Le surtitrage à l'opéra

Émilie Syssau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/2202>

DOI : 10.4000/traduire.2202

ISSN : 2272-9992

Éditeur

Société française des traducteurs

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2020

Pagination : 90-103

ISSN : 0395-773X

Référence électronique

Émilie Syssau, « Le surtitrage à l'opéra », *Traduire* [En ligne], 243 | 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 31 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/2202> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.2202>

Le surtitrage à l'opéra

Émilie Syssau

Autrefois, les opéras étaient le plus souvent donnés dans la langue du pays où ils étaient joués, ce qui impliquait l'établissement de traductions chantables sur la musique écrite; celles-ci devaient respecter diverses contraintes (nombre de syllabes, voyelles, rimes, sonorités, etc.) et pouvaient de ce fait fortement s'éloigner de l'original. Quand on a commencé à représenter les œuvres dans leur langue de composition, indépendamment du pays où l'on se produisait, le spectateur se préparait en écoutant un enregistrement et/ou en lisant le livret dans sa traduction. Le 21 janvier 1983, pour *Elektra* de Strauss, l'opéra de Toronto a innové en proposant pour la première fois des surtitres, à l'aide d'un système de diapositives. De nombreuses maisons d'opéra l'ont alors imité, ce qui a contribué à rendre le genre plus accessible. Aujourd'hui, la plupart des grandes institutions lyriques sont équipées de systèmes de projection de surtitres et diffusent durant les représentations une traduction du texte chanté.

Les approches varient cependant d'une maison à l'autre; cette contribution présentera les préceptes et les étapes guidant la réalisation d'un surtitrage d'opéra telle qu'elle est envisagée au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles depuis 1996.

Des principes avant toute chose

La Monnaie, institution fédérale belge, projette pour l'ensemble de ses productions d'opéra un surtitrage bilingue néerlandais/français destiné à aider son public à appréhender au mieux l'action qui se déroule sur scène, sans cependant l'en détourner trop longtemps. La distance du spectateur par rapport aux écrans et la circulation incessante du regard entre ceux-ci et le plateau impliquent de projeter un texte qui se lise aisément et se comprenne instantanément : l'œil ne peut s'attarder sur certains mots, au risque de ne pouvoir déchiffrer l'ensemble du surtitre. Il convient donc de favoriser la lisibilité des écrans en les allégeant autant que possible. Ce souci de concision répond aussi à un impératif technique : un surtitre compte au maximum deux lignes, limitées chacune à 45 caractères.

Par ailleurs, le surtitrage se veut au service du spectacle, en offrant une adéquation entre le texte projeté et la mise en scène singulière donnée de l'opéra représenté – même si cela oblige à prendre quelques libertés par rapport au livret original, afin d'éviter de trop grands décalages entre le libellé des surtitres et ce qui se passe sur le plateau.

Ce double parti pris amène à :

- chercher l'équilibre entre la quantité de texte affiché et ce que l'on entend ;
- ne pas surtitrer les reprises, afin de ne pas redonner au spectateur des informations dont il dispose déjà – il entendra aisément, notamment à l'aide de la musique, que le discours est le même ;
- adopter l'italique pour une phrase correspondant à une chanson, à une citation ou à un courrier, afin de fournir un indice visuel au spectateur ;
- supprimer les détails qui ne sont pas essentiels à la compréhension de l'intrigue ;
- éviter les phrases compliquées : une formule qui passe à l'écrit dans une publication imprimée peut sembler étrange une fois énoncée dans un contexte d'oralité, dans le rythme de la musique, les interactions entre personnages, l'atmosphère ou l'imaginaire convoqués par le metteur en scène. Les inversions, notamment, qui ont leur poésie sur le papier, ne se prêtent guère à une

compréhension immédiate ; on préférera ainsi « Nous courons vers vous. » à « Vers vous nous courons. » ;

- identifier sans ambiguïtés tous les personnages : on préférera un prénom à une périphrase désignant un même individu et on ne multipliera pas les appellations, en évitant, par exemple, d'utiliser à la fois un prénom et son diminutif pour une même personne ;
- limiter les onomatopées, les interjections ou encore les apostrophes quand le personnage interpellé a déjà été identifié ;
- privilégier les variantes courtes de certaines formulations, en écartant notamment les adverbes en « -ment » démesurément (!) longs ;
- employer, quand la langue de l'opéra et celle du surtitre sont proches, des mots qui permettent de faire le lien entre le texte lu et celui entendu.

Ces « règles d'or » régissent la préparation de tout surtitrage – mais comme toute règle, elles ont leurs exceptions : le texte est donné dans son intégralité lorsque l'opéra est en français ou en néerlandais, les deux langues comprises par la majorité du public de la Monnaie. Le spectateur serait en effet sans doute décontenancé de ne pas lire ce qu'il entend.

La préparation du surtitrage

Le document de base est établi par un surtitreur, doté de bonnes connaissances linguistiques et musicales, qui effectue le découpage de la partition et, en conséquence, du livret, en se basant sur la musique (tempi, phrases musicales, respirations...) tout en cherchant à former des unités de texte cohérentes d'un point de vue grammatical. Il se peut qu'une longue phrase nécessite d'être répartie sur plusieurs écrans ; dans ce cas, on utilise des points de suspension pour faciliter la compréhension de la réplique ainsi fractionnée. Là où aucun texte n'est chanté, le surtitreur introduit des titres noirs. Il indique dans la partition chant-piano, au moyen d'un code couleur simple (trait rouge pour le début d'un titre de texte, trait bleu pour un noir) le séquençage de l'opéra. Il établit dans le même temps le texte qui sera projeté, en adoptant des formules condensées là où c'est nécessaire. Dans le cas d'ensembles (lorsque plusieurs solistes chantent

simultanément des phrases différentes), la démarche peut s'avérer complexe: il faut faire un choix dans les propos des chanteurs en fonction de leur importance dramaturgique ou musicale (lorsqu'une voix ressort de l'ensemble, son texte doit être surtitré).

Deux écrans surmontent la scène, l'un diffusant un texte en néerlandais, l'autre en français, ce qui donne la possibilité d'avoir deux lignes par langue. Mais il arrive que la hauteur du décor oblige à placer ces écrans de part et d'autre de la scène; ils affichent alors chacun deux langues, à raison d'une ligne en néerlandais et d'une autre en français. Il est bon de connaître ces contraintes pratiques en amont, en raison de leurs implications sur le découpage de la partition.

Le surtitreur, néerlandophone, prépare la version de base du surtitrage, soit en traduisant directement en néerlandais la langue de l'opéra, soit, quand il ne la connaît pas, en s'aidant de traductions du livret existantes. La version française du surtitrage est ensuite élaborée à partir de l'original tout en tenant compte des choix effectués en néerlandais.

Une fois prêtes, les versions française et néerlandaise sont introduites dans le logiciel de surtitrage et projetées en salle durant la dernière semaine de répétitions avant la première, à savoir la prégénérale piano (première répétition en costumes, sans orchestre), les scènes-orchestre (au nombre de quatre à huit, en fonction de la longueur de l'œuvre ou d'une éventuelle double distribution) et les prégénérale et générale orchestre.

Le travail d'adaptation

Le travail d'adaptation effectué pendant cette phase de répétitions concerne plusieurs aspects, à commencer par la synchronisation: si les éléments musicaux de la partition guident le surtitreur dans son découpage, les tempi adoptés par le chef d'orchestre réclament parfois l'introduction de noirs supplémentaires entre deux écrans de texte ou une réorganisation des surtitres pour moduler la vitesse d'enchaînement. Il faut aussi tenir compte des effets dramatiques et, le cas échéant, revoir le séquençage pour préserver le comique d'une réplique.

Dans le même temps, le texte est ajusté en fonction de ce qui se déroule sur le plateau. La mise en scène peut inspirer d'autres formulations que celles d'abord imaginées ou permet de prendre conscience qu'il convient de réduire davantage le texte. Le surtitrage réalisé pour la production de *La Gioconda* (Ponchielli) signée Olivier Py (2019) offre de nombreux exemples de simplification d'écran induite par la mise en scène :

LIBELLÉ EN DÉBUT DE RÉPÉTITIONS	LIBELLÉ SIMPLIFIÉ À L'ISSUE DES RÉPÉTITIONS
a brisé mes chaînes	m'a libérée
les angoisses de ton amour	ton amour tourmenté
De nos douleurs, n'en faisons qu'une.	Unissons nos douleurs.
Nous verrons bientôt la lune se coucher.	La lune se cachera bientôt.
La force surhumaine de la fureur envahit mon sang.	La colère me donne une force surhumaine.
Le mât et le gouvernail sont prêts.	Le bateau est prêt.
Trêve d'hésitation, toutes voiles dehors!	Pars!
entacher mon nom d'infamie	salir mon nom
La vengeance ne m'échappera pas aujourd'hui.	Je tiens ma vengeance.

Certains mots sont aussi changés en fonction de l'époque à laquelle la mise en scène situe l'action, et du ton ou du registre de langage qui en découlent. Pour *La Gioconda* déjà évoquée, le scénographe avait imaginé «un monde poétique au-delà du réalisme, [...] une proposition atemporelle [où] les personnages vivent dans les fondations d'une ville réinventée, [...] un palais-parking souterrain¹». Dans cet univers, «dépité» a été préféré à «marri» (*malanno* dans le livret

1. Pierre-André Weitz, «Entre ciel et mer. À propos de la scénographie», programme de salle du Théâtre royal de la Monnaie, janvier 2019.

italien), et «malédiction» à «anathèmes» (*anatemi*). Pour «plèbe», on a hésité entre «peuple», «foule» et «populace» avant d'opter pour ce dernier terme, plus apte à traduire le mépris inhérent à *plebe*.

La Gioconda (Ponchielli), mise en scène d'Olivier Py (2019) – © Baus

Plus généralement, eu égard à la situation sociale que trahissent décors et costumes, les dames désigneront leurs compagnons par «nos époux», «nos maris» ou «nos hommes»; une femme jalouse dira, selon les cas, que sa rivale lui a «ravi», «volé» ou «pris» son amant; et le barbon imposera sa volonté à la jeunette qu'il compte épouser en assenant «Tu seras mienne!» ou «Tu seras à moi!».

On l'a dit, on évite d'emblée de conserver les interjections; il arrive cependant, quand le tempo le permet, que l'on ajoute certains déictiques qui viendront en renfort du ton ou de l'expression du chanteur: «Et toi, tu mens.» sera ainsi plus insistant et accusateur que «Tu mens!».

D'autres modifications sont appelées par des éléments de décor ou des accessoires fort différents de ceux évoqués dans le livret. On a ainsi coutume d'employer le terme générique «arme» pour «épée», les lames étant souvent remplacées par un revolver dans les productions contemporaines; ou encore, «Que la hache s'abatte sur moi!» deviendra «Que la mort s'abatte sur moi!», et les «deux chaises» de la table à laquelle un jeune homme a convié sa belle à dîner laisseront

place aux «deux assiettes» posées sur la nappe d'un pique-nique champêtre.

On procède de façon similaire pour les vêtements (quand la marque distinctive d'un personnage n'est plus un chapeau, mais un manteau, ou vice versa) ou la couleur des cheveux. Celle-ci a tout particulièrement son importance dans *Così fan tutte* (Mozart), où les sœurs Fiordiligi et Dorabella convoient un blond et un brun. La mise en scène de cet opéra par LeLab (2020) a également nécessité de réfléchir à la désignation de la profession des amants, les soldats sur le point de partir à la guerre étant devenus des pompiers. Cette dénomination a cependant été écartée, car on évite d'introduire une discordance trop frappante avec l'époque à laquelle le livret a été écrit. La périphrase «soldats du feu» aurait permis de conserver le mot «soldat», mais elle aurait été beaucoup trop longue (qui plus est pour un surtitre limité à une ligne par langue); le terme «héros», propre à refléter la bravoure de chacun de ces métiers, a finalement été retenu.

Così fan tutte (Mozart), mise en scène de LeLab (2020) – © Forster

Un cas similaire s'est présenté dans la production de *Cavalleria rusticana* (Mascagni) signée Michieletto (2018), lorsque le chœur s'enthousiasme pour l'activité itinérante d'Alfio en entonnant «Quel beau métier que celui de charretier!». Il se trouve que le «charretier» en question fanfaronne au volant d'une voiture; la formule «Quel beau métier qui vous fait voyager!» a alors été préférée.

Dans le même ordre d'idées, on gomme les références qui pourraient ne pas être immédiatement claires: dans

la dynamique d'une représentation, le spectateur n'a pas le temps de faire appel à ses connaissances enfouies ni d'entamer des recherches. Dans *La Gioconda*, le moderne «Dalmatie» a ainsi remplacé l'antique «Illyrie».

On peut aussi être amené à reprendre une précision que l'on avait d'abord exclue ou à revoir une expression quand un mot ressort de façon prononcée dans la ligne de chant. Le pop requiem *Is this the End? / Dead little girl* (Fafchamps) présente pour particularité d'être composé sur un texte anglais, alors que le livret a été initialement écrit en français. Une adolescente bloquée entre la vie et la mort n'y cache pas son agacement à errer dans ce lieu transitoire et lance un «Ça m'énervé vraiment» sous la plume du librettiste. La traduction anglaise mise en musique lui fait prononcer *It's really getting on my nerves!*; le mot *nerves* étant particulièrement audible en fin de phrase, il a paru préférable de se rapprocher de l'expression anglaise et d'employer «Ça me tape sur les nerfs».

Certaines mises en scène incitent à modifier (ou à préciser, par exemple dans le cas d'un opéra en anglais) la manière dont les personnages s'adressent les uns aux autres: en se tutoyant ou en se vouvoyant. Il peut être intéressant dans ce cas de se tourner vers l'équipe de production pour connaître le degré de familiarité que le metteur en scène a imaginé entre eux.

Le surtitrage évolue ainsi au fil des répétitions, avec parfois des va-et-vient d'une solution à l'autre. Il faut aussi se garder d'aller trop loin: on revient donc souvent au livret par sécurité. Trop abonder dans le sens de la mise en scène peut aller à l'encontre de l'œuvre, a fortiori quand elle est très connue. Dans *Lohengrin* (Wagner), un cygne tire la barque du héros éponyme (d'ailleurs surnommé le Chevalier au cygne) – cygne qui n'est autre que le jeune Godefroy, disparu au début de l'opéra et métamorphosé par la machiavélique Ortrud. La production d'Olivier Py (2018) suggérait à peine l'animal, au moyen d'une petite plume sur la veste du héros. Les allusions à cet oiseau ont néanmoins été conservées, le cygne étant indissociable de la légende médiévale reprise par Wagner. L'exclamation «Un cygne qui tire une nacelle!» ou l'observation «Le cygne le tire au bout d'une chaîne en or»

renvoient à un événement en coulisse ou au lointain, observé depuis la scène.

Lohengrin (Wagner), mise en scène d'Olivier Py (2018) – © Baus/La Monnaie

Précisons que les modifications dépassant les changements d'ordre strictement lexical ou syntaxique sont décidées lors de concertations entre collègues néerlandophones et francophones: les deux langues étant affichées en vis-à-vis, ou l'une en dessous de l'autre, on veille à ce que les surtitrages français et néerlandais aillent dans le même sens.

L'actualisation de l'opéra et de son langage

Les metteurs en scène cherchent à montrer que des œuvres parfois très anciennes (qui peuvent avoir jusqu'à 400 ans) sont encore pertinentes aujourd'hui et resituent l'intrigue dans un contexte contemporain – ou du moins ancré dans le xx^e siècle. Si cela entraîne un décalage trop prononcé, le choix est fait de moderniser la langue du livret. Ainsi, la production de l'opéra *De la maison des morts* (Janáček) signée Krzysztof Warlikowski (2018), qui transpose dans une prison actuelle le livret inspiré par les souvenirs du bagne de Dostoïevski, a appelé une réflexion sur le vocabulaire propre à l'univers du camp et de la captivité (devenue « détention » dans le surtitrage) pour entrer davantage en résonance avec l'atmosphère carcérale représentée sur scène.

De la maison des morts (Janáček), mise en scène de Krzysztof Warlikowski (2018) –
© B. Uhlig/Royal Opera House

L'injonction «Qu'on lui mette les fers!» devient alors «Qu'on lui passe les menottes!», le «forçat» est requalifié en «détenu», et le «bandit» en «escroc». Dans le livret, les prisonniers décident de soigner un aigle qu'ils ont trouvé mal en point, la patte cassée. Sur scène, il s'agit d'un basketteur, victime d'une agression sur le terrain où il dribble et de retour en pleine possession de ses moyens à la fin de l'opéra. Il a été décidé de faire d'«aigle» le surnom du joueur, en ajoutant une majuscule au début du mot, et en poussant le jeu jusqu'à transformer l'une des exclamations finales «L'aigle est un tsar!» en «L'Aigle est une star!». Par ailleurs, le langage des prisonniers figurant dans la partition de Janáček peut paraître désuet dans le contexte de cette mise en scène. «Je ne reste jamais au même endroit» a alors été remplacé par «Je ne traîne jamais au même endroit.». Autre exemple: racontant une histoire pour passer le temps, un prisonnier évoque un certain Filka qui «était en ribote avec des filles», une expression que l'on n'utilise plus guère aujourd'hui, et qui a été transformée en «Les filles l'aimaient bien.». De même, commentant le «Tu n'es plus ma fille!» proféré par une mère, un détenu cherche à savoir pourquoi: sa question «Parce qu'elle avait minaudé?» est devenue «C'était une fille facile?», plus proche de l'univers mis en scène. Alors qu'ils raccommodent leurs vêtements, Luka demande à Aljeja de lui donner un fil de meilleure qualité, car celui qu'il a est «de la camelote». Or Warlikowski a fait du fil en question un rail de

cocaïne... Il a paru inopportun de parler crûment de «ligne» ou de «rail de coke», et on a finalement gardé le mot «fil»; cependant, deux écrans plus loin, quand Luka assure que «Notre tailleur en a du meilleur», la référence au tailleur a été éludée pour lui faire plutôt dire «On en a de la meilleure.»

D'une production à l'autre

On l'aura compris, on n'utilise pas le même surtitrage pour deux productions différentes d'une même œuvre – mais on peut, quand un opéra a déjà été surtitré, prendre le découpage d'une production précédente comme base de celle en cours de préparation. Pour *Pagliacci* (Leoncavallo) mis en scène par Damiano Michieletto (2018), le surtitrage réalisé pour la version de Stein Winge (2002) a ainsi servi de point de départ.

LIVRET (TRADUCTION D'ANTOINE VIERNE)	SURTITRAGE 2002 (STEIN WINGE)	SURTITRAGE 2018 (DAMIANO MICHIELETTTO)
NEDDA Un peu plus, et tu tombais sur Tonio!	Un peu plus, tu tombais sur Tonio. /	Un peu plus, tu tombais sur Tonio. /
SILVIO (<i>riant</i>) Ah, Tonio! L'idiot!	Tonio le bossu! - L'idiot est à craindre. /	Tonio le boiteux! - Il faut s'en méfier. /
NEDDA Il faut se méfier de lui. Il m'aime; il vient de me le dire.	Il m'aime et il vient de se jeter sur moi. /	Il vient de me dire qu'il m'aime. /
Et, dans son désir bestial , pour me voler un baiser, il a osé se jeter sur moi.		Comme une bête , il s'est jeté sur moi. /
SILVIO Mon Dieu!		Mon Dieu! /
NEDDA Mais, avec ce fouet , j'ai calmé l'ardeur de ce chien immonde.	Mais j'ai calmé son ardeur avec des ciseaux . /	Mais j'ai calmé son ardeur d'un coup de canne . /
SILVIO Et tu vivras toujours dans cette angoisse!	Et dans ces angoisses tu veux vivre toujours? /	Tu veux vivre toujours dans ces angoisses? /
Décide de mon destin;	Décide de mon destin! /	Décide de mon destin! /
Nedda, Nedda, reste!	Reste! /	Reste! /
Tu sais que la fête se finit, et que tout le monde s'en va demain, Nedda! Et quand tu seras partie d'ici, Qu'advientra-t-il de moi , Et de ma vie?	Demain, quand tu seras partie, qu'advientra-t-il de moi?	Demain, la fête finie, vous repartirez. / Que deviendrai-je quand tu seras partie?

On le voit, les attributs de Tonio changent (il est tour à tour idiot, bossu ou boiteux), de même que l'accessoire avec lequel Nedda le réprimande (fouet, ciseaux ou canne). Dans le rythme de l'interprétation, on a jugé bon en 2018 de réintroduire des éléments qui ne figuraient pas dans les répliques de la production de 2002.

On a déjà évoqué les différents découpages d'une partition en fonction de l'emplacement des écrans et du nombre de lignes de texte à notre disposition. Dans le monologue ci-dessous, tiré des *Noces de Figaro* (Mozart), Figaro évoque le changement de vie qui attend Chérubin, que le comte Almaviva veut envoyer dans une garnison lointaine pour l'éloigner de sa femme.

Les informations retenues selon le nombre de lignes attribuées par écran diffèrent légèrement (voir tableau ci-contre). Par ailleurs, la version très classique, en costumes d'époque, de Christof Loy (2009) est relativement fidèle au livret original. Celle imaginée par LeLab (2020), plongée dans la société actuelle, fait de Chérubin un jeune rappeur casquette vissée sur la tête, ce que l'on retrouve dans les expressions et vocables choisis (« fini de papillonner », « casquette », « mèche rebelle »).

Ainsi, le surtitrage projeté en direct au Théâtre royal de la Monnaie durant une représentation d'opéra se distingue du livret imprimé dans le programme de salle et change d'une mise en scène à l'autre : il est le résultat d'une adaptation qui consiste à condenser le texte en adoptant des formulations courtes et lisibles, et à ajuster à la production les passages qui le nécessitent.

Avec mes vifs remerciements à ma collègue Brigitte Brisbois.

emilie.syssau@orange.fr

LIVRET (TRADUCTION CHRISTIANE LAURENT)	SURTITRAGE 2009 (CHRISTOF LOY) - DEUX LIGNES PAR ÉCRAN	SURTITRAGE 2020 (LELAB) - UNE LIGNE PAR ÉCRAN
FIGARO Adieu, petit Cherubino, comme ton destin change soudainement!	Adieu, petit Chérubin... Quel changement!	Adieu, mon petit... Quel bouleversement pour toi!
Tu n'iras plus, petit papillon amoureux, flâner nuit et jour, autour des belles dont tu troubles le repos, petit Narcisse, petit Adonis d'amour.	Tu n'iras plus, mon galant papillon, de ces dames troubler le repos!	Fini de papillonner nuit et jour et de troubler ces dames, petit Adonis!
C'en est fini de ces plumets coquets, de ces chapeaux frivoles et élégants, de cette belle chevelure , de cet air nonchalant, de ce teint rose de jeune fille .	Tu n'auras plus ce joli chapeau , cette chevelure frivole !	Plus de jolie casquette ni de mèche rebelle!
Chez les guerriers, palsambleu! De grandes moustaches, un sac pesant, le fusil sur l'épaule, le sabre au flanc, la tête droite, la mine fière , un grand casque, un grand turban, beaucoup d'honneurs et peu d'argent!	Fini cet air brillant, ce teint de femme . Chez les guerriers, ventre-saint-gris! Moustaches, sabre au côté, l'air décidé . Un casque ou un turban; beaucoup d'honneurs mais peu d'argent.	Fini cet air nonchalant, ce teint frais ! À l'armée! Une moustache et un fusil! Un air résolu et un casque! Beaucoup d'honneurs, mais peu d'argent!
Et au lieu du fandango, une marche dans la boue, par les monts et les vallons; Sous la neige et la canicule, au concert des tromblons, des bombardes et des canons, qui font siffler aux oreilles les boulets sur tous les tons.	À la place du fandango, de saines marches dans la boue. Par monts et par vaux et un concert de boulets et de balles.	Plus de fandango, mais une marche dans la boue par monts et par vaux, sous la neige et la canicule, dans un concert de boulets et de balles.
Cherubino à la victoire; à la gloire militaire.	Chérubin, vole vers la victoire! Et la gloire militaire!	Cherubino, à toi les honneurs militaires!

Diplômée du master Industries des langues et traduction spécialisée (Université Paris 7-Denis Diderot) et du Centre européen de traduction littéraire (Institut supérieur de traduction et d'interprétation, Bruxelles), **Émilie Syssau** est traductrice au sein de l'équipe Dramaturgie du Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles, et à titre indépendant dans le domaine culturel. Elle a notamment traduit un recueil de nouvelles, *Pavillon lunaire* (Paul Griffiths, éditions La Différence, 2014), et diverses contributions dans le champ des sciences humaines, parmi lesquelles plusieurs chapitres de *l'Histoire mondiale de la Flandre* et du *Congo colonial* (Renaissance du livre, 2020). Ses langues de travail sont l'allemand, le néerlandais et l'anglais.

POUR ALLER PLUS LOIN

AMEILLE Aude, « Traduire pour ne pas traduire : les surtitres à l'opéra », in *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ?*, sous la direction d'Ève de Dampierre, Anne-Laure Metzger, Vérane Partensky et Isabelle Poulin, ouvrage issu du XXXVII^e congrès de la SFLGC à l'université de Bordeaux, 2014

GIULIANI Emmanuelle, « Les mots sont comme un doux zéphyr sur les voix », in *La Croix*, 17/02/2010.

« Guides des surtitres et sous-titres », <https://roberge.mus.ulaval.ca/gdrm/09-surti.htm>, consulté le 09/11/2020.

VILAREM Laurent, « Le surtitrage à l'opéra, comment ça marche ? », in *La Lettre du Musicien* n° 411, décembre 2011.