

Un surtitrage fonctionnel, artistique ou intermédial ?

Réalités théâtrales multilingues à l'ère numérique

MICHÈLE LALIBERTÉ

L'objectif général de l'étude que présente Michèle Laliberté est de décrire les caractéristiques du surtitrage interlinguistique pour la représentation théâtrale contemporaine, ainsi que les facteurs qui peuvent nuire à la qualité du surtitrage. Plus spécifiquement, sa recherche descriptive vise à comprendre les besoins des traducteurs-adaptateurs, des diffuseurs et des créateurs participant au processus de surtitrage ainsi qu'à décrire leur appréciation du logiciel qu'ils utilisent pour créer et projeter les surtitres. Sur le plan méthodologique, l'étude est fondée sur un recensement des écrits publiés en français, en anglais et en allemand, à la suite duquel un questionnaire a été rédigé et envoyé à 475 directeurs de théâtre canadiens ainsi qu'aux structures d'accueil concernées par la problématique (directeurs de festival, diffuseurs et directeurs de salle, etc.). L'analyse de Laliberté s'appuie aussi sur un examen d'extraits de vidéos de spectacles et sur des entrevues réalisées avec des surtitreurs professionnels et des créateurs œuvrant dans ce domaine en France, en Allemagne et au Canada. L'étude montre qu'aucun intervenant au Canada ne se sert actuellement d'un logiciel de surtitrage professionnel conçu spécialement pour le spectacle vivant. De plus, les résultats de la recherche permettent d'identifier trois principaux types de surtitrage—fonctionnel, artistique et intermédial—et fait voir que les besoins des créateurs diffèrent souvent de ceux des diffuseurs de spectacles. Laliberté constate que mis à part le surtitrage fonctionnel utilisé dans la plupart des théâtres et des structures d'accueil, les créateurs ont de plus en plus recours au surtitrage artistique, qui peut aussi comporter des composantes intermédiales. Elle fait également valoir que le spectacle théâtral s'inscrit dans un contexte en perpétuelle évolution, où le multimédia prend de plus en plus de place. Le traducteur-adaptateur de demain, observe Laliberté, sera peut-être de plus en plus appelé à porter plusieurs chapeaux et à intégrer non seulement des surtitres à l'espace scénique, mais aussi des images, des vidéos ou tout autre élément visuel.

The aim of this study by Michèle Laliberté is to describe the characteristics of interlingual surtitling for contemporary theatre performances, along with factors that may have a negative impact on quality. More specifically, it seeks to identify the needs of translators/adaptors, presenters and creators involved in the surtitling process, and to describe their experiences with surtitling software. Laliberté's methodology consisted of carrying out a literature review in French, English and German, and then developing a questionnaire, which she then sent to 475 theatre directors and other stakeholders in Canada with an interest in this topic (e.g., festival directors, presenters and venue directors). Her analysis was further based on excerpts from video recordings of shows and interviews with professional surtitlers and creators working in France, Germany and Canada. The study reveals that no stakeholders in Canada are currently using professional surtitling software specifically designed for live performance. The

analysis also shows that there are three main types of surtitling—functional, artistic and intermedial—and that creators' and presenters' needs are often quite different. Laliberté points out that although functional surtitling is used in most theatres and live performance venues, creators are increasingly opting for artistic surtitling, which can also include intermedial components. Theatre performance, writes Laliberté, is part of a fast-changing world in which multimedia is becoming more and more prominent. The translators and adaptors of the future will increasingly be required to wear several hats and to integrate not only surtitles onto the stage, but also images, videos and other visual elements.



Introduction

L'objectif général de cette étude est de décrire les caractéristiques du surtitrage interlinguistique pour la représentation théâtrale contemporaine, ainsi que les facteurs qui peuvent nuire à la qualité du surtitrage. Plus spécifiquement, cette recherche descriptive vise à comprendre les besoins des traducteurs-adaptateurs, des diffuseurs et des créateurs impliqués dans le processus du surtitrage ainsi qu'à décrire leur appréciation du logiciel qu'ils utilisent pour créer et projeter les surtitres. À la suite d'une formation sur le surtitrage que nous avons suivie en Belgique,¹ nous nous sommes interrogée sur ce qui se fait au Canada dans ce domaine ainsi que sur la façon dont on pourrait améliorer cette pratique en vue d'assurer ultimement une meilleure réception des spectacles.

Avant de commencer cette recherche, nous avons contacté l'équipe d'Ex Machina à Québec puisque les spectacles multilingues de Robert Lepage sont très fréquemment accompagnés de surtitres. La collaboration que nous avons amorcée avec Ex Machina et qui se poursuit jusqu'à ce jour nous a aidée à approfondir notre réflexion et à comprendre les véritables enjeux du surtitrage adapté à la représentation théâtrale contemporaine. C'est ainsi qu'à partir de l'expérience pratique de cette compagnie multidisciplinaire nous avons pu élaborer les questions de recherche suivantes : quels sont les logiciels de surtitrage utilisés au Canada et comment ceux-ci sont en mesure de combler les attentes des traducteurs-adaptateurs et des directeurs de structures d'accueil diffusant des pièces de théâtre ? L'utilisation d'un logiciel de surtitrage professionnel contribue-t-il à améliorer le travail du traducteur-adaptateur ainsi que celui du régisseur des surtitres ? Ces logiciels sont-ils conçus pour assurer un surtitrage adapté aux besoins des créateurs contemporains ? En quoi les besoins des diffuseurs de spectacle diffèrent-ils de ceux des créateurs ?

Sur le plan méthodologique, nous avons dans un premier temps entrepris de faire la recension des écrits publiés sur le surtitrage au théâtre. Un questionnaire a ensuite été rédigé et envoyé aux directeurs de théâtres canadiens et québécois ainsi qu'aux structures d'accueil concernées par la problématique (festivals, diffuseurs, etc.). Nous nous appuyons aussi sur l'analyse d'extraits de vidéos de spectacles et sur des entrevues réalisées avec des surtitreurs professionnels ainsi que des créateurs oeuvrant dans ce domaine en France, en Allemagne et au Canada.

Historique du surtitrage

Selon Lavour et Serban, le surtitrage a débuté au Canada avec l'utilisation des surtitres interlinguistiques à l'opéra. On parle en fait de l'ère numérique du surtitrage, de leur projection à partir d'un ordinateur, ce qui a été fait pour la première fois à Toronto en 1983 par la Canadian Opera Company. Vue sous cet angle (le surtitrage à l'ère numérique) l'utilisation des surtitres dérive de ce qui avait été fait précédemment dans le domaine du sous-titrage au cinéma : « most academics working in this field consider that surtitles “are close relative to subtitles” (Orero 25) or “have derived from them” (Mateo 171) » (Oncins 52).

Avant l'apparition des surtitres numériques, c'est en Asie que le procédé du surtitrage interlinguistique a été observé pour la première fois. En effet, les premiers opéras occidentaux en langue originale avec surtitres chinois ont été produits en 1977 par le directeur de la Hong Kong Academy of Performing Arts (Chan). On utilisait alors deux rouleaux de transparents qu'on faisait dérouler de haut en bas de chaque côté de la scène. Ces surtitres étaient très brefs et ils avaient comme objectif de « faire comprendre l'intrigue en un seul coup d'œil » (Chan 168, notre traduction). L'utilisation des surtitres en Chine ne se limitait cependant pas aux opéras étrangers produits en langue originale : déjà, à la fin des années soixante-dix, les producteurs de spectacles ont voulu développer de meilleurs échanges interculturels en mettant tout en branle pour que les touristes comprennent à leur tour les opéras traditionnels chinois. Selon Yeung,

For the non-Chinese audience, if there are no surtitles [...] the meaning of the players' actions, movements and sounds [...] will be lost without the linguistic codes being processed by the intellectual faculty of the mind. As a result, the sensual elements will fill in and occupy the centre of consciousness. However, without the meanings provided by the words, what they see will be no more than floating contours, flashy colours and flamboyant sounds. [...] Reception of *xiqu* as mere spectacle [without surtitles] does not promote cross-cultural understanding, but simply reinforces the stereotype of the Chinese as being those people with nimble feet and slitty eyes. (228)

Ces rouleaux étroits, sur lesquels on écrivait à la main, pouvaient atteindre une longueur de plusieurs dizaines de mètres. Ils étaient d'ailleurs également déroulés pour le public chinois lors des mêmes opéras traditionnels puisque la langue classique de ce pays n'était pas nécessairement comprise de tous.

Quelques années plus tard, au Canada, toujours dans le domaine de l'opéra, on a commencé à utiliser les surtitres numériques à la demande du public qui tenait désormais à comprendre ce qui était chanté en italien ou en allemand. Burton explique ce phénomène en rappelant que la société occidentale de la fin du vingtième siècle se caractérise par le fait qu'elle est « dominée par le texte » et que « l'auditoire s'attend désormais à connaître chacun des mots qui sont chantés » (61, notre traduction). À l'origine, ces surtitres étaient tout de même considérés comme un corps étranger indésirable par les directeurs, metteurs en scène et critiques d'opéra. La perception du surtitrage a cependant évolué : la majorité d'entre eux s'est finalement ralliée à l'idée que cette nouvelle pratique pouvait avoir des avantages en constatant qu'elle permettait d'atteindre un plus vaste auditoire et même de tout nouveaux publics.

Les surtitres ont été utilisés de façon sporadique dans les années quatre-vingt, dans le cadre de certaines productions, notamment par Robert Lepage en 1988 dans *Le Polygraphe* (Ladouceur, « De la *Main* »). En Europe, c'est au festival *Theater der Welt* (à Dresde en Allemagne)² en 1996, ainsi qu'au festival d'Avignon en France la même année qu'on a eu recours aux surtitres pour la première fois.³ Il faut cependant attendre le nouveau millénaire pour voir apparaître plus fréquemment les surtitres dans les théâtres canadiens : on inaugure en effet cette pratique au festival TransAmériques en 2004,⁴ puis au Théâtre français de Toronto en 2005 et à la Troupe du Jour à Saskatoon en 2007.⁵

Dans le cas du Théâtre français de Toronto, plusieurs études ont démontré que le français n'était pas la langue maternelle de près d'un quart de son public, et cette proportion peut atteindre 55 % lors des représentations avec surtitres en anglais. Ces représentations donnent la chance au public d'inviter amis, conjoints et collègues anglophones à venir au théâtre afin de profiter de textes dans leur version originale mais aussi de découvrir de nouveaux auteurs ou des textes jamais présentés en anglais à Toronto.

Ladouceur et Liss expliquent que plusieurs directeurs de théâtres québécois et canadiens se sont vite rendu compte que le surtitrage interlinguistique avait de nombreux avantages. En plus d'accroître la diffusion des oeuvres théâtrales et la rentabilité des structures d'accueil, les auteurs précisent que cette pratique « n'efface pas les différences linguistiques et culturelles [...] et nourrit [...] une dynamique multilingue et transculturelle » (Ladouceur & Liss 85). En outre, selon Linda Dewolf, elle constitue pour le spectateur unilingue une fenêtre sur une culture et une théâtralité autres, en plus d'offrir un terrain propice à l'expérimentation en dotant les surtitres de fonctions multiples (citée dans Ladouceur & Liss 85).

Plusieurs compagnies théâtrales québécoises et canadiennes ont depuis fait des efforts considérables pour favoriser l'interaction interculturelle entre Francophones et Anglophones. Se faire comprendre par l'Autre (« l'Anglais ») est devenu une préoccupation dans certains théâtres, notamment au Théâtre La Licorne à Montréal, avec l'arrivée de Denis Bernard à la direction en 2009 (Saint-Pierre 64). Cela a contribué au rapprochement entre les « deux solitudes », en plus de permettre d'élargir le public cible, notamment en favorisant la fréquentation des théâtres par les couples hétérolingues, les étudiants des programmes d'immersion en français langue seconde ainsi que les sourds et les malentendants. Que ce soit dans l'Ouest canadien, en Ontario ou au Nouveau-Brunswick, au Centre national des arts à Ottawa ou au Théâtre Centaur à Montréal, certaines institutions ont pris l'initiative d'adapter leur budget pour faire place au surtitrage :

[...] de toutes les institutions francophones de la métropole, la Licorne est la plus susceptible de s'ouvrir à la langue anglaise et à la communauté anglophone. [...] Denis Bernard, en poste depuis 2009, a instauré [...] une nouvelle tradition. Le vendredi soir, les représentations de certains spectacles [...] sont maintenant offertes avec surtitres anglais. [...] « C'est certain que c'est beaucoup de frais et qu'on fait tout ça pour trois ou quatre représentations, mais je pense que c'est un geste très important et très significatif. » (Denis Bernard cité par Saint-Pierre 63-64)

Dans ce contexte, un surtitrage interlinguistique fonctionnel revêt une signification et une importance toutes particulières.

Les caractéristiques du surtitrage interlinguistique pour la représentation théâtrale

Le surtitrage interlinguistique pour la représentation théâtrale comprend généralement quatre étapes,⁶ bien que certaines d'entre elles peuvent se chevaucher :

- la traduction proprement dite (à noter que cette traduction se fait idéalement à partir de ce qu'on appelle « le texte de scène », c'est-à-dire le texte annoté du metteur en scène qui comprend souvent plusieurs adaptations ponctuelles apportées à l'œuvre originale ou qui peut carrément constituer une adaptation globale de la pièce);
- le découpage des réparties des comédiens (qui se fait à l'aide de la captation vidéo du spectacle si le traducteur-adaptateur ne peut assister aux répétitions);
- l'adaptation en surtitres (les surtitres sont aussi appelés cartons, en référence au cinéma muet, on les appelle aussi « titres » ou « tops » dans les pays francophones européens);
- le topage qui consiste à « lancer les tops », c'est-à-dire à appuyer sur le bouton pour que chaque surtitre apparaisse à l'écran.

Le surtitrage au théâtre se distingue du sous-titrage au cinéma de deux façons : premièrement, la présence d'un régisseur des surtitres responsable du topage est nécessaire puisque l'apparition des surtitres doit idéalement coller au rythme, coller au souffle de l'énonciation orale des comédiens. C'est une des grandes difficultés de cette pratique puisque le théâtre, contrairement au film, est un spectacle vivant : non seulement la vitesse d'élocution des comédiens peut varier d'une représentation à l'autre, mais le rythme est lui aussi sujet aux fluctuations. En effet, le comédien peut soudainement faire une pause ou ajouter un mot à un endroit qui n'était pas prévu initialement. Le régisseur des surtitres doit donc être constamment aux aguets, le doigt sur le bouton, attendant exactement le bon moment pour lancer le titre, c'est-à-dire juste après que le comédien ait énoncé la première syllabe du premier mot de sa réplique. Les comédiens n'étant pas des machines, il arrive qu'ils oublient une phrase ou qu'ils modifient un énoncé sous l'effet de l'émotion ou suite aux réactions du public. Le régisseur des surtitres est donc assis sur le bout de sa chaise, survolté, le regard rivé sur le comédien, suivant ses moindres déplacements. Il ne faut surtout pas qu'il dévoile l'information avant que le comédien ne l'ait verbalisée. Le régisseur des surtitres doit aussi être prêt à insérer des « noirs », c'est-à-dire un carton noir sans surtitre, dans le cas où l'énoncé serait dit plus rapidement que prévu ou si le comédien n'a pas énoncé telle ou telle réplique. Il doit aussi s'adapter rapidement si le comédien s'est trompé et a sauté deux ou trois lignes.

La notion de spectacle vivant implique de surcroît que la mise en scène se voit nécessairement modifiée au cours des répétitions et même au cours des représentations. Il faut donc réviser le surtitrage soir après soir, ce qui implique qu'il faille prendre des notes rapidement lors des représentations, à l'entracte par exemple, indiquer s'il faut scinder un surtitre et en faire deux cartons ou l'inverse, revoir la traduction, le découpage, etc. On traduit donc une production qui évolue, une production qui n'est pas un produit fini comme le texte de départ original. Et qui dit surtitrer une production théâtrale, dit aussi respecter non seulement les intentions de l'auteur, mais aussi l'interprétation du metteur en scène et des comédiens, respecter tous les choix qu'ils ont faits et qu'ils feront au fil des représentations. Ces inter-

prétations en perpétuelle évolution ont une influence sur les choix traductionnels du traducteur-adaptateur. Le metteur en scène peut décider de traduire un énoncé textuel par un geste, une image projetée sur un écran, une intonation particulière, la présence d'un accessoire, etc. Le traducteur doit tenir compte de tous ces choix, car si un énoncé textuel a déjà été traduit par un de ces éléments, il n'est peut-être pas nécessaire de le traduire par un surtitre, à moins que le metteur en scène en décide autrement.

Selon Griesel, « un surtitrage doit être fait sur mesure pour chaque mise en scène [...] On ne peut pas réutiliser un même surtitrage pour différentes mises en scène » (« Welttheater verstehen » 12, notre traduction). Cette mouvance sémantique propre au spectacle théâtral est une caractéristique qui complique le travail du traducteur-adaptateur : « [...] theatre surtitles require flexibility [...] of meaning, as each production and at some level, each performance gives a new meaning to the work interpreted » (Desblache 164, cité par Oncins 55). Il est donc essentiel que le traducteur-adaptateur travaille avec le metteur en scène et assiste aux répétitions : son travail doit évoluer avec la conception graduelle du spectacle. Ces propos concordent avec les écrits des traductologues des années quatre-vingt-dix qui se sont penchés sur la traduction théâtrale (Stefano Boselli, Mary Snell-Hornby, et Margaret Tomarchio) et qui ont été influencés par les écrits des sémioticiens des années soixante-dix et quatre-vingt (Patrice Pavis et Anne Übersfeld notamment). Fabio Regattin en dresse un portrait éloquent en soulignant notamment la complexité du spectacle théâtral moderne ainsi que l'importance que le traducteur doit accorder à la réalisation scénique. Il explique notamment que celui-ci doit travailler en étroite collaboration avec le metteur en scène et résume en ces mots les propos de Boselli : il doit « prendre en compte la variété des signes qui interviennent dans le cours de la représentation. [...] [L]a traduction est une réécriture dramaturgique [...] Le traducteur devrait donc prendre part aux répétitions du spectacle et être prêt à changer son texte selon les exigences de la scène » (Regattin 162).

Les facteurs pouvant nuire à la qualité du surtitrage

Dans la pratique, le surtitreur travaille rarement en collaboration étroite avec le metteur en scène au fil des répétitions, car le budget attribué à chaque production est insuffisant. Verweken souligne d'ailleurs que si le traducteur-adaptateur ne peut assister aux répétitions, il doit tout au moins obtenir une vidéo récente du spectacle et le metteur en scène doit pouvoir lui communiquer les changements qui sont apportés au spectacle au fur et à mesure que le processus de création chemine.

Dans les théâtres franco-canadiens, il est fréquent que ce soit la même personne qui soit responsable de la rédaction et de la projection des surtitres. Il peut cependant arriver que le régisseur des surtitres soit parachuté à la fin du processus, alors qu'il n'a pas fait lui-même la traduction, ni le découpage, ni l'adaptation. Dans ce cas, il doit idéalement pouvoir assister à au moins une répétition sans public, avant la première représentation, ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas dans la pratique. En France et en Allemagne, l'équipe de production peut faire appel à une entreprise de surtitrage, laquelle gère tout le processus, de la traduction au topage. Plusieurs grands théâtres européens ont aussi leur propre équipe de traducteurs-adaptateurs, notamment la Schaubühne de Berlin, dont la programmation comprend des représentations surtitrées en plusieurs langues pour les touristes.

Malheureusement, de telles conditions n'existent pas au Canada puisque les compagnies théâtrales ne sont pas assez subventionnées : elles n'ont pas les moyens d'avoir recours à ce type de services, bien qu'il s'agisse d'un pays bilingue et que le Conseil des Arts du Canada ait créé en 1997 un Bureau de développement des publics et des marchés dont la mission se lit comme suit :

Le Bureau du développement des publics et des marchés du Conseil des arts cherche des occasions pour les artistes canadiens dans les marchés clés établis et émergents, en offrant des subventions aux artistes et aux organismes artistiques et en coordonnant la stratégie d'accès aux marchés nationaux et internationaux du Conseil. Le Bureau s'assure que le Canada est représenté lors des principaux événements artistiques et culturels, et participe à des foires commerciales culturelles, à des conférences et festivals, envoie des délégations d'artistes et de professionnels des arts, coordonne des événements de réseautage et élabore des campagnes promotionnelles. (Conseil des arts du Canada)

Un autre facteur qui peut nuire à la qualité du surtitrage (dans le contexte qui est spécifique aux festivals internationaux notamment) est le fait que les caractéristiques de la salle du pays cible ne sont pas toujours identiques à celle du pays d'origine. On ne peut pas, par exemple, installer les projecteurs aux mêmes endroits, les sous-titres ne peuvent plus être affichés de la même façon, en utilisant le même procédé. Les surtitres au théâtre peuvent être projetés, avec un projecteur, sur un ou des écrans ou sur des éléments du décor (non pas toujours au-dessus de la scène comme c'était le cas au tout début de l'histoire du surtitrage en Occident) mais ils peuvent aussi apparaître sur des écrans DEL (LED en anglais), c'est-à-dire des écrans plats de télévision. L'éclairage propre à la mise en scène du spectacle peut dans certains cas interférer avec le halo lumineux du projecteur (et vice-versa). En changeant de salle, l'équipe de production doit s'adapter très rapidement afin de résoudre certains problèmes techniques liés parfois au fait qu'on ne peut pas, soudainement, utiliser la technique d'affichage des surtitres prévu dans le pays source, ce qui peut poser de graves problèmes puisque certaines compagnies théâtrales intègrent véritablement les surtitres dans la mise en scène et dans le décor.

Un logiciel de surtitrage adapté aux besoins de la représentation théâtrale contemporaine?

Nous avons rédigé un questionnaire que nous avons envoyé à 475 directeurs des théâtres et responsables de structures d'accueil concernés par la problématique (festivals, diffuseurs, etc.). La majorité des répondants oeuvrent au sein d'une compagnie théâtrale franco-canadienne en contexte minoritaire. Les résultats ci-dessous sont éloquentes :

- Nombre d'invitations envoyées au total : 475
- Nombre de réponses : 65 (41 répondants francophones et 24 répondants anglophones)
- Nombre de réponses complètes : 25
- Tous ceux qui ont répondu à la question « Quel logiciel utilisez-vous pour effectuer le surtitrage de vos spectacles ? » utilisent PowerPoint

- Deux répondants utilisent PowerPoint et Keynote
- Deux répondants utilisent PowerPoint, Keynote, Subtivals, Glypheo Qlab et Millumin
- 54 % des répondants ne sont pas satisfaits du logiciel PowerPoint (ni des autres logiciels dans le cas des quatre autres répondants) et cela pour les raisons suivantes :
 - * La gestion de la mise en page (taille et position de la zone d'affichage, justification, césures, etc.) n'est pas suffisamment flexible ;
 - * Le passage de la version Windows à OS X (et vice versa) ne donne pas toujours les mêmes résultats à l'écran ;
 - * La présentation graphique est trop sobre : il est très difficile d'en faire une composante artistique en soi ;
 - * Ces logiciels rendent le texte difficile à éditer, ils ne sont pas adaptés à la réalité du spectacle vivant.
- Aucun répondant ne connaît les différents logiciels de surtitrage professionnels existant sur le marché.
- Tous les répondants indiquent qu'ils ne disposent pas d'un budget suffisant pour le surtitrage et que les fonds dédiés à cet aspect de la représentation sont très limités.

Bien que ces données ne soient pas statistiquement représentatives puisque trop peu de répondants ont répondu à la totalité des questions, l'analyse révèle qu'au Canada, tous les théâtres et structures d'accueil font appel à PowerPoint (6 % des répondants utilisent aussi un autre logiciel, mais ne sont toujours pas satisfaits des résultats) et que les logiciels de surtitrage professionnels sont totalement méconnus. Pourtant, ceux-ci ont été développés en collaboration avec des surtitreurs professionnels en tenant compte justement de tout ce qu'on ne peut pas faire avec PowerPoint. Comme le souligne Oncins :

[...] [PowerPoint] still remains one of the most popular pieces of surtitling software used in opera and theatre [...]. Some reasons for using PowerPoint in the surtitling process may be that 'it is the cheapest solution' [...] However, when compared to other surtitling programs, PowerPoint lacks the flexibility to react and manage unexpected factors that may occur during live performances. (56)

Les spécialistes du surtitrage Michel Bataillon, Laurent Muhlheisen et Pierre-Yves Diez sont aussi du même avis :

Quand on l'utilise pour le sur-titrage, il [PowerPoint] présente cependant l'inconvénient majeur de diffuser des images verrouillées, c'est-à-dire des diapositives dans lesquelles on ne peut pas intervenir sans revenir au mode « préparation » et composer à nouveau l'image. L'importation des diapositives se fait par petits groupes de 250. Au-delà, elle est lente et aléatoire alors qu'un sur-titrage compte en moyenne plus ou moins 2.000 [sic] cartons. [...] La gestion des césures et des noirs n'est pas toujours assurée. Un changement global de corps typographique, par exemple pour améliorer la lisibilité de la projection, exige de préparer à nouveau l'ensemble des diapositives. Avec PowerPoint, le travail de découpage et de "topage" est laborieux. Enfin, contrairement à ce que croient la plupart des utilisateurs, PowerPoint, partie intégrante du Pack Office de Microsoft, n'est pas un logiciel

gratuit. Son installation est liée à une licence qui n'inclut pas nécessairement son utilisation dans des lieux de spectacle avec perception d'une recette. (Bataillon, Muhlheisen, et Diez 46-47)

Les auteurs sous-entendent donc que les utilisateurs de PowerPoint oeuvrent vraisemblablement dans l'illégalité lorsqu'ils utilisent ce logiciel pour le surtitrage. Il est cependant important de noter que les logiciels de surtitrage conçus pour le spectacle vivant sont très dispendieux (certains peuvent coûter jusqu'à 10 000 \$ CA). Ils présentent cependant les avantages suivants :

- Possibilité de télécharger le document Word des surtitres (le travail du traducteur-adaptateur) directement dans le logiciel de surtitrage (tous les cartons se découpent automatiquement en une fraction de seconde) ;
- Possibilité d'éditer rapidement les surtitres au fil des répétitions et des représentations (sans devoir revenir au mode « présentation ») ;
- Possibilité d'insérer des noirs instantanément (au besoin) pendant la représentation ;
- Possibilité de voir à l'écran une vingtaine de répliques à l'avance (donc de pouvoir sauter des surtitres si le comédien se trompe) ;
- Possibilité d'ajouter une colonne à l'écran afin d'insérer (et de visualiser) chaque réplique en langue originale (au besoin). Cette fonctionnalité est intéressante si le régisseur des titres ne connaît pas la langue cible des surtitres ;
- Possibilité d'ajouter une colonne à l'écran afin d'insérer (et de visualiser) chaque réplique dans une troisième langue (au besoin). Cette fonctionnalité est intéressante pour les festivals de théâtre au Canada, puisque les surtitres y sont souvent présentés simultanément en français et anglais ;
- Possibilité d'ajouter une colonne à l'écran afin d'insérer rapidement (et de visualiser) un commentaire pour chaque carton. (On peut notamment, pendant la représentation, insérer rapidement un code d'un caractère dans cette colonne afin de signaler un problème qui nécessitera une adaptation ultérieure) ;
- Grande variété de polices de caractères, tailles et couleurs pour la projection et possibilité d'éditer la typographie de chaque diapositive individuellement ;
- Projection sans halo lumineux.

Après avoir utilisé un de ces logiciels lors d'un stage organisé en Belgique par le Centre européen de traduction littéraire, et suite au sondage effectué auprès des directeurs de théâtres et des institutions théâtrales, nous avons été tentée de conclure que notre hypothèse de départ était effectivement confirmée : l'utilisation d'un logiciel de surtitrage professionnel pourrait effectivement améliorer le travail du traducteur-adaptateur ainsi que celui du régisseur des surtitres, ce qui contribuerait peut-être par ailleurs à une meilleure réception des spectacles. Pour vérifier cette hypothèse, il faudrait mener une étude comparative sur la réception des surtitres créés avec PowerPoint ainsi qu'avec un logiciel spécialisé. Une telle étude permettrait aussi d'évaluer si les bénéfices quant à la réception du spectacle sont proportionnels au coût du logiciel.

Un surtitrage fonctionnel, artistique ou intermédial?

Le premier type de surtitrage, que nous qualifierons de « fonctionnel » (en essayant de ne pas porter de jugement de valeur, au grand dam des partisans du surtitrage artistique) possède des caractéristiques bien précises : il ressemble en fait à celui qui est propre à l'opéra (bien qu'à l'opéra, le rythme ne change pas puisqu'il est soumis à la contrainte de la partition musicale, écrite et figée sur le plan rythmique). Le surtitrage fonctionnel pour la représentation théâtrale ressemble à celui utilisé à l'opéra dans la mesure où le surtitre a tout simplement pour fonction de faire comprendre, sous une forme condensée (généralement en deux lignes de quarante caractères au maximum) l'énoncé oral verbalisé par le comédien. Tout comme le sous-titre du document audiovisuel, le surtitre purement fonctionnel n'est pas doté de fonctions esthétiques sur le plan de la forme. Il s'agit du surtitre qu'on retrouve projeté au-dessus de la scène (ou sur les côtés), celui qu'on peut lire sur un petit écran intégré à l'arrière du siège du spectateur dans certains théâtres européens ou celui que l'on peut lire sur son téléphone portable. L'avancement rapide de la technologie nous permet maintenant de visualiser les surtitres avec des lunettes. Selon un article de Poujoulat paru en 2016, l'expérience a été réalisée pour la première fois au Festival d'Avignon en juillet 2015⁷ : il s'agit de « lunettes connectées [sur WIFI] offrant une traduction des dialogues qui s'affichent discrètement sur les verres ». L'article de journal ne tarit pas d'éloges devant une technologie qui pourtant, selon Bataillon, Muhleisen et Diez, ne présente pas que des avantages : « [c]es lunettes peuvent répondre à certaines exigences mais semblent encore loin d'être véritablement opérationnelles. Elles sont assez lourdes et imposantes sur le nez. La présence d'un Android inclus n'est pas très ergonomique » (43). Il serait intéressant de suivre de près l'évolution de ces « smartglasses » qui n'en sont qu'à leurs premiers balbutiements et qui pourraient s'avérer très fonctionnelles dans un avenir rapproché.

Le surtitrage interlinguistique purement fonctionnel est un procédé dont la popularité est en hausse auprès des diffuseurs de spectacles ; il n'est cependant pas l'apanage des créateurs. Un surtitrage interlinguistique de qualité, selon Michel Bataillon notamment, intègre certains procédés utilisés en traduction littéraire : émulation des effets stylistiques et rythmiques de l'original, respect de la forme initiale des énoncés (en dépit du fait qu'il faille condenser la longueur des répliques). Ainsi peut-on, par exemple, dans le cas où la pièce comprendrait une chanson, décider de ne pas seulement la traduire pour rendre le sens général des énoncés comme s'il s'agissait d'un contenu purement informatif, mais de l'adapter pour rendre d'une part les effets stylistiques du texte original (et ludiques le cas échéant) en tenant compte du rythme et de la ligne mélodique pour que le spectateur puisse véritablement chanter cette chanson intérieurement en lisant les surtitres.

Depuis plusieurs années déjà, un deuxième type de surtitrage a vu le jour. Certains artistes de la scène se sont en effet donnés comme mission d'intégrer les surtitres à la mise en scène, et cela dès le début du processus de création, avant même que la première répétition ait eu lieu. Une des premières metteuses en scène à avoir eu recours à ce procédé, que nous qualifierons de surtitrage artistique, est Ariane Mnouchkine, en France, au Théâtre du Soleil. Voici ce qu'elle explique lors d'une entrevue menée par Griesel : « En tant qu'élément intrinsèque de la distance, de la poésie, le surtitre fait partie intégrante de la beauté. Un nouveau sens fait son apparition, une nouvelle vision, qui correspond à la dimension de la lecture » (« Gespräch mit Ariane Mnouchkine » b26, notre traduction).

Ces metteurs en scène de l'avant-garde ont réussi à transformer ce qui était considéré comme un corps étranger en un système sémiotique contribuant non seulement au sens des énoncés oraux (les surtitres étant en synergie avec les autres systèmes sémiotiques propres au théâtre) mais aussi à l'aspect esthétique du spectacle. Ils ont compris que le surtitre ne doit pas être projeté séparément, loin du comédien, sur un écran quelque part au-dessus de la scène ou sur les côtés, mais qu'il faut plutôt favoriser son intégration au sein même des éléments du décor, tout près des comédiens, pour que le spectateur n'ait pas à diviser autant son attention entre le surtitre et ce qui se passe sur scène, ce qui améliorerait la transmission des émotions, un facteur clé de la réussite de toute traduction théâtrale. Comme l'explique Dewolf : « Traduire ne revient plus seulement à transmettre un contenu ni à reproduire coûte que coûte des formes initiales, mais à rechercher dans la langue et la culture d'arrivée des équivalences susceptibles d'engendrer chez le spectateur une émotion analogue » (3).



Fig. 1 *Titus Andronicus* de Shakespeare, mise en scène Jan Klata, Staatsschauspiel Dresden, 2012, surtitres polonais de Maciej Słomczyński. http://www.staatsschauspiel-dresden.de/home/titus_andronicus/

Le surtitrage artistique peut contenir trois, quatre ou cinq lignes, voire occuper tout l'espace de l'arrière-scène. Dewolf souligne que « [l]e public est amené à le lire de multiples façons tout en le regardant comme une image, ce qui rejoint l'hypothèse selon laquelle les titres seraient un texte multi-médial [une forme littéraire mixte], selon la définition et la classification établies par Katharina Reiss [...] » (6). Viebrock, interviewée par Griesel explique : « [a]vec cet éclairage particulier, nous avons l'impression que l'écriture était directement copiée sur l'image; on ne s'apercevait plus de la présence de l'écran. Cela reflétait en quelque sorte l'esthétique du cinéma muet [...] » (Viebrock, citée par Griesel, « Interview mit Anna Viebrock » 47, notre traduction).

Certains détracteurs du surtitrage intégral—celui qui, vu la longueur des répliques, doit occuper une partie importante de l'espace scénique—sont d'avis que l'émotion ne peut être transmise si le spectateur doit passer tout son temps à lire les surtitres. Pourtant, les adeptes du surtitrage artistique soutiennent que l'émotion est tout de même au rendez-vous, bien qu'elle soit moins manifeste sur le coup. La comédienne germanophone Bettina Stucky, interviewée par Griesel, mentionne notamment qu'à la lecture des surtitres « le comédien sent que le spectateur est hyper concentré, qu'il est dans sa tête. [...] Il ne montre pas de réaction tout de suite, la réaction vient après et on voit qu'il a aimé le spectacle. [...] C'est une autre énergie tout simplement [...] on sent que le spectateur travaille » (Stucky, citée par Griesel, « Gespräch mit Bettina Stucky » 41, notre traduction).

Le surtitrage intermédial

Pour les créateurs postmodernes faisant appel à l'intermédialité, le surtitre interlinguistique constitue lui aussi un médium pouvant contribuer à la fabrication du sens et des sensations. En effet, bien que Méchoulan n'ait pas étudié le phénomène du surtitrage, sa définition du médium citée par Lesage sert à illustrer notre propos : « “le médium est ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu.” À la fois outillage et milieu, les médias transforment “les modalités de pensée et la fabrication du sens” » (Méchoulan, cité par Lesage 143). Ce phénomène est précisément au cœur des créations de Lepage, de Marleau et de Lecompte :

[L]es techniques de l'image sont des dispositifs sensibles qui permettent de créer des milieux scéniques vivants dans lesquels les spectateurs se retrouvent un peu immergés par le travail de production sensorielle que permettent ces dispositifs. La fabrication du sens passe des effets de sensations qui stimulent la pensée-corps ou le corps comme lieu de pensée. [...] Quelle que soit la nature des écrans et des projections, ils ont chez ce créateur [Lepage] une fonction « intégratrice », car ils permettent de tisser entre le corps de l'acteur et les images sur le support-écran des relations inédites [...]. (Lesage 143-44)

C'est ainsi qu'il existe de nos jours plusieurs cas de figure où le metteur en scène éprouve le besoin d'illustrer les surtitres avec des images, chose qu'aucun logiciel de surtitrage professionnel ne peut faire à notre connaissance. Dans le cas de la pièce de théâtre *Tout ce qui tombe* par exemple, où le tiers des répliques était en allemand, Lionel Arnould, le concepteur des surtitres du spectacle, explique : « il y avait une conception graphique intégrée aux surtitres, ce qui demandait un contrôle plus complexe sur les images que PowerPoint ne pouvait m'offrir [...] c'était une façon de rendre plus dynamique le visuel. Étant concepteur graphique et multimédia, j'ai ressenti le besoin d'illustrer le surtitre. »⁸ Boisvenue note en effet :

[qu'] à mesure qu'avance le spectacle, les surtitres deviennent de plus en plus « rebelles ». Ils viennent s'installer dans des coins, forment des images. De plus, la typographie sérieuse et sévère laisse même place à une calligraphie exubérante témoignant du désir de Rose d'échap-

per [...] à la froideur du régime communiste d'Allemagne de l'Est, qu'elle tente de fuir par la frontière hongroise [...] C'est dans cette logique que, pour accentuer le contraste entre les deux personnages, les paroles de Rose sont traduites par cette calligraphie expressive souvent ponctuée de dessins démonstratifs, comme des cœurs ou des rayures, et que les mots prononcés par Morritz restent emprisonnés dans cette typographie triste qu'est le « courrier » [...] (Boisvenue 37).



Fig. 2 *Tout ce qui tombe* de Véronique Côté, mis en scène par Frédéric Dubois (Théâtre des Fonds de Tiroirs/Trident, en codiffusion avec le Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 2012). Conception des surtitres : Lionel Arnould. Sur la photo : Julianna Herzberg et Benoît Mauffette. © Vincent Champoux. <http://sagegamin.blogspot.ca/2012/10/critique-de-tout-ce-qui-tombe-au.html>

Tout comme les productions d'Ex Machina, cet exemple illustre bien le fait qu'à l'ère de l'intermédialité, certaines compagnies théâtrales québécoises entreprennent d'intégrer ce qu'on appelle communément « du contenu visuel » au surtitrage de leurs spectacles. Ces créateurs font preuve d'une grande ingéniosité en adaptant tant bien que mal les fonctionnalités de certains logiciels qu'ils téléchargent à partir d'Internet. Faisant appel à des concepteurs graphiques multimédias, ces compagnies théâtrales ont recours à plusieurs logiciels tels que Qlab, Millumin, Keynote, Subtivals, et Glyphéo. Ils ne cessent d'essayer de perfectionner leur travail de surtitrage avec de nouveaux logiciels peu coûteux ou gratuits, des outils qui ne sont pourtant pas faits pour la représentation théâtrale, mais qui peuvent s'adapter, bien qu'imparfaitement, au spectacle multimédia contemporain.

Nous avons créé le graphique ci-dessous pour illustrer, d'une part, le fait qu'un surtitrage peut s'arrimer au spectacle de plusieurs façons et que maintes combinaisons sont possibles. En effet, non seulement peut-on combiner les trois différents types de surtitrage dans une même production, mais il existe plusieurs façon de surtitrer au sein d'une même catégorie. D'autre part, un surtitrage fonctionnel implique une adaptation, ce qui sous-entend qu'il faille dans la plupart des cas condenser les énoncés du texte de départ pour que le texte cible puisse s'insérer dans deux lignes d'environ 40 signes. Le coefficient de condensation dépend évidemment de la longueur des énoncés et de la vitesse d'élocution. Nous avons voulu calculer

de façon plus objective le pourcentage de condensation en comparant les textes source et cible de deux pièces de théâtre montées au Canada, *Lipsynch* de Robert Lepage⁹ et *II (Deux)* de Mansel Robinson¹⁰ (traduction de *Two Rooms* de Jean-Marc Dalpé). En moyenne, pour ces deux pièces dont le surtitrage était fonctionnel, nous avons noté une diminution de 30 % du nombre de mots.

Un surtitrage artistique permet de « sortir de l'entonnoir » puisque le traducteur-adaptateur peut faire appel à un éventail de stratégies pour rendre le discours du texte source et transmettre les différents niveaux de sens propres aux différentes interprétations possibles des énoncés. D'une part, le nombre de mots peut être augmenté si la projection se fait sur l'écran qui couvre tout l'arrière de la scène. Le traducteur-adaptateur qui crée les surtitres peut alors recourir à certaines stratégies adaptatives (étoffement, explication, modulation, compensation, paraphrase, etc). D'autre part, les créateurs peuvent faire appel à une panoplie d'effets visuels graphiques (caractères de couleurs, styles et tailles variés) et à de multiples écrans intégrés à divers endroits sur la scène. Ils peuvent aussi projeter les surtitres directement sur les éléments du décor. Le surtitrage artistique peut se décliner en plusieurs variations et nous retrouvons également dans cette catégorie ce que l'on nomme le « surtitrage ludique », une approche peu banale de la traduction caractérisant plusieurs scènes franco-canadiennes, et qui consiste à surtitrer une pièce de théâtre en créant des jeux de traductions bilingues. Comme l'explique Ladouceur, l'usage de ces surtitres dans les théâtres franco-canadiens minoritaires ne sert pas uniquement à élargir le public cible en permettant aux anglophones d'assister aux représentations, il permet aussi aux créateurs d'expérimenter en offrant un « supplément de sens auquel seuls les spectateurs bilingues pouvaient avoir accès » (« Bilinguisme et traduction » 94). Comme l'explique Nicole Nolette au sujet du spectacle *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe* de Louis Patrick Leroux :

F[il]e comique de certaines des interventions surtitrées provient d'une comparaison entre les équivalences culturelles [...] le « *blood-pudding recipe that [Solange] intends to feed her next victims* » [...], très anglais, devient « un boudin cérémonial » [...] plus français. [...] Écoutés en anglais et lus en français simultanément, ces commentaires déclinés en plusieurs variations donnent [...] lieu au mélodrame du « désespoir en fortissimo » [...] tout en se moquant du genre mélodramatique. [...] [L]e surtitre dévoile ainsi tous les jeux et enjeux de la traduction ludique, ses attaques ciblées contre la sacralisation des monolinguisms, son parti-pris pour les « gags » bilingues. (Nolette 72-73, les citations sont de Leroux)

La troisième sphère du graphique représente le surtitrage intermédial. Comme l'explique Jean-Marc Larrue, le théâtre postmoderne « subit l'effet de la révolution numérique qui trans-

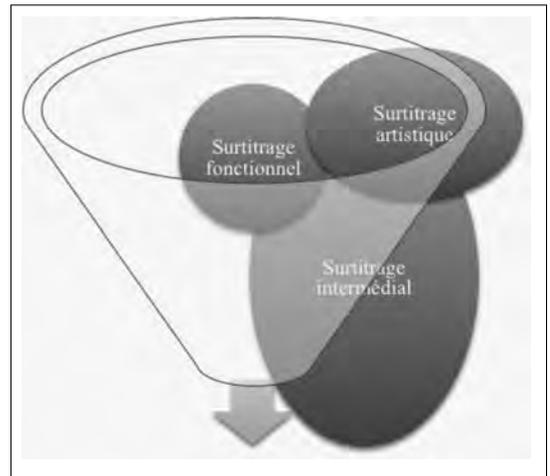


Fig 3. Les trois types de surtitrage pour les arts de la scène.

forme autant ses modes de représentation que ses processus créatifs et narratifs » (25-26). Le surtitrage intermédial permet donc d'accroître la créativité du traducteur-adaptateur ainsi que de décupler les possibilités sur le plan de la transmission du sens, des émotions et de l'iconicité propres au texte spectaculaire dans le but d'exploiter toute une gamme de sens virtuels possibles, et donc, comme l'écrivait Regattin de « s'approcher plus de l' "éventail d'interprétations" que l'auteur souhaite proposer à son public » (165).

Il serait intéressant d'étudier d'avantage ce phénomène et une recherche plus poussée sur le sujet contribuerait à améliorer notre compréhension de ce type de surtitrage et de ce qu'il permet de réaliser sur le plan intersémiotique.

Conclusion

Deux pratiques pourraient éventuellement améliorer la réussite du surtitrage interlinguistique ainsi que la réception de la majorité des œuvres théâtrales : premièrement, il faudrait idéalement confier toute la démarche à une seule personne (de la traduction au topage en passant par le découpage des cartons). Le traducteur-adaptateur devrait travailler en étroite collaboration avec le metteur en scène et l'équipe de production afin de faire évoluer les surtitres au rythme des modifications apportées au spectacle lors des répétitions et des représentations. Deuxièmement, utiliser un logiciel de surtitrage professionnel conçu spécialement pour le spectacle vivant contribuerait grandement à la conception et à la projection d'un surtitrage fonctionnel plus souple et mieux adapté aux besoins de la représentation, et cela pour la majorité des spectacles.

Cette recherche a permis d'identifier trois types de surtitrage et a fait voir que les besoins des créateurs diffèrent souvent de ceux des diffuseurs de spectacles. Mis à part le surtitrage fonctionnel utilisé dans la plupart des théâtres et des structures d'accueil, les créateurs ont de plus en plus recours au surtitrage artistique qui peut aussi comporter des composantes intermédiales. Nous constatons en effet que le spectacle théâtral se situe dans un contexte en perpétuelle évolution et qu'il se meut dans un univers où le multimédia prend de plus en plus de place. Comme l'écrivait Dòra Kapusta : « le spectacle théâtral revêt souvent aujourd'hui les traits caractéristiques du mode cinématographique, avec ses fondus enchaînés, son multilinguisme, sa façon de raconter discontinue et fragmentée » (104, notre traduction). Le traducteur-adaptateur de demain sera peut-être de plus en plus appelé à porter plusieurs chapeaux et à intégrer non seulement des surtitres à l'espace scénique, mais aussi des images, des vidéos ou tout autre élément visuel. S'il n'apprend pas à le faire lui-même et que la conception graphique et visuelle des surtitres se fait par un autre créateur, il faudra s'assurer que le régisseur des surtitres ait le temps de bien maîtriser l'étape cruciale du topage (avant la première représentation) puisque la synchronisation est un des facteurs clés du surtitrage réussi. Il faudrait également s'interroger sur la nécessité de développer un nouveau logiciel de surtitrage adapté non seulement au spectacle vivant, mais aussi aux besoins des créateurs désirant intégrer des images aux surtitres afin d'exploiter de façon créative tout ce que peut offrir le monde de l'intermédialité propre au spectacle contemporain.

Bien qu'il subsiste de nombreuses interrogations concernant la forme que prendra le surtitrage de demain et les pratiques qui viseront à l'améliorer, il ne faut cependant pas perdre de vue que l'objectif ultime du surtitrage interlinguistique au théâtre est, comme le soulignent

Dewolf, de favoriser : « la circulation des œuvres, la découverte esthétique d'un nouveau langage théâtral, la jouissance intellectuelle, la palette d'émotions [et] le dialogue entre communautés linguistiques » (9). Assurer la qualité du surtitrage au théâtre devrait sans conteste devenir une priorité dans un pays bilingue tel que le Canada dont la mission est de soutenir la recherche et la création artistique, l'expérimentation, la production et la diffusion, ainsi que le rayonnement de la culture au Canada et à l'étranger. À cet effet, Holtzhauer précise que :

[d]ans les théâtres, on manque presque toujours d'argent, de temps ainsi que de l'expérience pertinente et nécessaire à l'accomplissement de certaines tâches. La tâche de choisir la forme de transfert linguistique appropriée notamment, celle de lancer le processus de traduction et d'accompagner le traducteur, ainsi que celle d'assurer la qualité de la transmission, sont au cœur de la dramaturgie. (Holtzhauer 61, notre traduction)

Il faudrait donc qu'on subventionne davantage le surtitrage interlinguistique dans les théâtres non seulement afin d'assurer la qualité du surtitrage fonctionnel (en permettant notamment aux institutions de se pourvoir d'un logiciel de surtitrage adapté au spectacle vivant), mais aussi dans le but de favoriser le développement des surtitrages artistique et intermédial qui sont sans contredit des moteurs de créativité inouïs permettant de faire rayonner intersémiotiquement l'éventail des sens virtuels possibles, tout cela dans le but ultime d'atteindre davantage le spectateur. Parce que, finalement, la véritable réussite du surtitrage interlinguistique repose sur la réception du public. Comme le fait remarquer Michel Bataillon : « Chaque sur-titrage est un cas d'espèce. [...] Il est réussi quand l'acteur perçoit une réponse immédiate aux idées et aux pulsions qu'il vient de jouer. »¹¹

Notes

- 1 Stage organisé par le Centre européen de traduction littéraire. Formateurs : Michel Bataillon de la Maison Antoine Vitez (Paris) et Pierre-Yves Diez, informaticien et concepteur d'un logiciel de surtitrage.
- 2 *The Seven Streams of the River Ota*, mise en scène: Robert Lepage, Festival Theater der Welt à Dresde (premiers surtitres allemands de la compagnie Subtext, une entreprise zurichoise fondée par Dòra Kapusta spécialisée dans le surtitrage de théâtre et le sous-titrage de film) : <http://www.subtext.me/fr/theater.html>.
- 3 *La résistant ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht, mise en scène de Heiner Müller, Berliner Ensemble (surtitres français de Michel Bataillon; première utilisation du logiciel Torticolli) : <http://www.torticoli.com/accueil.swf>.
- 4 <http://fta.ca/archive/w-munkascirkusz/>
- 5 *Des surtitres en anglais pour attirer un nouveau public*. Site web de l'Association des théâtres francophones du Canada : http://atfc.ca/index.cfm?Id=38957&Repertoire_No=-589634889&Voir=bulletin&niveau=2.
- 6 Cette information provient d'une formation au surtitrage que nous avons suivie au Collège européen de traduction littéraire (Belgique) en avril 2015.

- 7 Dans les faits, l'expérience a été réalisée pour la première fois à New York en 2014 lors de la représentation de l'opéra *Pygmalion* de Jean-Philippe Rameau au Lifestyle-Trimco Showroom de Manhattan (Bataillon, Muheisen, et Diez 42).
- 8 Entrevue réalisée par courriel avec Lionel Arnould (concepteur des surtitres de *Tout ce qui tombe*) le 16 juin 2015.
- 9 Le texte de scène, le dossier des surtitres, ainsi qu'une vidéo du spectacle nous ont été fournis par Ex Machina.
- 10 Le texte de scène, le dossier des surtitres, ainsi qu'une vidéo du spectacle nous ont été fournis par le Théâtre du Nouvel-Ontario.
- 11 Entrevue réalisée par courriel avec Michel Bataillon (germaniste, président de la Maison Antoine Vitez à Paris) le 12 mai 2015.

Ouvrages Cités

- Bataillon, Michel, Laurent Muhleisen, et Pierre-Yves Diez. *Guide du sur-titrage au théâtre*. Paris : Maison Antoine-Vitez, février 2016. Web.
- Boselli, Stefano. « La traduzione teatrale. » *Testo a fronte* 15.2 (1996): 63-80. Imprimé.
- Boisvenue, Jean-François. « Quand les surtitres s'expriment : le cas de *Tout ce qui tombe*. » *Jeu : Revue de théâtre* 147.2 (2013): 35-37. Imprimé.
- Burton, Jonathan. « The Art and Craft of Opera Subtitling. » *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Dir. J. Diaz Cintas et G. Anderman. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 58-70. Imprimé.
- Chan, Rupert. « Dubbing and Subtitling – Art or Craft? » *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Dir. Chee Fun Fong, Kenneth K. L. Au. Hong Kong: The Chinese University Press, 2009. 167-74. Imprimé.
- Conseil des arts du Canada. « Rayonner à l'international. » Financement : Subventions. conseildesarts.ca. Web.
- Desblache, Lucile. « Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences. » *Linguistica Antverpiensia* 6 (2007): 155-70. Imprimé.
- Des surtitres en anglais pour attirer un nouveau public* (2007). Site web de l'Association des théâtres francophones du Canada, 2007. Web.
- Dewolf, Linda. « La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène. » *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 24.1 (2003): 92-108. Imprimé.
- Griesel, Yvonne, dir. *Welttheater verstehen*. Berlin: Alexander Verlag, 2014. Imprimé.
- Griesel, Yvonne. « Interview mit Anna Viebrock 'Übertitel wie in Stein gemeißelt.' » Griesel, *Welttheater verstehen* 46-49. Imprimé.
- . « Gespräch mit Ariane Mnouchkine 'Schön muss es sein!' » Griesel, *Welttheater verstehen* 25-36. Imprimé.
- . « Gespräch mit Bettina Stucky 'Eher am Kopf als am Bauch.' » Griesel, *Welttheater verstehen* 37-45. Imprimé.
- . « Welttheater verstehen. » Griesel, *Welttheater verstehen* 11-24. Imprimé.
- Holtzhauer, Christian. « Keine Angst vorm Nichtverstehen. Herausforderungen für die Dramaturgie bei der Übertragung gesprochener Sprache in internationalen Theaterprojekten. » Griesel, *Welttheater verstehen* 59-67. Imprimé.

- Kapusta, Dóra. « Übertitel – ein eigenständiges Theaterelement? » Griesel, *Welttheater verstehen* 101-108. Imprimé.
- Ladouceur, Louise. « Bilinguisme et traduction ludique sur les scènes franco-canadiennes de l'Ouest. » *Jeu : Revue de théâtre* 145.4 (2012): 90-95. Imprimé.
- . « De la *Main* au monde : les états multilingues du théâtre québécois et canadien français en traduction anglaise. » *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Dir. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et Janos Riesz. Quebec and Frankfurt: Nota bene/IKO-Verlag, 2002. 375-94. Imprimé.
- . et Shavaun Liss. « Une poétique de la marge : bilinguisme et surtitrage sur les scènes francophones de l'Ouest canadien. » *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 50-51 (2012): 71-87. Imprimé.
- Lavour, Jean-Marc et Adriana Serban. *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 2008. Imprimé.
- Larrue, Jean-Marc. « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive. » *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 12 (2008): 13-29. Imprimé.
- Leroux, Patrick. *Le rêve totalitaire de dieu lamibe d'après les vertigineuses explorations du Collectif le Boulet de feu, troisième version du texte, version d'exploration / de répétitions*. Montréal et Hull, 1996. TS.
- Lesage, Marie-Christine. « Théâtre et intermédialité: des œuvres scéniques protéiformes. » *Communications* 83 (2008): 141-55. Imprimé.
- Mateo, Marta. « Subtitling today: new uses, attitudes and developments. » *Linguistica Antverpiensia: Themes in Translation Studies New Series* 6 (2007): 135-54. Imprimé.
- Nolette, Nicole. « Words are not simple play things! L'hétérolinguisme théâtral chez Patrick Leroux. » *Linguistica Antverpiensia: Themes in Translation Studies New Series* 13 (2014): 61-77. Imprimé.
- Oncins, Estella. « The tyranny of the tool: subtitling live performances. » *Perspectives: Studies in Translatology* 23.1 (2015): 42-61. Imprimé.
- Orero, Pilar. « Sampling audio description in Europe. » *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description and sign language*. Dir. J. Diaz-Cintas, P. Orero et A. Remael. Amsterdam: Rodopi, 2007. 111-25. Imprimé.
- Poujoulat, Anne-Christine. « Lunettes de traduction, surtitres : les théâtres parisiens veulent séduire les touristes. » *L'express* 23 dec. 2015. Web.
- Regattin, Fabio. « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique. » *L'Annuaire théâtral* 36 (2004) : 156-71. Imprimé.
- Saint-Pierre, Christian. « Se rencontrer à mi-chemin : entretien avec Denis Bernard. » *Jeu : revue de théâtre* 145.4 (2012): 63-68. Imprimé.
- Vervecken, A. « Subtitling for the Stage and Directors' Attitudes: Room for Change. » *Approaches to Translation Studies* 36 (2012): 229-47. Imprimé.
- Yeung, Jessica W. Y. (2009) « Subtitling for *Xiqu* (Chinese Opera) in the Theatre. » Dir. Chee Fun Fong, Kenneth K. L. Au. Hong Kong: The Chinese University Press, 2009. 221-230. Imprimé.