



Małgorzata Czubińska

Université Adam Mickiewicz de Poznań
Pologne

<https://orcid.org/0000-0002-8929-488X>

(Im)possibilité du dialogue ? Le rôle du surtitrage dans le théâtre inclusif

(Im)possibility of dialogue? The role of surtitling in inclusive theatre

Abstract

The internationalization of theatrical art and unlimited access to modern technologies results in the development of innovative forms of stage translation as surtitling (fr. *surtitrage*), which is currently one of the most frequently used methods of real-time translation of performances. In this paper, based on the theoretical works and on the example of a specific theatre performance, the author discusses the way that the surtitles were used in the context of inclusive arts. The play directed by Polish artist Adam Ziajski entitled *Nie mów nikomu*, stage-translated from sign language into Polish using surtitles, will become a starting point for the reflection on the role of translators in the contemporary world, especially in the context of excluded groups such as deaf people and hard-of-hearing persons.

Keywords

Translation for theatre, scenic translation, surtitling, audiovisual translation, social inclusion, deaf people, hard of hearing persons

1. Introduction

Le développement technologique observable au cours des dernières décennies a révolutionné non seulement de nombreux aspects de notre vie quotidienne, mais aussi la forme des contacts sociaux. La traduction considérée comme un processus qui rend possible la communication entre les groupes linguistiques et sociaux, a aussi connu un grand essor dû à l'informatisation et à l'avènement

d'Internet. Cette transformation sans précédent est surtout visible dans le domaine de traduction audiovisuelle où nous avons pu observer l'apparition et le développement de nouvelles méthodes de traduction comme celle de surtitrage. Inexistant jusqu'aux années 80. du XX^e siècle, le surtitrage scénique permet aux metteurs en scène d'élargir leur public et de faire voyager leur art dans le monde entier. Le but du présent article est de présenter cette méthode de traduction des spectacles en temps réel qui gagne en popularité depuis le début du siècle et de montrer son emploi dans le contexte du spectacle théâtral réalisé avec les s/Sourds¹ et malentendants. Afin d'assurer l'étude complète de cette vaste problématique, dans un premier temps nous présenterons brièvement l'histoire et les particularités du surtitrage théâtral pour passer ensuite à la présentation du spectacle intitulé *Nie mów nikomu* (2016) joué en langue des signes par les comédiens-amateurs sourds et réalisé par le metteur en scène polonais Adam Ziajski. L'analyse du surtitrage novateur employé dans ce spectacle constituera un point de départ pour une réflexion plus générale, concernant la place et le rôle du traducteur/interprète dans le dialogue interculturel visant l'inclusion sociale des personnes sourdes et malentendantes.

2. Surtitrage — remarques préliminaires

Le nom « surtitrage », faisant écho au sous-titrage largement répandu au cinéma et à la télévision, désigne une méthode de traduction qui, grâce à l'emploi du dispositif technique et du logiciel informatique, permet d'afficher les fragments de la traduction au cours d'un spectacle vivant, simultanément avec le jeu des comédiens. Le surtitrage doit son nom au fait que les fragments de la traduction apparaissent le plus souvent, mais pas uniquement, au-dessus de la scène. La concomitance de la traduction (message à caractère verbal) et du jeu scénique (message à caractère visuel et auditif) a permis aux chercheurs comme Y. Gambier (2004), T. Tomaszkiewicz (2006), M. Tryuk (2010), A. Dragnea (2010), Y. Griesel (2005, 2009, 2011) ou A. Rędzioch-Korkuz (2016) de considérer le surtitrage dans les catégories de la traduction audiovisuelle. Il n'en

¹ Depuis 1972, après l'initiative du professeur James Woodward qui a proposé une distinction entre la surdité et la culture sourde, on a commencé à utiliser *deaf* (sourd, écrit avec une minuscule) pour se référer à l'état physique de la surdité et *Deaf* (Sourd, écrit avec une majuscule) pour nommer la culture des Sourds. Ainsi sourd (avec une minuscule) désigne une personne qui a perdu le sens de l'ouïe et Sourd est doté d'un sens plus restreint et désigne ceux parmi les sourds qui utilisent la langue des signes, s'identifient et participent à la culture de la communauté. Vu ce qui précède, dans la présente étude on propose l'orthographe suivante : s/Sourd(s) faisant référence à g/Głuchy, g/Głusi qu'on emploie couramment en polonais.

reste pas moins que, vu le nombre de caractéristiques propres à la traduction des spectacles vivants, il faut considérer le surtitrage comme un type particulier du transfert audiovisuel.

Pour la première fois on a recouru au surtitrage pendant les représentations des opéras en Chine au début des années 80. du XX^e siècle, mais en raison de l'orientation verticale du texte affiché, les scientifiques occidentaux cherchent la naissance de cette nouvelle méthode de traduction ailleurs (A. Ożarowska, 2015 : 56). Ainsi, on considère que dans le monde occidental, les premiers surtitres ont été lancés à la Canadian Opera Company de Toronto pendant le spectacle *Elektra* de Richard Strauss, le 21 janvier 1983. Les surtitres, sous la forme des morceaux de la traduction anglaise du libretto allemand de l'opéra, étaient alors affichés au moyen d'un simple projecteur à diapositives.

L'initiateur de cette révolution, Lotfi Mansouri — directeur de Canadian Opera Company de l'époque, qui s'est inspiré des productions filmiques accompagnées des sous-titres, a ouvert par son idée innovante un grand débat concernant le niveau de la culture générale des spectateurs qui ne sont plus capables de regarder les opéras joués dans leurs versions originales et la présence sur la scène d'un dispositif technique qui n'est pas compatible avec l'esthétique d'une représentation (A. Rędzioch - Korkuz, 2013 : 47). Aujourd'hui, trente-cinq ans après cet événement, non seulement les opéras ou les spectacles de théâtre accompagnés des surtitres ne provoquent ni controverses ni étonnement des spectateurs, mais on observe une tendance inverse — le surtitrage devient une nécessité pour tous les metteurs en scène qui souhaitent présenter leurs spectacles au public étranger :

Lorsqu'une institution, théâtre ou festival, prend la décision d'inviter un metteur en scène et une compagnie non francophone, elle n'envisage plus aujourd'hui de présenter leur spectacle sans avoir recours à un sur-titrage — que d'ailleurs le public espère, au double sens de *souhaite* et *attend*. Le sur-titrage n'apporte pas l'assurance d'une bonne fréquentation, mais son absence la compromettrait. Il fait désormais partie de l'économie des tournées internationales. (M. Bataillon, L. Muhleisen, Y.-P. Diez, 2016 : 17)

Face au développement des pratiques de surtitrage dans le monde entier et afin d'assurer une approche convergente qui facilite la collaboration internationale, les professionnels de théâtre et les traducteurs ont même pris l'initiative d'établir une sorte de « code professionnel » intitulé : *Guide du surtitrage au théâtre* (M. Bataillon, L. Muhleisen, Y.-P. Diez, 2016). Il faut aussi noter que l'apparition de cette nouvelle méthode de traduction a entraîné l'apparition d'un nouveau métier — celui du *surtitreur* — la personne responsable de la projection simultanée des surtitres au cours d'un spectacle (B. Pérain, 2011).

En ce qui concerne l'état des recherches actuel, le surtitrage, étant la méthode de traduction relativement jeune, n'a suscité l'intérêt parmi les traductologues que

depuis le début du siècle. Il faut souligner ici l'apport des chercheurs francophones qui se sont penchés sur le surtitrage en analysant tantôt son potentiel interculturel (L. Ladoceur, 2014 ; B. Péran, A. Surbezy, 2010), tantôt ses enjeux techniques, spatiaux (B. Péran, 2016), linguistiques (A. Surbezy, 2011) et organisationnelles (A. Dragnea, 2010 ; Y. Griesel, 2011). Ce sont dans la plupart les ouvrages des chercheurs précités qui constitueront le cadre théorique de la présente étude.

Bien qu'actuellement le surtitrage soit employé aussi bien à l'opéra qu'au théâtre, les deux formes d'expression artistique sont tellement éloignées que les chercheurs parlent de deux types différents de surtitrage. Celui qu'on pratique pour traduire les opéras est déterminé par la présence du *libretto* et par le caractère musical de l'œuvre (A. Rędzioch-Korkuz, 2013 : 45—46). Quant au surtitrage au théâtre, sa forme est plus dynamique en raison de l'improvisation scénique et le caractère vif et imprévisible du théâtre. Qui plus est, les metteurs en scène de plus en plus souvent découvrent le potentiel créatif du surtitrage pour en faire partie indissociable du réseau sémiotique du spectacle. Tel est le cas du spectacle *Nie mów nikomu* (2016) du metteur en scène polonais Adam Ziajski qui constituera l'objet de notre analyse dans la suite du présent article.

3. Théâtre — espace de rencontre

Lorsqu'on cherche les causes du succès du surtitrage au théâtre, le plus souvent on évoque le critère économique. Effectivement, la mise en scène d'un spectacle original accompagné des surtitres demande beaucoup moins de temps, d'effort et d'argent que la traduction traditionnelle de la pièce et sa mise en scène avec de nouveaux comédiens. Mais à côté des causes économiques, les avantages culturels du surtitrage ne sont pas des moindres.

Tout d'abord, la mise en scène avec le surtitrage rend possible le transfert de la spécificité de la pièce originale et de sa couleur locale — on peut regarder les comédiens jouer dans leurs propres langues, écouter leurs voix et leurs accents (L. Dewolf, 2003). Mais le spectacle accompagné des surtitres devient aussi une occasion de rencontre des groupes linguistiques et sociaux qui n'aurait pas eu de possibilité de regarder ensemble le spectacle, s'il n'était pas accompagné des surtitres. Ainsi, comme le remarquent Agnès Surbezy et Bruno Péran, on peut voir assister au même événement artistique les usagers natifs de la langue originale du spectacle (les chercheurs français les appellent *les destinataires collatéraux*), les personnes dont la maîtrise de la langue d'original n'est pas suffisante (*les destinataires intermédiaires*) et enfin ceux pour lesquels la langue de l'original constitue la langue étrangère — *les destinataires premiers* du surtitrage (B. Péran,

A. Surbezy, 2010 : 81—82). Louise Ladouceur donne un exemple précis de la dimension interculturelle du surtirage lorsqu'elle évoque les pièces de théâtre canadiennes jouées en français et surtitrées en anglais. Un tel procédé permet aux deux groupes linguistiques du Canada officiellement bilingue de former le public d'un seul spectacle (L. Ladouceur, 2014 : 50).

Le cas de la pièce qui sera analysée dans la suite du présent article représente un exemple d'autant plus intéressant d'une rencontre interculturelle qu'il s'agit des personnes exclues de la vie sociale et artistique en raison de leur déficit auditif. Il s'agit du spectacle intitulé *Nie mów nikomu* (fr. *Ne le dites à personne*) qui a été conçu par le metteur en scène polonais Adam Ziajski et produit par un collectif des artistes indépendants de Poznań „Centrum Rezydencji Teatralnej SCENA ROBOCZA”. Il convient de préciser que c'est un collectif d'artistes qui crée un théâtre indépendant et qui cherche l'inspiration loin des sentiers battus par les théâtres institutionnels subventionnés par l'état. Depuis sa première ayant eu lieu le 25 novembre 2016, le spectacle *Nie mów nikomu* suscite de vives réactions du public et des critiques et continue à être joué devant les salles remplies jusqu'à la dernière place. La pièce a aussi gagné plusieurs récompenses pendant les concours et les festivals de théâtre en Pologne² et elle a été jouée dans le cadre de Malta Festival Poznań en juin 2017.

Le metteur en scène, qui a décidé d'aborder le sujet particulièrement difficile — celui de l'exclusion sociale des s/Sourds et malentendants, a puisé son inspiration dans le reportage de la journaliste polonaise Anna Goc intitulé „*Głusza*”³ paru en août 2016 dans l'hebdomadaire *Tygodnik Powszechny* (<https://www.tygodnikpowszechny.pl/glusza-35169>, consultation : 23.12.2018). L'auteure y décrit les obstacles, parfois insurmontables, rencontrés par les personnes sourdes et malentendantes vivant en Pologne, en se concentrant surtout sur le problème d'inaccessibilité des services d'interprétation en langue des signes. Pour les sourds de naissance, qui n'ont jamais appris la langue polonaise, cette dernière reste une langue étrangère qui représente un haut niveau de complexité grammaticale et syntaxique, ce qui rend parfois impossibles les contacts avec les représentants de la société polonaise. L'absence de communication se traduit par l'impossibilité du dialogue et la marginalisation sociale des personnes sourdes, ce qui explique ainsi Adam Ziajski, en parlant de sa pièce :

Je suis profondément touché par l'état actuel de notre communauté linguistique. J'ai l'impression que les mots et leurs significations deviennent des outils dans les affron-

² Il suffit de citer ici le Grand Prix du meilleur spectacle pendant TOP OFF Festival 2017 à Tychy et le Prix Zygmunt Duczyński pour l'individualité artistique pendant le Festival KONTRAPUNKT en 2017.

³ Le mot *glusza* qui apparaît dans le titre du reportage d'Anna Goc est doté en langue polonaise d'un sens double : on l'emploie pour nommer un lieu d'isolement qui se trouve le plus souvent au milieu de la nature, mais aussi pour désigner le silence de mort.

tements de plus en plus violents. Construire un espace pour mener le dialogue fondé sur la compréhension mutuelle et le respect ? — cela ne nous intéresse point. Bien au contraire — nous avons donné l'accord pour que le monde contemporain soit fondé sur la peur et les préjugés. Dans ce monde, l'appropriation d'une langue passe par la privation de l'autrui de sa voix [...] Ce qui m'a frappé, c'est le problème de langue en tant que telle et de sa situation actuelle au sein de notre communauté linguistique. C'est pourquoi j'ai décidé de donner la parole au groupe qui est, selon moi, victime d'une exclusion sociale et linguistique la plus poussée — celui des personnes sourdes. (<http://www.scenarobocza.pl/spektakl/1600-nie-mow-nikomu/>, consultation : 20.03.2019, traduction — M.Cz.)

Le metteur en scène non seulement a créé une pièce qui traite la problématique des personnes sourdes et malentendantes, mais il l'avait créée avec leur participation en s'inscrivant ainsi dans le courant actuel du *théâtre inclusif* ou plus largement — des *arts inclusifs*⁴. Dans ce type de création artistique, il s'agit de faire coopérer pendant le travail sur le spectacle de théâtre des individus exclus de la vie sociale en raison de leur âge, de leur sexe ou orientation sexuelle, de leur religion, appartenance raciale ou ethnique ou enfin les membres des minorités « invisibles » en raison de leur état de santé (personnes à mobilité réduite, non-voyantes, s/Sourds et malentendants, personnes porteuses d'un handicap mental). Adam Ziajski, avec sa mise en scène audacieuse dans laquelle il donne la parole aux comédiens-amateurs sourds et malentendants, explore les possibilités du théâtre inclusif, mais il le fait d'une manière particulière — en passant par le renversement des rôles — le procédé qui sera décrit dans la suite du présent article.

4. Silence qui crie sur la scène

Avant de passer à la dimension traductologique de la pièce analysée, il est nécessaire de s'arrêter encore sur sa forme particulière. Le spectacle commence d'une manière assez inattendue pour le spectateur — chaque personne reçoit un

⁴ La notion d'« inclusion sociale », considérée comme le contraire de l'« exclusion sociale », a été utilisée pour la première fois par le sociologue allemand Niklas Luhmann (1927—1998) dans son ouvrage *Systèmes sociaux : Esquisse d'une théorie générale* (première parution en allemand en 1984) pour décrire les rapports entre les individus et les systèmes. Luhmann a réservé le concept d'intégration sociale aux rapports entre systèmes sociaux (L u h m a n n, 2011). L'inclusion se réfère aux secteurs économiques, sociaux, culturels et politiques de la société. L'inclusion sociale est aujourd'hui comprise comme « le processus par lequel des efforts sont faits afin de s'assurer que tous, peu importe leurs expériences, peuvent réaliser leur potentiel dans la vie. Une société inclusive est caractérisée par des efforts pour réduire les inégalités, par un équilibre entre les droits et les devoirs individuels » (<http://www.autisme-ressources-lr.fr/IMG/pdf/jma2014-09h30-baghdadli-inclusion-sociale.pdf>, consultation : 13.04.2019).

casque antibruit. Premièrement, ce cache-oreille insonorisé permet de se mettre dans la peau d'une personne sourde (ce sont des bruits n'ayant aucune signification et le son universel des battements du cœur constituent le fond sonore du spectacle). Deuxièmement, les spectateurs isolés de l'univers des sons, se concentrent davantage sur leurs émotions et sur la couche visuelle du spectacle qui joue ici le rôle primordial.

Dès le début, on voit apparaître sur la scène blanche les comédiens qui sont habillés également en blanc. La seule couleur vive est celle de la poudre fluorescente qui se trouve dans les grands récipients en verre. Chaque intervenant, avant la prise de parole, met de la poudre fluorescente de couleur qui lui a été attribuée sur ses mains et se met à *parler* en langue des signes. Ce geste symbolique attire l'attention du public sur les mains de l'intervenant — son outil de communication⁵.

Ewelina G o d l e w s k a - B y l i n i a k (2019) et Piotr M o r a w s k i (2018) dans leurs articles récents remarquent que le théâtre en Pologne a découvert le potentiel performatif et dramatique de la langue des signes. Depuis 2016, on a réalisé en Pologne au moins quatre spectacles joués en langue des signes, ce qui témoigne d'une grande fascination des metteurs en scène et de l'ouverture du public à cette langue qui s'avère très chorégraphique ou même tridimensionnelle (<http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/polski-teatr-odkrywa-jezyk-migowy>, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8129-glos-w-ciele.html>, consultation : 27.04.2019).

4.1. Traduction au niveau diégétique du spectacle

Cette brève introduction nous permet de passer au problème qui occupe la place centrale dans le spectacle *Nie mów nikomu* — celui de la traduction/interprétation. Sa présence a été marquée par le metteur en scène à deux niveaux, d'abord celui du contenu du spectacle et des histoires racontées par les protagonistes et ensuite celui de la forme du spectacle. Tel sera l'ordre d'analyse dans la suite du présent texte.

En ce qui concerne le premier niveau qu'on appelle le niveau diégétique, tous les intervenants qui racontent sur la scène les événements ayant eu lieu réellement dans leur vie, évoquent des situations dans lesquelles la communication avait été impossible en raison d'absence d'interprète en langue des signes. L'impossibilité d'accéder au service d'interprétation en langue des signes mène inévitablement à l'exclusion sociale des personnes sourdes en Pologne⁶. Anna Goc, dans son re-

⁵ Les photographies du spectacle qui illustrent bien la mise en scène avec les décors et l'emplacement des surtitres sont disponibles sur le site de leur auteur — Maciej Zakrzewski : <http://fototeatr.pl/nie-mow-nikomu/>.

⁶ La liste d'interprètes en langue des signes certifiés par l'Association Polonaise des Sourds (PZG) est disponible sur le site Internet de cette organisation. On y trouve les noms d'environ 300

portage déjà cité, explique que dans les situations les plus stressantes et les plus intimes, comme les visites chez le gynécologue ou oncologue, ce sont les enfants des personnes sourdes (appelés *CODA* — Child of deaf adults) qui assument le rôle d'interprète. Puisqu'ils transmettent à leurs proches les informations douloureuses concernant, par exemple, les maladies incurables, il leur est impossible de garder la neutralité d'un interprète professionnel.

La première situation évoquée dans le spectacle est celle racontée par Piotr qui relate les détails de la visite chez le médecin avec son père sourd. Le médecin, complètement insensible aux besoins des personnes sourdes et malentendantes, a refusé au fils la possibilité d'assister son père au cours d'examen et lui a demandé de sortir. Lorsque le fils avait quitté le cabinet, le médecin a levé sa voix et s'est mis à crier en provoquant non seulement l'effroi du patient, mais aussi l'inquiétude des infirmières qui ont dû réagir pour calmer la situation.

Le deuxième exemple de l'impossibilité du dialogue entre les s/Sourds et les entendants concerne les contacts avec les organes publics. Une des protagonistes de la pièce, Zofia, raconte qu'à chaque fois qu'elle se rend personnellement à ZUS — l'Institut de Sécurité Sociale polonais et elle demande de communiquer à l'écrit, les fonctionnaires lui demandent de venir avec l'interprète en langue des signes professionnel. Malheureusement, le service d'un tel interprète n'est pas assuré par cet établissement⁷. Cette situation à la fois bouleversante et paradoxale montre comment les personnes sourdes sont marginalisées par les agents de l'état. La protagoniste commente cette situation avec une bonne dose d'humour en disant que dans les contacts avec les établissements de sécurité sociale, même les personnes entendantes ont parfois du mal à comprendre le charabia des fonctionnaires et la présence d'un traducteur leur serait bien conseillée.

interprètes — le nombre largement insuffisant face aux besoins du groupe de sourds qui compte en Pologne, selon les statistiques, entre 30 000 et 10 000 personnes.

⁷ Bien que la loi polonaise du 11 août 2011 relative à la langue des signes et aux autres systèmes de communication garantisse aux personnes sourdes l'accès au service d'interprète dans tous les établissements d'administration publique, dans la plupart de cas ses dispositions restent lettre morte. Le Représentant légal de Gouvernement polonais pour les besoins des personnes handicapées, le Défenseur des Droits polonais (RPO) ainsi que la Chambre Supérieure de Contrôle (NIK) indiquent dans leurs rapports que les s/Sourds vivant en Pologne ne bénéficient pas d'assistance qui leur a été accordée par les dispositions de la loi précitée. Toutes ces institutions soulignent qu'il est urgent de changer la loi et de réorganiser le système de formation et de certification des interprètes en langue des signes et augmenter leur accessibilité. Les rapports sont disponibles respectivement sur les sites web de chaque institution:

<http://www.niepelnosprawni.gov.pl/p,108,realizacja-zapisow-ustawy-o-jezyku-migowym> (consultation : 19.04.2019)

https://www.rpo.gov.pl/sites/default/files/Raport_Sytuacja_osob_poz%203_srodki_2%20XII.pdf (consultation : 10.03.2019)

<https://www.nik.gov.pl/aktualnosci/administracja/nik-o-przygotowaniu-urzedow-do-kontaktu-z-nieslyszacymi.html> (consultation : 24.04. 2019).

À côté des situations évoquées ci-dessus, les spectateurs deviennent témoins d'une conversation entre la protagoniste sourde et son conjoint qui est sourdaveugle. La femme transmet à son mari les questions à l'aide de l'alphabet de Lorm (le message y est écrit sur la main — on touche les différents emplacements des lettres pour en former des mots), ensuite l'homme lui répond en langue des signes. Le public du spectacle qui regarde cette scène du dialogue inhabituel a une possibilité de se rendre compte de la richesse des moyens de communication entre les hommes.

4.2. Traduction au niveau de la forme du spectacle

En passant au deuxième niveau d'analyse, il faut d'abord revenir au caractère subversif du spectacle d'Adam Ziajski qui a été déjà mentionné. L'originalité de la situation de communication découle du fait que le metteur en scène opère un renversement des rôles de ceux qui sont *exclus* et *inclus* de la société. Ainsi, les comédiens sourds qui se trouvent dans leur vie quotidienne dans la situation d'infériorité sociale et communicationnelle, ont une possibilité de s'ouvrir et de s'exprimer librement sur la scène en utilisant leur propre langue. Cette fois-ci, c'est le spectateur entendant qui se trouve dans la situation d'infériorité communicationnelle et d'insécurité. La présence d'un traducteur/interprète en langue des signes constitue le seul remède contre son inquiétude. Dans le spectacle *Nie mów nikomu*, c'est l'interprète en langue des signes qui acquiert le statut d'un garant de la réussite communicationnelle entre les représentants de ces deux groupes.

Du point de vue pratique, pour assurer la compréhension du spectacle joué en langue des signes aux personnes qui ne la maîtrisent pas, les répliques sont traduites en temps réel par une interprète en langue des signes — Dominika Mroczek-Dąbrowska qui se trouve sur la scène, face aux comédiens. L'interprète emploie le clavier d'ordinateur et la traduction transposée à l'écrit apparaît au fond de la scène sous la forme des surtitres avec un petit décalage par rapport au jeu scénique. Lorsque le spectacle est traduit encore en anglais (comme c'était le cas pendant Malta Festival Poznań 2017), un autre traducteur effectue la traduction simultanée des surtitres polonais en anglais. Les deux versions linguistiques apparaissent sur la scène en même temps. Le caractère simultané de la traduction est inévitable car le spectacle est improvisé. Les comédiens-amateurs ne « récitent » pas leurs rôles appris par cœur mais parlent d'une manière naturelle. Par ce fait chaque représentation constitue une expérience unique.

De la spontanéité du jeu scénique et du caractère simultané de la traduction résultent certaines imperfections de la traduction qui pourraient être qualifiées de « manque de professionnalisme » dans un autre contexte. L'interprète commet souvent des fautes de frappe, parfois coupe la phrase ou la laisse incomplète. De plus, au moment où plusieurs personnes parlent en même temps, l'interprète n'est

pas capable de transposer à l'écrit les répliques de tous les intervenants, donc soit elle choisit une seule personne, soit elle laisse le public sans traduction. Parfois, au lieu de voir le surtitre auquel ils s'attendent, les spectateurs voient apparaître une visualisation qui représente une suite des lettres n'ayant aucune signification. Tous ces éléments forment une sorte de « bruit » visuel qui fait perdre le spectateur ses repères. Cette situation d'insécurité linguistique et de malaise ressenti par les spectateurs entendants au cours du spectacle est la conséquence du renversement des rôles — le procédé sur lequel repose son originalité. Grâce à la déstabilisation, le public a l'occasion d'éprouver la situation d'exclusion communicationnelle des s/Sourds qui vivent dans la société des personnes entendantes et ainsi mieux comprendre leurs problèmes.

Il faut souligner aussi que le metteur en scène a su profiter des outils technologiques pour doter le contenu verbal des surtitres d'un sens additionnel. Par exemple, le surnom péjoratif BEKSA (fr. *pleurnichard*) — utilisé par les camarades de classe pour stigmatiser un des protagonistes de la pièce — apparaît écrit en majuscules et il occupe la surface importante de la scène. Ici, au contenu sémantique du mot s'ajoute le message véhiculé par sa forme graphique — la couleur, la taille de police de caractères et l'apparition dynamique du texte sous la forme de visualisation. Les gestes de l'intervenant, sa mimique ainsi que le sens et la forme graphique du mot constituent un ensemble des signes qui s'enrichissent et qui ne laissent pas le spectateur indifférent. Le public perçoit cet ensemble sémiotique composé de signes de nature diverse comme un cri. Le metteur en scène a réussi à produire un cri « visuel » dans le spectacle qui est privé de la couche auditive.

On observe un autre exemple de la même catégorie lorsqu'une femme parle de la situation qu'elle a vécue dans un des établissements publics en Pologne : un fonctionnaire qui n'a pas été capable de lui parler, a apposé sur le formulaire le tampon avec la mention GŁUCHONIEMA (fr. *sourde-muette*). Ce qualificatif est considéré comme blessant et stigmatisant pour les personnes sourdes qui continuent à être perçues par la société polonaise comme des personnes handicapées. En effet, les personnes sourdes ne sont pas muettes — elles ont leur propre langue et culture. De nouveau, le surtitre est doté d'un sens additionnel véhiculé par sa forme graphique. La couleur rouge et la forme rectangulaire du surtitre renvoient directement au tampon apposé par le fonctionnaire public et font référence métaphoriquement à la stigmatisation des s/Sourds. Encore une fois le message verbal livré sur la scène se trouve enrichi symboliquement par sa forme graphique pour former un ensemble sémiotique perçu et interprété par chaque spectateur d'une manière individuelle.

Enfin, il faut le souligner que dans le spectacle *Nie mów nikomu* nous avons affaire à un emploi du surtitrage tout à fait novateur. Dans la plupart des cas, les théâtres dits « traditionnels » emploient les surtitres pour le transfert interlinguistique. Ici, puisqu'on traduit la langue des signes en langue polonaise, on peut

parler de la traduction intersémiotique et interlinguistique en même temps qui s'accompagne encore de changement de médium (variante parlée de la langue — variante écrite de la langue)⁸.

À tout ce qui précède s'ajoutent les facteurs interculturels qui jouent ici un rôle de premier plan. Or, grâce à l'application de la méthode de surtitrage, le public du spectacle peut être composé d'au moins 4 groupes linguistiques et culturels différents, à savoir :

- les s/Sourds ou malentendants qui maîtrisent la langue des signes (*les destinataires collatéraux*) ;
- les personnes qui ont des bases de la langue des signes et qui ont toujours besoin d'interprète (*les destinataires intermédiaires*) ;
- les personnes qui ne maîtrisent la langue des signes (*les destinataires premiers*) ;
- les personnes qui ne maîtrisent ni langue des signes ni langue polonaise (public étranger qui regarde le spectacle traduit en anglais dans le cadre d'un festival de théâtre).

Ainsi, le metteur en scène Adam Ziajski a fait de son spectacle un espace de rencontre. Par le fait de les réunir autour d'un seul événement artistique au moins quelques groupes de spectateurs, l'artiste tente de briser le mur de silence qui les sépare et qui est fondé, dans la plupart des cas, sur l'impossibilité de communiquer.

5. Conclusion

Le spectacle intitulé *Nie mów nikomu* du metteur en scène Adam Ziajski constitue un exemple remarquable de l'emploi des nouvelles méthodes de traduction audiovisuelle pour réaliser les enjeux de l'inclusion sociale et du théâtre inclusif. Le rôle de la traduction en tant que condition *sine qua non* de la communication est d'autant plus accentué qu'elle trouve son reflet aussi bien au niveau du contenu que celui de la forme du spectacle faisant l'objet de l'analyse présentée.

Le spectacle qui touche le problème de l'exclusion sociale des s/Sourds constitue une prise de voix dans la discussion qui se déroule actuellement en Pologne et s'inscrit dans les initiatives visant la modification des lois y relatives. Faute

⁸ Aleksandra K a l a t a - Z a w ł o c k a dans sa thèse de doctorat inédite intitulée „Kontekstowe i językowe uwarunkowania komunikacji w triadzie głuchy — tłumacz — słyszący” (2015) indique que la langue des signes est bel et bien une langue naturelle donc « la traduction entre la langue des signes et la langue phonétique constitue l'exemple d'un transfert interlinguistique et intersémiotique représentant aussi des traits de l'interprétariat » (<https://depotuw.ceon.pl/handle/item/1196>, consultation : 29.03.2019, traduction — M.Cz.).

de législation adéquate et de conscience sociale, les s/Sourds, bien qu'ils possèdent leur propre langue, culture et identité, continuent à être traité comme des handicapés mentaux. Comme le remarquent les intervenants du colloque „Głuszy jako mniejszość językowa i kulturowa” (fr. *Sourds comme minorité linguistique et culturelle*) organisé le 22 septembre 2015, il est urgent de promulguer en Pologne une loi qui accorde aux personnes s/Sourdes et malentendantes le statut d'une minorité ethnique et linguistique avec tous les droits et prérogatives qui y sont attachés (<https://kn.pfron.org.pl/download/5/635/08-ElzbietaMrenca.pdf>, consultation : 09.12.2018).

De telles dispositions légales permettraient non seulement d'augmenter l'accèsibilité des services d'interprétation, mais aussi faciliteraient l'intégration des personnes sourdes ou malentendantes avec la société polonaise. À présent, la langue des signes polonaise (PJM) n'est pas officiellement reconnue par la loi, contrairement aux autres pays européens comme la France, la Belgique, la Norvège qui la reconnaissent dans leur législation ou l'Autriche, la Hongrie, la Finlande ou le Portugal qui ont inscrit les langues des signes dans leurs constitutions.

L'exemple du spectacle joué en langue des signes nous permet de tirer encore des conclusions de nature plus générale. Le metteur en scène a décidé de créer le spectacle dans lequel il accorde à la langue et à la traduction la place centrale. L'interprète en langue des signes qui se trouve sur la scène, devient le personnage-clé du spectacle, il n'est plus invisible, loin de là. Sa présence est nécessaire pour garantir le développement harmonieux du dialogue entre les deux communautés linguistiques jusque-là séparées par un mur de silence. À l'heure d'une grande professionnalisation du métier du traducteur, au moment où l'on se pose des questions sur le futur de ce métier et de la traduction dite *humaine* face au développement des systèmes de traduction basés sur l'intelligence artificielle et les réseaux des neurones, le spectacle *Nie mów nikomu* nous rappelle la première vocation de la traduction — celle du dialogue et de la rencontre des cultures. La condition nécessaire pour garantir la réussite de toute forme du dialogue interculturel, c'est l'ouverture à l'Autre, quelle que soit la langue qu'il parle. C'est seulement grâce à l'ouverture qu'on devient capable de transformer l'impossibilité du dialogue évoquée dans le titre du présent article en dialogue enrichissant toutes les parties y participant. Dans ce sens, à côté des questions politiques et sociales dont l'importance est incontestable, le spectacle du metteur en scène Adam Ziajski paraît être une prise de voix dans la discussion actuelle concernant le rôle du traducteur/interprète dans le monde contemporain, surtout dans le contexte du dialogue entre les parties dont le statut social et communicationnel est inégal, comme les représentants des minorités culturelles ou linguistiques.

Références citées

- Bataillon M., Muhleisen L., Diez Y.-P., 2016 : *Guide du sur-titrage au théâtre*. Maison Antoine Vitez. <https://www.maisonantoinevitez.com/telechargements/guide-pdf.pdf> (consultation : 02.04.2019).
- Dewolf L., 2003 : « La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène ». *Recherches Théâtrales du Canada*, 24 (1).
- Dragnea A., 2010 : *Surtitrage du dialogue dramatique dans la pratique théâtrale contemporaine*. Iași : Editura Lumen.
- Gambier Y., 2004 : « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion ». *META : Journal des traducteurs*, 49 (1), 1—11.
- Goc A., 2016: „Głusza”. *Tygodnik Powszechny*, 35. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/glusza-35169> (consultation : 20.03.2019).
- Godlewsk a-Byliniak E., 2019: „Polski teatr odkrywa język migowy”. *Dialog*, 3 (748) <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/polski-teatr-odkrywa-jezyk-migowy> (consultation : 24.04.2019).
- Griesel Y., 2005: “Surtitles and Translation. Towards an Integrative View of Theater Translation”. *MuTra — Multidimensional Translation Conference Proceedings*. http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html (consultation : 21.03.2019).
- Griesel Y., 2009: “Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage”. *Trans*, 13, 119—127. http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_13/t13_119-127_YGriesel.pdf (consultation : 23.03.2019).
- Griesel Y., 2011 : « Le surtitrage sur scène : un transfert linguistique hybride, pragmatique et artistique en même temps ». In : A. Serban, J.-M. Lavaur, éds. : *Traduction et médias audiovisuels*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 171—182.
- Kalata-Zawrocka A., 2015: „Kontekstowe i językowe uwarunkowania komunikacji w triadzie głuchy — tłumacz — słyszący”. <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/1196> (consultation : 26.04.2019).
- Ladouceur L., 2014: “Bilingual performance and surtitles: translating linguistic and cultural duality in Canada”. *Linguistica Antverpiensia. New Series. Themes in Translation Studies*, 13, 45—60.
- Luhmann N., 2011 : *Systèmes sociaux. Esquisse d'une théorie générale*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Morawski P., 2018: „Głos w ciele”. *Dwutygodnik*. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8129-glos-w-ciele.html> (consultation : 14.04.2019).
- Mreńca E., 2015: „Podsumowanie konferencji naukowej »Głusi jako mniejszość językowa i kulturowa«”. <https://kn.pfron.org.pl/download/5/635/08-ElzbietaMrenca.pdf> (consultation : 27.04.2019).
- Ożarowska A., 2015: “The Translator's (In)Visibility in Opera Surtitles”. *Folio. A Student's Journal*. Issue 1 (14), 55—63.

- Péran B., 2010 : « Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage ». *Traduire*, 223, 66—77. <http://traduire.revues.org/288> (consultation : 16.02.2019).
- Péran B., 2011 : « Le surtitre et son surtitrage : une activité qui reste à définir ». In : A. Serban, J.-M. Lavau, éds. : *Traduction et médias audiovisuels*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 157—169.
- Péran B., 2016 : « Le surtitrage et son con-texte source : vers une approche intégrative du surtitrage théâtral ». *La main de Thôt*, <http://revues.univlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=651> (consultation : 29.12.2018).
- Péran B., Surbey A., 2010 : « Surtitrage et Langue des Signes : l'expérience d'une complicité ? ». *Traduire*, 223, 78—88. <http://traduire.revues.org/295> (consultation : 29.12.2018).
- Rędzioch-Korkuz A., 2013: „Nadpisy operowe w Polsce — między teorią a praktyką”. *Między Oryginałem a Przekładem. Przekład sceniczny: dramat, opera, piosenka*, 22, 45—55.
- Rędzioch-Korkuz A., 2016: *Opera surtitling as a Special Case of Audiovisual Translation. Towards a Semiotic and Translation Based Framework for Opera Surtitling*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Surbey A., 2011 : « Une utopie postmoderne : surtitrer *Don Quichotte*... en version hip-hop ». In : A. Serban, J.-M. Lavau, éds. : *Traduction et médias audiovisuels*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 183—196.
- Tomaszkiewicz T., 2006: *Przekład audiowizualny*. Warszawa: PWN.
- Tryuk M., 2010: „Co to jest tłumaczenie audiowizualne?”. *Przekładaniec*, 20, 26—39.
- <http://www.scenarobocza.pl/spektakl/1600-nie-mow-nikomu/> (consultation : 20.03.2019).
- <https://www.facebook.com/ScenaRobocza/> (consultation : 09.12.2018).
- <http://foto-teatr.pl/nie-mow-nikomu/> (consultation : 15.03.2019).
- <https://www.nik.gov.pl/aktualnosci/administracja/nik-o-przygotowaniu-urzedow-dokontaktu-z-nieslyszacymi.html> (consultation : 24.04.2019).
- <http://www.niepelnosprawni.gov.pl/p,108,realizacja-zapisow-ustawy-o-jazyku-migowym> (consultation : 19.04.2019).
- <http://www.autisme-ressources-lr.fr/IMG/pdf/jma2014-09h30-baghdadli-inclusion-sociale.pdf> (consultation : 13.04.2019).