitres mais nous semble mériter que l'on s'y arrête – à destination de tous les publics d'ailleurs !

Dans ce même esprit d'un travail sur les effets visuels des surtitres, on pourrait imaginer, autre voie que nous envisageons d'explorer, de recourir aux techniques employées pour les sous-titrages destinés aux sourds et malentendants, en particulier l'utilisation de couleurs, dans la mesure où le procédé technique le permet. Là encore, le jeu sur les possibilités qu'offre l'usage de différentes couleurs a déjà été l'objet d'une première réflexion, avec une autre finalité : dans le spectacle *Hombres!*, nous avons utilisé le cliché « du rose pour les filles et du bleu pour les garçons » pour marquer clairement des changements de locuteurs parfois difficiles à suivre



tout en jouant sur la charge humoristique et ironique du propos. Ce jeu sur les couleurs a bien fonctionné et pourrait être développé et normalisé en recourant aux « codes » employés, par exemple, à la télévision par toutes les chaînes, et qui, si l'on en croit le site *cinécriture*, « représentent une aide à la compréhension certaine ». Ces couleurs servent à indiquer, notamment, la nature des sous-titres... et pourquoi pas des surtitres : s'il s'agit d'un dialogue (blanc ou jaune), de paroles chantées (magenta), de propos en langue étrangère (vert), de pensées (cyan), d'indications extérieures (rouge), en même temps qu'elles aident à comprendre qui parle : s'il s'agit d'un personnage présent à l'écran (blanc) ou d'un personnage hors champ (jaune).

Dans d'autres cas, comme, par exemple, celui de Proscenio (Naotek) qui utilise un écran à LED et ne permet pas de projeter des sous-titres en couleurs, celles-ci pourraient être remplacées par des codes ou des pictogrammes. Cette idée a été, elle aussi, ébauchée dans le surtitrage de *El grito de los espejos*, où un texte de chanson dit/fredonné par l'actrice avait été précédé d'une note de musique pour plus de clarté. Dans ce même spectacle, les disputes entre les personnages étaient ponctuées, comme nous l'avons déjà indiqué précédemment, de signes utilisés en bande dessinée. Il s'agissait ainsi de souligner la virulence du propos tout en rendant compte de la charge humoristique d'une situation pourtant conflictuelle. Ce système de marcation des surtitres pourrait, lui aussi, faire l'objet d'une réflexion plus complète. S'il peut remplacer les codes couleurs évoqués plus haut dans le cas où ceux-ci ne seraient pas utilisables, on peut aussi imaginer qu'il fonctionne en complémentarité avec eux, pour les renforcer ou les enrichir.

Enfin, si l'on s'inspire des réflexions, notamment, de l'équipe de *Cinécriture*, on pourrait imaginer de proposer un surtitrage comportant des indications sonores, directement liées à l'action, ou bien rendant compte d'une ambiance, d'une atmosphère. Selon eux, « si certaines sont surtout destinées à des personnes malentendantes ou devenues sourdes (des expressions telles “rugissement des moteurs” ou “tintement de cloche” n'apporteront pas grand-chose à un sourd de naissance, mais elles permettront à certaines personnes atteintes de surdité tardive de retrouver des émotions et des sensations vécues), d'autres sont essentielles à la compréhension de l'action (des informations comme “coup de feu” ou “grincement de porte” peuvent par exemple expliquer une situation précise) ». Des indications supplémentaires sont parfois pertinentes, notamment pour préciser une situation. Ainsi, il peut être utile de mentionner ou de marquer, d'une manière clairement intelligible, des séquences où tous les personnages parlent en même temps. Cela peut d'ailleurs s'avérer utile non seulement pour le spectateur, mais aussi pour le surtitreur, parfois bien en peine pour rendre compte, en une diapositive de deux lignes, de la cacophonie ambiante ! Confrontés à cette difficulté dans *El grito de los espejos*, nous avons d'ailleurs eu recours à un procédé de « résumé », sur le mode humoristique, signalant au spectateur : « Elle [Colombine] reste au chevet de Pedro... Et voilà que les voisins s'en mêlent, dans la plus grande confusion ! ». C'est un signe typographique,



des crochets, qui indiquaient aux spectateurs le passage du discours des personnages au résumé-commentaire des surtitreurs.

Autant de pistes ébauchées, envisagées... – ou à inventer – que nous souhaiterions explorer et développer, en espérant qu'elles enrichissent la réception du surtitrage pour tous les publics et sa lisibilité pour les publics malentendants. Autant de pistes aussi à explorer en ayant présente à l'esprit l'obligation de discrétion et de fonctionnalité qui vient doubler la créativité et l'inventivité laissées au surtitrage et en veillant constamment à ne pas trop en faire, au risque de devenir un dispositif inapproprié. Néanmoins, utilisés à bon escient, correctement dosés et assaisonnés de juste ce qu'il faut de fantaisie, tous ces procédés nous semblent pouvoir aider à la diffusion du théâtre en langue originale auprès du plus grand nombre et au développement d'une pratique qui ne pourrait plus être considérée par certains comme un simple rajout, souvent jugé parasite, au spectacle... Néanmoins, force est de rappeler, pour en finir avec ces considérations sur les pistes à explorer ou à développer, que cette recherche d'une alchimie du surtitrage avec les différents systèmes de signes mis en œuvre pour le spectacle et pour son interprétation n'est possible qu'avec la complicité et le soutien indéfectible du metteur en scène et de l'équipe tout entière... et c'est en cela aussi que l'expérience menée avec *Les Anachroniques* est précieuse et même magique !

Pour conclure, rappelons que le surtitrage, tel que nous l'élaborons au sein des *Anachroniques*, est un surtitrage inter-linguistique, qui a pour vocation de donner à comprendre une pièce jouée en langue étrangère. Or, dans une dimension intralinguistique, le surtitrage peut être le moyen employé pour rendre les spectacles accessibles au public sourd et malentendant. Et, dans un cas ou dans l'autre, le texte produit ne présentera pas forcément les mêmes caractéristiques. Nous profiterons donc, dans cette réflexion et cette recherche, de l'expérience atypique que mènent *Les Anachroniques*, faisant évoluer ensemble, sur un même spectacle, une équipe de création traditionnelle, des interprètes en Langue des Signes, et des surtitreurs. C'est ce travail en synergie que nous comptons encourager pour qu'il nourrisse notre réflexion autour de la conception d'un outil de surtitrage nouveau, fonctionnel, adapté aux différentes modalités de la pratique du surtitrage, l'outil *Dramasurtitrage*.

agnes.surbezy@gmail.com, brunoperan@yahoo.fr



*Maître de conférences à l'Université de Toulouse II, **Agnès SURBEZY** a soutenu en 2003 une thèse sur le théâtre postmoderne espagnol. Auteur d'articles sur le théâtre contemporain hispanique, publiés notamment dans des revues internationales – Visor (Espagne), Hispania (Belgique), Revista peruana de literatura, Estreno, Gestos, elle est co-auteur d'un manuel sur Le Théâtre contemporain espagnol. Depuis quelques années, elle s'est également consacrée au surtitrage (pour la compagnie les Anachroniques, le Théâtre Sorano de Toulouse, le Festival ¡Miral au Théâtre National de Toulouse et au Théâtre National de Bordeaux-Aquitaine, le Festival « Le Chaînon Manquant »...), a traduit plusieurs pièces hispaniques dans la collection Nouvelles scènes hispaniques (PUM), collection qu'elle dirige depuis 2007, et donne des cours de traduction audiovisuelle et théâtrale au Centre de Traduction, d'Interprétation et de Médiation linguistique (CETIM).*

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 CETIM.

