Aude AMEILLE
CRLC Paris IV-Sorbonne

Traduire pour ne pas traduire : les surtitres à l'opéra

ARTICLE

Si, pour un spectateur des années 2000, les surtitres à l'opéra vont de soi, il est cependant bon de rappeler que leur existence ne remonte qu'au milieu des années 1980. La première production lyrique surtitrée – une représentation d'*Elektra* de Richard Strauss mise en scène par Lotfi Mansouri – eut lieu à la Canadian Opera Company de Toronto, le 21 janvier 1983, grâce aux efforts conjugués de Gunta Dreifelds, Lotfi Mansouri et John Leberg. Les surtitres étaient alors affichés grâce à un projecteur à diapositives. L'invention s'exporta rapidement à travers le monde et est à présent adoptée par la presque totalité des grandes maisons d'opéra.

Il est vrai que le procédé possède d'indéniables avantages. Il permet tout d'abord une bien meilleure compréhension du livret. L'absence de compréhensibilité du livret a en effet été un reproche adressé au genre opératique depuis ses origines. Que ce soit parce que le livret est écrit dans une langue étrangère, parce que les chanteurs distordent certains mots – notamment dans l'extrême-aigu ou l'extrême-grave, parce que les différents personnages chantent fréquemment en même temps ou bien encore parce que l'orchestre couvre par sa puissance la voix des chanteurs [1] , force est de constater que le spectateur a peu de chances de comprendre l'histoire qui se déroule devant ses yeux s'il n'en connaît pas par avance les grandes lignes.

L'apparition des surtitres change radicalement la situation. Alors qu'auparavant l'opéra semblait réservé à une élite, qui connaissait déjà les oeuvres qu'elle allait voir, ou tout du moins prenait la peine de préparer sa sortie en se documentant sur le compositeur et en lisant le livret, il est à présent accessible à un public beaucoup plus large. Il est maintenant possible de se rendre à l'opéra sans aucune connaissance sur l'œuvre représentée et d'en comprendre le déroulement. « Ceux qui ne connaissent pas l'opéra et qui vont voir une représentation des *Nozze di Figaro* avec des surtitres pourront sortir du théâtre en ayant ri, en ayant été émus, et en ayant compris l'action, choses qui auraient été impossibles autrement » [2] , s'enthousiasme en 1986 Matthew Epstein, alors directeur artistique du Lyric Opera de Chicago. Les surtitres apparaissent ainsi comme un moyen d'attirer un nouveau public, ambition partagée par de nombreux directeurs d'opéra, le genre opératique étant souvent considéré comme un art beaucoup trop bourgeois et élitiste.

Mais ce n'est pas là le seul avantage des surtitres ; ils permettent également de respecter la langue originale de l'oeuvre. Cet aspect n'est pas négligeable à une époque où la notion de fidélité vis-à-vis de l'oeuvre est primordiale. Auparavant, les opéras étaient généralement représentés dans la langue du pays où ils étaient joués, ce qui donnait lieu à des traductions souvent assez fantaisistes qui trahissaient l'oeuvre d'origine. Le compositeur Philippe Fénelon s'insurge contre cette

pratique :

> Je pense [...] que, pour la mise en musique, un texte doit rester dans la langue originale. Si on le chantait en traduction, toutes ces choses si importantes, le rythme de la langue, les mots qui servent d'appui, seraient complètement autres, et la musique ne serait donc pas du tout la même : autant choisir un autre texte dans ce cas. [3]

La plupart des maisons d'opéra [4] donnent à présent les oeuvres dans leur langue d'origine et il est certain que l'apparition des surtitres a largement contribué à renforcer cette évolution. Précisons cependant que ce phénomène ne date pas des années 1980 mais commence à s'imposer à partir des années 1950, à une époque où les surtitres n'existaient pas encore. C'est en effet qu'une autre raison préside à ce choix, raison bien plus prosaïque que celle du respect de l'oeuvre originale ; il s'agit de l'internationalisation des chanteurs. Puisque, depuis quelques décennies, les chanteurs italiens chantent aussi bien dans leur pays qu'aux États-Unis, en France ou en Allemagne, et que les chanteurs français, américains ou allemands font de même, il paraît plus simple que chacun apprenne son rôle dans la langue où il a été écrit plutôt que de le chanter en français quand l'oeuvre est jouée en France, en anglais quand elle est représentée en Angleterre ou aux États-Unis et en allemand lorsqu'elle est donnée en Allemagne ou en Autriche. C'est sans doute cet état de fait qui a rendu les surtitres nécessaires.

Les surtitres apparaissent donc comme une avancée fondamentale dans le domaine de la représentation d'opéra, permettant que l'oeuvre soit jouée dans sa langue originale tout en garantissant la compréhension du spectateur. Pourtant, ils ne font pas l'unanimité, et suscitent divers reproches. Le premier d'entre eux concerne la qualité de prononciation des chanteurs. De nombreux spectateurs se plaignent de la difficulté de compréhension des chanteurs d'aujourd'hui. On peut facilement supposer que celle-ci est en lien direct avec le surtitrage. En effet, les chanteurs savent à présent que les spectateurs ont la possibilité de lire le texte du livret pendant la représentation, et ne sont donc plus tributaires de leur élocution. Celle-ci en pâtit souvent, ce que n'arrange pas la pratique de plus en plus courante qui consiste à surtitrer un opéra dont la langue d'origine est pourtant celle du pays où il est représenté.

Mais les plus hostiles aux surtitres sont assurément les metteurs en scène. Il est vrai que si les surtitres aident à la compréhension du livret, ils détournent également le spectateur de la musique et de la mise en scène en l'obligeant, toutes les cinq secondes, à lever la tête ou à la tourner sur la gauche ou sur la droite pour pouvoir les lire. Dans la grande majorité des cas, les compositeurs des opéras représentés sont morts depuis longtemps ; ils ne peuvent donc pas se plaindre de cette perturbation. Il en va autrement pour les quelques compositeurs contemporains et surtout pour les metteurs en scène qui s'opposent parfois violemment aux surtitres. Ainsi, Philippe Fénelon exprime sa réticence face aux surtitres :

> Ces technologies nouvelles qu'on emploie parce qu'on veut absolument que les gens lisent le texte, comprennent tout ce qui se passe, ont aussi leur revers ! La pratique des surtitres a été inspirée directement par le cinéma et la télévision : or, d'une part, bien des spectacles d'opéra

> passent très mal le cap de la télévision, et d'autre part, les surtitres gênent aussi l'effet que veulent produire certains metteurs en scène, ils sont un parasitage visuel. Prenez les mises en scène de Claude Régy : il ne travaille que sur la lumière, ses spectacles se passent dans la pénombre, parfois pratiquement dans le noir. Il est certain que si vous avez un texte lumineux qui se déroule au dessus, l'image est gâchée, l'effet est perdu. C'est même une catastrophe pour la mise en scène. [5]

Légalement, un metteur en scène peut s'opposer au surtitrage de l'opéra s'il considère que celui-ci nuit trop à son oeuvre. En effet, la nécessité de surtitrer trouve sa limite dans l'exercice du droit moral du metteur en scène. La jurisprudence ayant reconnu la nature d'oeuvre de l'esprit à une mise en scène de théâtre, son auteur peut ainsi se prévaloir de l'article L. 121-1 CPI et revendiquer le droit au respect de son oeuvre pour en refuser le surtitrage [6] . Mais dans la pratique, la décision revient presque toujours à la direction des différents théâtres, comme nous l'a confié Béatrice Arnal, surtitreuse du festival d'Aix-en-Provence depuis près de vingt ans. [7]

Il s'agit alors de réfléchir à la façon d'intégrer au mieux les surtitres dans le spectacle. Plusieurs démarches ont été envisagées. La plus radicale est sans doute celle du metteur en scène Michel Rostain qui, en novembre 2007 à Nantes, pour la création de *Sumidagawa* (*La Rivière Sumida*) de Susumu Yoshida – oeuvre entièrement chantée en japonais – a décidé de faire représenter deux fois l'opéra, une première fois avec les surtitres et une deuxième fois sans :

> La langue en elle-même est une base essentielle. Yoshida a donc travaillé longuement avec les [...] chanteurs [...] pour que chaque mot soit compréhensible, même si le public s'attachera davantage aux surtitres pour percevoir la poésie du verbe. Enfin, pour ne rien perdre du symbolisme de ce qui se trame sur le plateau, pour que ces yeux d'abord rivés sur un texte puissent regarder ensuite au-delà, le metteur en scène Michel Rostain [...] a choisi de faire jouer l'oeuvre deux fois. D'abord en déroulant le décor (au sens propre du terme, puisqu'une sorte d'*emaki*, rouleau mêlant texte et dessin pour raconter les légendes, servira de toile de fond), et en créant l'atmosphère. Puis en racontant l'histoire, et en concentrant l'attention sur les rapports entre le passeur et la femme. Car c'est là que tout se joue, dans la beauté de la rencontre, dans la révélation humaine, dans l'acceptation implicite de la mort, dans la renaissance. [8]

Une telle démarche est très séduisante, mais elle ne peut malheureusement être employée qu'avec des oeuvres courtes, ce qui n'est que rarement le cas pour un opéra.

Une autre possibilité envisagée concerne plus spécifiquement le mode de traduction choisi pour les surtitres. En effet traduire un livret pour un surtitrage n'est pas la même chose que traduire un livret pour une notice de disque, un programme d'opéra ou tout autre support destiné à la lecture seule. Sylvie Durastanti, traductrice pour le théâtre du

Châtelet, pointe quelques-unes des exigences particulières que requiert ce genre de traduction :

> Les capacités de lecture ou de décodage optimal du texte par un spectateur imposent certaines techniques : par exemple, la nécessité de répartir le texte sur une ou deux lignes maximum de quarante à quarante-deux, voire quarante-cinq signes par ligne, qui peuvent être appréhendés en quatre secondes. Par voie de conséquence, il en découle un inévitable parti pris de traduction : privilégier avant tout la fluidité de la structure phrastique dans la langue cible. [...] Il convient de respecter certaines règles évidentes : rigoureuse coïncidence du début et de la fin de l'émission du texte chanté ; [...] évitement systématique des redondances : lorsque le message textuel serait superfétatoire par rapport au jeu (mimique, mime, interjection, intonation), par rapport à la mise en scène (didascalies déguisées), ou par rapport à des messages antérieurs (dans le cas des reprises : la musique parle pour le texte). [9]

Sylvie Durastanti insiste également sur la nécessité de condenser le texte, de le simplifier, pour éviter au spectateur de passer toute la représentation la tête levée et de manquer, par là même, une grande partie du spectacle qui se déroule sous ses yeux.

Une telle conception de la traduction se comprend aisément ; il nous semble cependant qu'elle n'est destinée qu'à un certain type de public, et qu'elle provoque un sentiment de frustration chez une autre catégorie de spectateurs. Le surtitrage condensé, simplifié, s'adresse avant tout à un public non préparé, qui ne connaît pas l'oeuvre qu'il vient applaudir et qui maîtrise rarement la langue dans laquelle l'opéra est chanté. Pour ces spectateurs, le surtitrage est une aide précieuse, qui leur donne un résumé de ce que prononcent les chanteurs. Il en va tout autrement pour le public connaisseur ; en effet, celui-ci est souvent frustré lorsqu'il entend un mot ou une phrase, pas toujours suffisamment distinctement pour pouvoir la comprendre, et qu'il se rend compte que les surtitres la passent sous silence. C'est sans doute cette expérience qui a amené certains surtitreurs à essayer de proposer une traduction aussi complète que possible du livret. C'est notamment la démarche qu'adopte Béatrice Arnal. Ainsi, malgré la rapidité des échanges entre Dorabella et Fiordiligi lors du récitatif de la première scène de l'acte II de *Così fan tutte* (l'enregistrement dure moins d'une minute trente dans la version de Karl Böhm), toutes les répliques apparaissent en surtitre.

C'est également la position adoptée par Alexandre Barrière et Laurent Prost dans leur traduction des quatre livrets de Richard Wagner pour *Ring Saga*. Partant précisément de leur propre expérience de spectateur et jugeant qu'il était souvent agaçant de constater que le surtitrage ne rendait compte que d'une partie du texte, ils ont eux aussi pris le parti de traduire le plus précisément possible le livret original. Ils ne se sont d'ailleurs pas contentés de retranscrire le sens du livret mais ont également essayé de respecter les assonances et allitérations de la langue allemande, ainsi que les réseaux sémantiques utilisés par Wagner. La phrase qu'Alberich prononce au tout début de *L'Or du Rhin*, « Garstig glatter glittschriger Glimmer! » est ainsi traduite, dans un grand respect des sonorités, par « Sale caillasse lisse et glissante ! // Comme je glisse ! »

Texte original	*Traduction de B. Vierne destinée à la lecture*	*Traduction de Béatrice Arnal 2008/2011 (Kiarostami/Minkowski)*
Fiordiligi *Sorella, cosa dici ?*	*Fiordiligi* *Qu'en dis-tu, ma sœur ?*	*----------778.0* *Ma soeur, qu'en dis-tu ?*
Dorabella *Io son stordita dallo spirto infernal di tal ragazza*	*Dorabella* *Je suis confondue par l'audace infernale de cette péronnelle.*	*---------- 779.0* *Je suis abasourdie par l'esprit diabolique de cette fille.*
Fiordiligi *Ma credimi : è una pazza. Ti par che siamo in caso di seguir suoi consigli?*	*Fiordiligi* *Mais crois-moi, elle est folle. Te semble-t-il que nous soyons à même de suivre ses conseils.*	*---------- 780.0* *Crois-moi, c'est une folle. Devrions-nous suivre ses conseils?*
Dorabella *Oh certo, se tu pigli pel rovescio il negozio.*	*Dorabella* *Ah, bien sûr, si tu regardes par le petit bout de la lorgnette.*	*---------- 781.0* *Certainement, Si tu prends les choses à l'envers.*

Fiordiligi *Anzi io lo piglio per il suo vero dritto: non credi tu delitto per due giovani omai promesse spose il far di queste cose?*	*Fiordiligi* *Au contraire, je regarde par le bout qui convient le mieux. Trouves-tu convenable que deux jeunes filles déjà fiancées agissent ainsi ?*	*---------- 782.0* *Moi, je les prends dans le bon sens* *---------- 783.0* *Ne crois-tu pas que c'est un crime,* *----------784.0* *pour deux jeunes fiancées de faire ce genre de choses ?*
Dorabella *Ella non dice che facciamo alcun mal.*	*Dorabella* *Elle ne nous dit pas de mal agir.*	*----------785.0* *Elle dit que nous ne faisons aucun mal.*
Fiordiligi *È mal che basta il far parlar di noi*	*Fiordiligi* *Ce le serait déjà que de faire parler de nous*	*C'est déjà un mal de faire parler de nous!* *---------- 786.0*
Dorabella *Quand si dice che vengon per Despina!*	*Dorabella* *Puisqu'on croirait qu'ils viennent voir Despina.*	*---------- 787.0* *Mais si l'on dit qu'ils viennent pour Despina!*
Fiordiligi *Oh, tu sei troppo larga di coscienza! E che diranno gli sposi nostri?*	*Fiordiligi* *Ah, tu as la conscience trop souple ! Et que diront nos époux ?*	*---------- 788.0* *Oh, ta conscience est trop vite libérée! Et que diront nos fiancés ?*

Dorabella *Nulla: o non sapran l'affare, ed è tutto finito: o sapran qualche cosa, e allor diremo che vennero per lei.*	*Dorabella* *Rien du tout : ou bien ils n'en sauront rien, et l'affaire en reste là ; ou bien ils le sauront, et nous dirons qu'ils venaient voir Despina.*	*---------- 789.0* *Rien. Ou bien ils ne sauront rien de l'affaire et on n'en parle plus,* *---------- 790.0* *ou bien ils apprendront quelque chose et nous dirons qu'ils venaient pour elle*
Fiordiligi *Ma i nostri cori?*	*iordiligi* *Mais nos coeurs…*	*---------- 791.0* *Mais nos coeurs ?*
Dorabella *Restano quel che sono;*	*Dorabella* *Resteront tels qu'ils sont*	*Ils restent ce qu'ils sont* *----------792.0*
per divertirsi un poco, e non morire della malinconia non si manca di fè, sorella mia	*Ce n'est pas parce qu'on se distrait un peu, afin de ne pas mourir de mélancolie, que l'on est infidèle, ma soeur.*	*S'amuser un peu pour ne pas mourir de mélancolie* *---------- 793.0* *ce n'est pas être infidèle, ma soeur.*
Fiordiligi *Questo è ver.*	*Fiordiligi* *C'est vrai.*	*---------- 794.0* *C'est vrai.*

Dorabella *Dunque ?*	*Dorabella* *Alors?*	*Alors ?*
Fiordiligi *Dunque fa un po' tu : ma non voglio aver colpa se poi nasce un imbroglio*	*Fiordiligi* *Alors, c'est à toi de décider. Mais ne t'en prends pas à moi si cela cause des histoires.*	*---------- 795.0* *Alors fait comme tu veux.* *---------- 796.0* *Mais je ne veux pas être responsable s'il y a des problèmes*
Dorabella *Che imbroglio nascer deve con tanta precauzion ? Per altro, ascolta per intenderci bene: qual vuoi sceglier per te de' due Narcisi?*	*Dorabella* *Comment veux-tu que cela en cause si nous prenons tant de précautions ? Par ailleurs, écoute-moi, il s'agirait de nous entendre : lequel de ces deux Narcisse as-tu l'intention de choisir ?*	*----------797.0* *Quels problèmes pourraient naître avec toutes ces précautions ?* *---------- 798.0* *---------- 799.0* *Donc, mettons-nous d'accord : Lequel de ces deux Narcisses choisis-tu ?*
Fiordiligi *Decidi tu, sorella.*	*Fiordiligi* *À toi de décider, ma soeur.*	*---------- 800.0* *---------- 801.0* *Décide d'abord, ma soeur.*

Dorabella *Io già decisi.*	*Dorabella* *C'est déjà fait.*	*J'ai déjà décidé.*

Une telle attention au texte original les a parfois amenés à utiliser des mots peu courants tels que l'insulte « goulafre » [10] dans la bouche des géants. Si le sens exact (un équivalent de goinfre) est sans doute inconnu de l'immense majorité des spectateurs, la compréhension n'en est cependant pas gênée ; les sonorités mêmes du mot ainsi que la circonstance dans laquelle il est employé nous font immédiatement comprendre qu'il s'agit d'une insulte. Les traducteurs avaient également pensé un moment à traduire le mot allemand « Brünne» par le terme vieilli de « brunie », qui entrait parfaitement en résonance avec le nom même de Brünnhilde. Mais le mot, entièrement tombé en désuétude, risquait d'être une trop grande gêne pour le spectateur et les traducteurs ont donc préféré le remplacer par le terme plus courant de « cuirasse ». En effet, leur objectif premier n'est pas de produire un texte littéraire, mais d'offrir au public des surtitrages immédiatement compréhensibles qui respectent au maximum le livret original. [11]

Tous les surtitreurs insistent également sur l'attention qu'ils portent à la disposition des phrases sur une ou deux lignes afin d'attirer immédiatement l'oeil du spectateur sur les mots-clés, ceux-ci étant généralement placés en tout début de ligne. Ils soulignent également qu'il est nécessaire de suivre le rythme musical des phrases. Les surtitrages doivent être lancés au fur et à mesure du déroulement de la musique, surtout lorsque le chant ménage un effet de suspense ou cherche à provoquer le rire du spectateur. Il n'y a en effet rien de plus désagréable que de découvrir la blague ou le mystère avant que le chanteur ne l'ait en effet prononcé. [12]

Ils se divisent en revanche sur la coïncidence entre surtitre et phrase chantée. Tous s'accordent sur le fait que le surtitrage doit s'afficher au moment où commence la phrase musicale, mais il ne faut, pour certains, laisser les surtitres affichés que quelques secondes (deux, généralement), sans quoi le spectateur a l'impression que le texte reste à l'écran pendant « une éternité » [13] , alors que d'autres, comme Alexandre Barrière et Laurent Prost, préfèrent les laisser afficher tout le temps de la phrase chantée, jugeant que le spectateur peut ainsi lire rapidement le surtitre, puis se concentrer sur le spectacle, quitte à revenir sur le surtitre s'il en a besoin. Les surtitreurs qui choisissent de faire rapidement disparaître les surtitres sont également ceux qui ne jugent pas toujours nécessaire de surtitrer l'intégralité du texte, et qui considèrent notamment qu'il est inutile de réafficher le surtitre lorsqu'il s'agit d'une reprise. Ceux qui, comme Alexandre Barrière et Laurent Prost, décident de faire coïncider le temps de la phrase musicale avec celui de l'affichage du surtitre, privilégient généralement une parfaite adéquation entre chant et surtitre. Toutes les fois qu'il y a chant, et aussi longtemps qu'il y a chant, il y a surtitre. Les reprises sont donc affichées ; au spectateur de les lire en diagonale s'il le souhaite. Une telle position s'appuie encore une fois sur le sentiment de frustration qui peut naître lorsque l'on entend quelqu'un chanter sur scène et qu'aucun surtitre ne nous est proposé.

On voit donc ici deux positions divergentes vis-à-vis de la traduction des surtitres. Toutes deux visent à gêner le moins

possible le spectateur, mais en empruntant des voies différentes et surtout en prenant en compte un public différent. Ceux qui privilégient des surtitres résumés, restant peu de temps affichés, s'adressent avant tout à des spectateurs qui souhaitent savoir dans les grandes lignes ce qui se déroule sous leurs yeux. Ceux qui, au contraire cherchent à traduire le plus fidèlement possible et laissent les surtitres affichés tout le temps de la phrase musicale visent un public de connaisseurs qui apprécie que les surtitres lui rendent compte le plus richement possible du texte d'origine.

Il est encore une autre façon de travailler les surtitres pour éviter qu'ils ne soient perçus comme une gêne par rapport à la mise en scène : c'est de les adapter à une mise en scène spécifique. Sylvie Durastanti déconseille ainsi fortement d'utiliser une même traduction pour deux productions différentes d'une même oeuvre : « Une adaptation réaliste d'un opéra à la scène ne pose que des problèmes mineurs ; une adaptation dépouillée exige une certaine abstraction du texte » [14] . Béatrice Arnal est elle aussi convaincue de la nécessité de cette adaptation à la mise en scène. C'est pourquoi elle rencontre systématiquement, et dès le début de son travail, le metteur en scène ou son assistant afin d'avoir une idée de l'atmosphère dans laquelle se déroulera l'oeuvre. C'est également pour cela qu'elle assiste très régulièrement aux répétitions et change ses traductions jusqu'au dernier moment. La collaboration avec le metteur en scène peut parfois être très étroite, comme ce fut le cas lors de la production de *L'infedelta delusa* de Haydn au festival d'Aix-en-Provence en 2008. Béatrice Arnal et le metteur en scène Richard Brunel consacrèrent plusieurs séances à la seule recherche d'un vocabulaire de la cruauté qui puisse entrer en parfaite résonance avec la vision que le metteur en scène proposait de l'oeuvre. Même si le travail n'est pas aussi poussé sur chaque spectacle, la traduction n'est cependant jamais tout à fait la même pour deux productions différentes. La comparaison de ces trois extraits d'un récitatif de la deuxième scène de l'acte II de *Così fan tutte* l'illustre parfaitement. Les trois traductions sont de la main de Béatrice Arnal ; la première a été faite en 2000 pour la mise en scène de Chen Shi-Zheng, la suivante, en 2005 pour celle de Patrice Chéreau et la troisième, en 2008, pour celle d'Abbas Kiarostami. On remarque notamment la différence de rythme dans la succession des surtitres.

Texte en italien :

Fiordiligi: Oh, che bella giornata!

Ferrando: Caldetta anzi che no.

Dorabella: Che vezzosi arboscelli!

Guglielmo: Certo, certo, son belli; han più foglie che frutti.

Fiordiligi: Quei viali come sono leggiadri. Volete passeggiar?

Ferrando: Son pronto, o cara, ad ogni vostro cenno.

Fiordiligi: Troppa grazia!

Béatrice Arnal pour Chen Shi-Zheng	*Béatrice Arnal pour P. Chéreau*	*Béatrice Arnal pour Abbas Kiarostami*
---------- 846 Oh, quelle belle journée !	*---------- 832 Oh, quelle belle journée !*	*---------- 860.0 Quelle belle journée !*
---------- 847	*---------- 833*	*---------- 861.0*
---------- 848 Plutôt chaude.	*---------- 834 Plutôt chaude.*	*Plutôt chaude. ---------- 862.0*
---------- 849	*---------- 835*	*---------- 863.0*
---------- 850	*---------- 836*	*Quels jolis petits arbres !*
---------- 850	*Quels jolis petits arbres !*	*---------- 864.0*
Quels jolis petits arbres !	*---------- 837*	*Oui, oui, ils sont beaux.*

---------- 851	*Ils sont très beaux.*	*Ils ont plus de feuilles que de*
Certes, ils sont beaux.	*---------- 838*	*fruits.*
Ils ont plus de feuilles que de	*---------- 839*	*---------- 865.0*
fruits	*Ils ont plus de feuilles que de*	*---------- 866.0*
---------- 852	*Fruits.*	*Comme ces sentiers sont*
---------- 853	*---------- 840*	*charmants !*
Comme ces sentiers sont	*---------- 841*	*----------*
charmants !	*Comme ces allées sont*	*867.0*
Voulez-vous vous promener ?	*charmantes !*	*Voulez-vous vous promener ?*

854	*Voulez-vous vous promener ?*	*868.0*
855	*842*	*869.0*
Je suis prêt, ma chère, à votre premier signe.	*Je fais tout ce que vous me demandez.*	*Je suis prêt, ma chère, à vous Satisfaire.*
856 *Trop aimable !*	*843* *Trop aimable !*	*870.0* *Trop aimable !*

La façon dont les surtitreurs traduisent le livret est donc fondamentale pour leur intégration dans le spectacle. Mais le metteur en scène peut lui-même accentuer cette intégration en décidant de considérer les surtitres comme faisant partie de la mise en scène. C'est ce que font des metteurs en scène comme William Kentridge ou encore Patrice Chéreau. Ainsi, pour la production de *De la Maison des morts* de Leos Janácek en 2007 à Aix-en-Provence, Patrice Chéreau a demandé que les surtitres soient projetés sur les parois mêmes du décor ; et comme celles-ci ne cessaient d'être déplacées, cinq vidéo-projecteurs ont été nécessaires pour l'affichage des surtitres. Bartlett Sher a, quant à lui, opté pour une solution très originale lors de la création de *Two Boys* de Nico Muhly à Londres en juin 2011. En effet, des écrans disposés autour des personnages faisaient apparaître les conversations sur internet que tenaient ces derniers. La vidéo affichait ainsi – dans une orthographe simplifiée, habituelle dans les *chat* sur internet – ce que chantaient les voix. [15]

Notons pour finir que la maison d'opéra elle-même peut avoir un rôle dans l'intégration des surtitres. Pensons notamment au Metropolitan Opera de New York où les surtitres apparaissent sur un petit ordinateur placé dans chaque dossier de fauteuil. Le spectateur est ainsi libre de s'en servir ou non, et aucune lumière parasite ne vient s'inscrire dans le cadre de scène. Mais le coût de cette installation empêchera toujours les petites salles de s'en doter.

Le surtitrage a assurément amélioré les conditions du spectateur d'opéra, mais on a vu qu'il peut facilement parasiter le spectacle. Cet état de fait ne nous semble cependant pas inéluctable et nous pensons qu'il est possible de remédier à ces inconvénients si le surtitrage est considéré comme un élément à part entière de la représentation, élaboré en collaboration avec les autres membres de la production et adapté au mieux à la mise en scène proposée.

NOTES

[1]
C'est l'idée que développe Paul Robinson dans son article "A deconstructive postscript: reading libretti and misreading opera", *in* Arthur Groos / Roger Parker (ed.), *Reading Opera*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 334.

[2]
[Those who do not know opera, who go to see a performance of *Le nozze di Figaro* with surtitles, may come out of the theater having laughed, been moved, and having understood the action in ways that would have otherwise been impossible], Matthew Epstein, "Voices of New York", *in* Stephen R Graubard., *The Future of Opera*, Boston, London, The Daedalus Library, 1986, p. 131.

[3]
Jean-Yves Masson, « Rencontre avec Philippe Fénelon, compositeur », in *Vingt-troisièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 127.

[4]
Mentionnons tout de même l'English National Opera de Londres, la Komische Oper de Berlin, la Volksoper de Vienne, ainsi que le New York City Opera de New York qui continuent à jouer les oeuvres dans la langue du pays.

[5]
Jean-Yves Masson, « Rencontre avec Philippe Fénelon, compositeur », *art. cit*., p. 128-129.

[6]
Cf. Valéry Schatz, *À la périphérie des oeuvres dramatiques : le surtitre*, mémoire de DEA sous la direction du professeur P. Y. Gautier, inédit, Université Paris II Panthéon-Assas, 1997, 33 p.

[7]
Entretien téléphonique entre Béatrice Arnal et Aude Ameille le 14 octobre 2011.

[8]
Katia Choquer, « Susumu Yoshida puise aux sources du Nô », *Opéra magazine*, n° 23, Paris, Turandot Presse, novembre 2007, p. 18.

[9]
Sylvie Durastanti, « Surtitrer : enjeux, licences et contraintes », *in* Gottfried R. Marschall, (dir.), *La Traduction des livrets, aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 625-626.

[10]
Pour traduire le « Du Gieriger » que Fasolt adresse à Fafner dans *L'Or du Rhin*.

[11]
Entretien entre Laurent Prost et Aude Ameille le 18 octobre 2011.

[12]
« Il faut éviter de présenter une diapositive de deux lignes dont la seconde contient une phrase de conclusion ayant un but humoristique (angl. *punch line*), qu'elle soit chantée par le même personnage ou par un autre ; on évitera ainsi que le public ne rie avant que la phrase en question n'ait été chantée », Marc-André Roberge, musicologue de l'Université de Laval, http://www.mus.ulaval.ca/roberge/gdrm/09-surti.htm.

[13]
Heinz Schwarzinger *in* « Surtitrage d'opéra », dans *Vingt-troisièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes

Sud, 2007, p. 87.

[14]
Ibid., p. 624.

[15]
Opéra magazine, n° 65, Paris, Arlega, septembre 2011, propos recueillis par Nicolas Blanmont, p. 65.