

GUIDE DU

sur-titrage

AU THÉÂTRE

maison antoine vitez
 **mav**
centre international
de la traduction
théâtrale

Michel Bataillon, Laurent Muhleisen
et Pierre-Yves Diez

Guide du sur-titrage au théâtre

Une publication de la Maison Antoine Vitez,
avec le concours
du Ministère de la Culture et de la Communication,
Direction générale de la création artistique - DGCA

Ce guide hors commerce est téléchargeable sur le site :
www.maisonantoinevitez.com
et sera actualisé au fur et à mesure.

© Maison Antoine Vitez, tous droits réservés
Centre international de la traduction théâtrale - 2016
134, rue Legendre, 75017 Paris

ISBN : 978-2-9555169-0-4

SOMMAIRE

AVANT-PROPOSp.9

Chapitre 1

PRÉHISTOIRE DU SUR-TITRAGE

à l'intention des amateurs d'anecdotes

et d'histoire du théâtre.....p.13

Chapitre 2

PRINCIPES ET PRATIQUES DU SUR-TITRAGE.....p.17

A. Le sur-titrage : une nécessité ? une exigence ?.....p.17

B. À propos, qu'est-ce qu'un titre ?p.18

C. Traduction, rédaction et découpage, régie ou topage :

les trois métiers du sur-titragep.19

1. Le découpage des titresp.20

Le texte.....p.20

Rédaction des titresp.21

Conditions préalables au travail de découpagep.21

Rythme de la langue et jeu scénique.....p.22

2. Construction et esthétique d'un titre.....p.23

Fondp.23

Découpage et calage du textep.23

Longueur des lignesp.23

Nombre de lignesp.24

Alignements.....p.24

Police de caractèresp.25

Taille des caractères.....p.25

Interlignage.....p.26

Retour à la lignep.26

Une nécessité : suivre l'acteur.....p.26

Sur-titrage des dialogues.....p.27

La ponctuation.....p.27

Respect des règles de typographiep.27

Correction orthographique.....p.28

Concision des titres.....p.28

Conclusion.....	p.29
-----------------	------

3. La régie des titres ou topage.....	p.29
Matériel et formatage.....	p.29
Une nécessité : bien connaître le spectacle.....	p.29
La répétition d'un sur-titrage.....	p.30
Améliorer un sur-titrage.....	p.30
La régie des "noirs".....	p.30
La conduite du sur-titrage.....	p.31
Conclusion.....	p.32

Chapitre 3

LE MATÉRIEL.....	p.33
A. La diffusion.....	p.33
1. Le vidéoprojecteur ou "beamer".....	p.33
Avantages et inconvénients du vidéoprojecteur.....	p.33
Taille et puissance.....	p.34
Installation.....	p.34
Faisceau de projection et shutter.....	p.34
"Blanking".....	p.35
Réglage de l'image.....	p.35
2. L'écran : position, nature, dimensions.....	p.35
Configuration.....	p.35
Surfaces de projection.....	p.36
Nature, taille et couleur de l'écran.....	p.36
Calcul des dimensions.....	p.37
3. Les bandeaux à diodes ou journaux graphiques et les panneaux graphiques à leds.....	p.37
Une technologie silencieuse.....	p.37
Les constructeurs.....	p.38
a. Les bandeaux à diodes ou journaux graphiques.....	p.38
b. Dalles et panneaux graphiques.....	p.38
Vidéoprojecteur ou panneau graphique ?.....	p.39
4. L'ordinateur.....	p.40
5. Le câblage, les sorties, les adaptateurs.....	p.40
6. Un champ expérimental : les lunettes connectées.....	p.42

B. Le logiciel.....	p.43
1. Logiciels tombés en désuétude.....	p.44
a. Focon.....	p.44
b. Kalieute.....	p.44
c. Maestro.....	p.45
d. Visiotitres.....	p.45
2. Logiciels couramment utilisés.....	p.45
a. Impress.....	p.45
b. Keynote.....	p.46
c. PowerPoint.....	p.46
d. Torticoli™.....	p.47
3. À propos des différents "formats" de texte.....	p.49
4. Quelques symboles couramment utilisés pour : retour à la ligne, changement de carton, création d'un noir.....	p.51
C. Le poste de travail du régisseur des titres.....	p.53

Chapitre 4

L'ÉCONOMIE DU SUR-TITRAGE.....	p.55
Coût.....	p.55
Rémunération d'une conduite.....	p.56
Rémunération de la traduction et de la rédaction.....	p.56
Utilisation d'une traduction existante.....	p.56
Rémunération de la rédaction des titres.....	p.57
Traduction de l'œuvre et rédaction des titres.....	p.57
Découpage et régie des titres : deux modes de rémunération distincts.....	p.58
Réutilisation d'un sur-titrage.....	p.58
Mention du sur-titrage.....	p.59

Chapitre 5

L'APPRENTISSAGE DU SUR-TITRAGE.....	p.61
-------------------------------------	------

Chapitre 6

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES.....	p.65
-------------------------------	------

AVANT-PROPOS

Ces pages sont destinées d'abord et avant tout à ceux qui décident de proposer au public des maisons qu'ils animent des spectacles en langue étrangère et qui, pour en faciliter l'accès, confient aux traducteurs la rédaction et la régie de sur-titres. Elles s'adressent à tous les donneurs d'ordre – directeurs de théâtre, patrons de festivals, administrateurs de tournées, chargés de production... – qui souvent ignorent, et parfois savent et pourtant oublient, combien longues et complexes sont les étapes d'un sur-titrage.

Elles s'adressent de même à ceux qui acceptent l'invitation au voyage et viennent présenter leurs travaux et leur art en terre étrangère à de nouveaux publics auxquels ils n'étaient pas initialement destinés.

Elles concernent aussi les metteurs en scène et les compagnies françaises et francophones qui ont la chance de pouvoir encore emporter en tournée des œuvres qu'ils vont vouloir rendre accessibles non seulement dans la koinè mondiale mais aussi dans les langues et les graphies slaves, sémitiques, extrême-orientales...

Enfin, elles intéressent tous ceux qui mettent leur connaissance des langues, leur talent de traducteur et leur amour du théâtre au service des auteurs et des œuvres dramatiques, de leurs interprètes et de leurs spectateurs.

Voici donc rassemblées des informations, des observations, des propositions, des recommandations... formulées, pour l'essentiel, au cours d'une journée d'étude organisée le 3 février 2014 par la Maison Antoine Vitez-Centre international de la traduction théâtrale et de l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Une trentaine de traducteurs de théâtre, rédacteurs et régisseurs de sur-titrage,

actifs en France, Belgique, Allemagne, Pays-Bas, Portugal, Italie, Espagne, Lituanie, Russie, Hongrie, Chine, Iran, Corée... réunis avec quelques-uns de leurs "employeurs" y ont confronté leurs méthodes, leurs expériences, leurs attentes, leurs conflits, leurs exigences professionnelles. Ce jour-là est née l'idée de ce petit guide du sur-titrage.

Les rédacteurs, Michel Bataillon, Pierre-Yves Diez et Laurent Muhleisen remercient pour leur participation et leur contribution aux débats :

Daniel Loayza / Odéon-Théâtre de l'Europe, Bernard Faivre d'Arcier.

Arthur Nauzyciel / Centre dramatique national d'Orléans, Anne de Amézaga, Léa Franc / Compagnie Louis Brouillard.

Mauro Conti / Prescott Studio, Yvonne Griesel / Sprachspiel, Coto Adánez del Hoyo / 36caracteres, Françoise Wuilmart / Centre européen de la traduction littéraire.

Mark Blezinger, Caterina Gozzi, Yumi Han, Andrea Jacobsen, Sorour Kasmaï, Ulrich Menke, Hervé Péjaudier, Fanny Pioffet, Macha Zonina.

Silvia Berutti-Ronelt, Séverine Magois, Marc Martin, Akvilė Melkunaitė, Caroline Michel, Ruth Orthmann, Pascal Paul-Harang, Blandine Pélissier, Mike Sens, Jorge Tomé, Christilla Vasserot, Pascale Wei-Guinot, Agnieszka Zgieb.

Chapitre 1

PRÉHISTOIRE DU SUR-TITRAGE À L'INTENTION DES AMATEURS D'ANECDOTES ET D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

« Sous le haut patronage du commissariat aux Affaires allemandes, la compagnie Jean-Marie Serreau a présenté, à la Comédie des Champs-Élysées, un spectacle monté pour les universités et les organisations culturelles de la zone d'occupation française en Allemagne, en mai-juin 1949. Spectacle mixte : pièce allemande, avec sous-titres français, pièce française avec sous-titres allemands. Bonne idée peut-être que ces sous-titres, mais en fait, présentés sur deux tableaux noirs des deux côtés de la scène, ne donnant qu'un aperçu extrêmement bref du sens général du dialogue, ils n'aident pas beaucoup le spectateur. Pour bien faire, il faudrait un film qui tournerait la traduction intégrale à la vitesse du débit des acteurs. Ce qui demanderait une installation compliquée, je suppose. Tel qu'il est, le sous-titrage est nettement insuffisant, même pour une pièce aussi laconique que L'Exception et la Règle de Bertolt Brecht, où le dialogue est réduit au minimum, bien plus près des légendes sous une bande d'images que d'un dialogue théâtral. E.T. »

Dans l'une de ses *Chroniques théâtrales des Lettres Françaises*, Elsa Triolet attribue ainsi à Jean-Marie Serreau l'invention du sur-titrage qu'elle nomme sous-titrage. C'est une affirmation plaisante, conforme à l'idée que nous avons de Jean-Marie Serreau, ce jeune homme de vingt-cinq ans dont son cadet Benno Besson, lors d'un stage à Lyon en 1942, vient tout juste de faire un pionnier du théâtre de Brecht. Et dans la foulée, Elsa suggère aux chercheurs une projection cinématographique des titres à vitesse variable et automatiquement synchronisée avec le jeu et le débit des acteurs. Un rêve !

Cinq ans plus tard, les spectateurs de la première semaine d'Art dramatique de la Ville de Paris découvrent en 1954 les phrases lapidaires projetées sur le demi-rideau blanc, qui précèdent les tableaux de *Mère Courage et ses enfants* dans la mise en scène du Berliner Ensemble. Elles situent dans le temps de la chronique et l'espace de l'Europe des actions qu'elles résument en quelques mots : « *La cantinière Anna Fierling, connue sous le nom de Mère Courage, perd un fils.* » Brecht veut que sa pièce soit comprise. À chaque tableau, ses titres donnent un cadre et un noyau et marquent la nature "épique" de sa dramaturgie. Mais avant tout, il fait confiance à l'évidence de ses acteurs et à la cohérence de sa mise en scène. Et puis les spectateurs disposent d'un programme très intelligemment maquetté où ils peuvent suivre la "fable" dans des paragraphes concis. Le temps n'est pas encore au sur-titrage.

Dès ses premières saisons, le Théâtre des Nations s'est soucié de trouver un moyen pour guider le spectateur uniquement francophone dans les méandres des fables et des écritures dramatiques étrangères, comment par exemple rendre accessible un grand classique croate, *Dunde Maroje* de Marin Držić de Raguse, contemporain d'Angelo Beolco de Padoue, dit Ruzzante, ou bien encore l'extraordinaire adaptation de *Guerre et Paix* de Tolstoï par Erwin Piscator. Odette Aslan, qui fut de l'aventure du Théâtre des Nations, évoque dans *Paris, capitale des théâtres du monde*, la résistance qu'opposèrent A.-M. Julien et ses collaborateurs – Claude Planson, Jean Mauroy... – à l'introduction de la traduction "instantanée". Ils durent céder et en 1960 vint le temps des casques primitifs qui fuyaient et crachotaient le texte plusieurs fauteuils à la ronde. Ils étaient épatants, les speakers bilingues qui couraient à la remorque des comédiens et, gagnés par les tempi du drame, peu à peu s'animaient et finissaient par "jouer" tous les rôles. Dans la salle, succès comique assuré !

Cinquante ans plus tard, en une seule saison, les principales scènes françaises, à Paris et en province, présentent peut-être bien autant d'œuvres dramatiques en langue étrangère que le seul Théâtre des Nations en quinze années d'existence. Le sur-titrage est désormais une nécessité, une exigence, une discipline originale

dans le champ de la traduction théâtrale, une technique créatrice d'emplois, un artisanat – c'est certain –, un art – peut-être –, un objet à théoriser pour les sémiologues théâtraux... et un sujet de réflexion pour les traducteurs littéraires qui se spécialisent dans la chose théâtrale.

Chapitre 2

PRINCIPES ET PRATIQUES DU SUR-TITRAGE

A. Le sur-titrage : une nécessité ? une exigence ?

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.

La demande d'un sur-titrage est donc le plus souvent une initiative du théâtre ou du festival qui lance l'invitation. Cette décision déclenche aussitôt une suite d'actions concrètes, à la chronologie contraignante et aux conséquences financières non négligeables, dont il faut que la direction de l'établissement ait bien conscience. Mais il arrive de plus en plus fréquemment que la demande d'un sur-titrage soit aussi une initiative de la compagnie étrangère qui veut se faire mieux comprendre et rêve d'un public vif aux réactions immédiates.

Le sur-titrage est d'abord l'affaire du metteur en scène et de son équipe – assistant, dramaturge, décorateur... Son intégration dans l'image scénique relève de leur décision. Et lorsque c'est effectivement le cas, chacun est satisfait, à commencer par le spectateur. Le bon déroulement d'un "chantier de sur-titrage" dépend de la bonne coordination des deux partenaires : l'équipe du spectacle et l'équipe technique du théâtre d'accueil.

Le directeur technique, et avec lui le régisseur vidéo, sont les personnes compétentes pour recueillir les souhaits du metteur en scène du spectacle invité et s'entendre avec lui sur les points d'apparition des titres et la technique mise en œuvre pour les générer : projecteur ou leds, écran ou panneau ?

Les conditions du sur-titrage et les responsabilités respectives devraient être partie intégrante de l'engagement contractuel ¹.

B. À propos, qu'est-ce qu'un titre ?

Un titre est un segment du texte dramatique que prononce l'acteur. Dès qu'il est émis, il vient s'inscrire dans l'image scénique sous forme typographique. Fugitif par nature, il s'efface au bout de quelques secondes, chassé par le segment suivant.

Par analogie avec les sous-titres cinématographiques, on parle de sur-titres ² car, le plus fréquemment, on fait apparaître les titres "au-dessus" du spectacle, au manteau ou sur un écran fixé à une perche entre les frises ou sous une passerelle. Mais cela n'a rien d'une obligation.

1. Voici deux exemples de collaboration entre techniciens et artistes pour adapter le sur-titre à l'esthétique du spectacle.

L'architecture à deux étages du théâtre des Abbesses exige deux points de sur-titrage. L'un s'impose, classique, centré au manteau, au-dessus du cadre. Il vaut pour le balcon. L'autre, destiné aux spectateurs du parterre, est moins évident.

Pour *Simplement compliqué* de Thomas Bernhard joué par Gert Voss dans un décor unique plafonné de Karl Ernst Herrmann, le metteur en scène Claus Peymann décida que le faisceau traverserait la chambre du vieux comédien, qu'on projetterait les titres sur le mur du fond, qu'on se calerait en drapeau au fer à droite dans l'angle du mur latéral cour, que le texte suivrait la ligne biaisée du plafond et que les lettres se détacheraient en camaïeu sur la chaux du mur. Puis il obtint l'accord du comédien pour cette solution en apparence très invasive mais en fait très douce et très efficace. C'est un exemple de collaboration étroite entre un metteur en scène et un régisseur vidéo, un exemple aussi d'un cas où l'emploi d'un panneau graphique était exclu. De plus, l'écriture de Thomas Bernhard et le rythme général du jeu permettaient, exigeaient même l'affichage du texte intégral.

Et un autre exemple : l'inscription des titres dans la scénographie et les lumières de *I Am the Wind* de Jon Fosse, dans la traduction anglaise de Simon Stephens, préoccupait Patrice Chéreau. Il a envisagé diverses hypothèses, il les a testées avec le régisseur vidéo et la traductrice-topeuse. Il est intervenu sur la rédaction de certains titres, toujours en quête du mot juste, et surtout de concision. Il était inconcevable que ces intrusions dans l'espace et le temps du spectacle ne relèvent pas de la décision d'un artiste qui entend et parle les langues et connaît le prix des mots.

2. Par goût, et puisque les grammairiens laissent le choix, nous préférons sous-titre, sous-titrage, sur-titre et sur-titrage avec un trait d'union.

Par analogie avec les textes qui scandaient les films muets, pour désigner un titre on dit aussi "carton". On utilise aussi couramment le mot "slide" en anglais de plateau, c'est-à-dire "diapositive".

Un titre est un "coin" fiché dans la chair du spectacle. « Un'cuneo » dit Mauro Conti, maître florentin du sur-titrage, pour insister sur la violence du geste qu'il convient de rendre indolore. Mais on peut dire également qu'un titre intervient au carrefour d'une parole proférée, d'une action dans l'espace, d'un corps en mouvement et d'une mimique.

"Édition juxtalinéaire" est une bonne définition du sur-titrage. En page de gauche, le texte source – celui qui s'est fait chair, gestes, mimiques et voix sur le plateau ; et en page de droite, le texte cible – celui qui apparaît sur l'écran et, destiné au spectateur-lecteur, accompagne l'action et les acteurs, et même chaque acteur en particulier.

C. Traduction, rédaction et découpage, régie ou topage : les trois métiers du sur-titrage

Depuis les années cinquante et surtout depuis les années soixante-dix, traducteurs et metteurs en scène ont peu à peu cerné et énoncé les spécificités de la traduction théâtrale, c'est-à-dire la production d'un texte nouveau, le plus fidèle possible à l'écriture et à la dramaturgie d'un poète original, conçu pour la scène et destiné aux acteurs et à travers eux aux spectateurs. On sait maintenant le fossé qui sépare un texte littéraire d'une œuvre dramatique.

L'idée même d'un centre international de la traduction théâtrale a germé au cours des 6^e Assises de la traduction (Arles, novembre 1989). La Maison Antoine Vitez est ainsi née deux ans plus tard, baptisée du nom d'un artiste dont on oublie qu'il fut autant linguiste et traducteur que metteur en scène et directeur d'acteurs.

Vingt années d'expérience du sur-titrage ont prouvé que, pour passer de la traduction d'un texte pour la scène à la rédaction d'un

sur-titrage, le traducteur devait devenir un as du grand écart.

Traduction du texte dramatique, rédaction et découpage des titres, régie des titres ou topage sont les trois étapes, les trois métiers du sur-titrage qui forment un tout. Les deux premiers reposent sur une parfaite connaissance linguistique et littéraire des deux langues : la langue proférée sur le plateau – en jargon langue source – et la langue que parle, entend et lit le spectateur – langue cible. Les deux derniers requièrent en plus une parfaite connaissance du spectacle invité. Selon les cas, les trois étapes du processus peuvent être scindées ou confondues.

1. Le découpage des titres

Le texte

La traduction du texte dramatique et le découpage des sur-titres ne sont pas nécessairement l'affaire d'une seule et même personne, bien que ces deux gestes soient par nature complémentaires.

Quand l'œuvre n'est pas traduite, ce qui est souvent le cas pour le répertoire contemporain, elle doit évidemment être confiée à un traducteur. Il semble alors cohérent de lui proposer, sur sa lancée, de découper en titres le texte français qu'il a produit.

S'il existe déjà une ou plusieurs traductions de l'œuvre, il serait faux de croire qu'il suffit d'en choisir une (parfois même en accord avec le metteur en scène ou le dramaturge du spectacle) pour éviter ainsi une étape coûteuse en temps, en énergie et en argent. On sait d'expérience que le découpage des titres entraîne inévitablement un remaniement de la langue et qu'à la fin du processus il ne reste parfois qu'à peine 20% de la traduction initialement choisie.

Bien que le sur-titrage soit habituellement utilisé pour traduire une langue étrangère dans la langue du public, il est aussi possible de sur-titrer un opéra dans la langue chantée, qui est aussi celle du public, simplement pour rendre le livret plus compréhensible.

Dans un pays bilingue, on peut présenter les sur-titres dans deux langues, en respectant les particularités typographiques de chacune.

Rédaction des titres

La rédaction des titres, autrement dit le découpage en cartons, est un artisanat qui relève du bricolage empirique. Chacun apprend en forgeant et il y a autant de méthodes que de sur-titreur. Ce qui est sûr, c'est que dans la majorité des cas, le texte projeté ou affiché est moins dense que celui dit par les acteurs sur la scène, du simple fait de la différence de durée qui sépare l'acte de parler et d'entendre de celui de lire. Il y a les partisans d'un sur-titrage dense où l'élagage du texte source ne dépassera pas 20%. Le sur-titrage devient alors une bouée de sauvetage disponible dont le spectateur se saisit quand l'action scénique et le jeu des comédiens ne lui suffisent plus à suivre le fil. À l'opposé, il y a aussi les partisans de titres moins fréquents qui résument, mais cette technique est inadéquate quand les actes et les dialogues sont très animés et que l'on cherche à déclencher des réactions dans le public.

Les deux positions se défendent, à condition que cela fonctionne, et que ce soit conforme à la dramaturgie, à la rhétorique et à l'esthétique du spectacle. En tout cas, il est souhaitable que le rédacteur, avant d'engager le travail, soit mis en relation le plus tôt possible avec le metteur en scène, ou son représentant en tournée, qui a toute autorité sur la décision finale.

Conditions préalables au travail de découpage

Dès la commande d'un sur-titrage, le rédacteur doit disposer sous Word du texte joué – "Spielfassung" en allemand, "copione" en italien... – et il doit être tenu au courant des modifications qui pourront survenir en cours de route.

Mais ce n'est pourtant pas ce texte qu'il sur-titre, c'est le spectacle, un spectacle singulier, différent de tout autre spectacle fondé sur le même texte. Une captation vidéo sur DVD lui est donc indispensable. Dès qu'une compagnie songe à partir en tournée à l'étranger, il lui faut faire une captation, même rudimentaire, et uniquement à usage privé.

À défaut d'une captation vidéo, un enregistrement du son du spectacle peut être très utile au rédacteur des titres. Chaque smartphone est équipé d'un dictaphone et les fichiers mp3, très légers, peuvent voyager aisément par mail et ne coûtent rien.

Fournir au rédacteur en temps utile, au moins deux mois avant la date des représentations, ces documents visuels et sonores indispensables à son travail relève de la responsabilité du théâtre qui accueille le spectacle.

Rythme de la langue et jeu scénique

La plupart des sur-titreur commencent par découper le texte joué suivant les tempi qu'ils observent dans la vidéo pour ensuite reporter ce découpage dans le texte de la langue cible, que le texte soit déjà traduit, qu'ils l'aient traduit auparavant ou qu'ils le traduisent en procédant au découpage. C'est pourquoi le passage par une tierce langue qui pourrait servir de koinè est une aberration mentale, linguistique et artistique. Pour gagner du temps et de l'argent, les compagnies étrangères sont souvent tentées d'établir une version anglaise du texte joué qu'elles diffusent à chaque pays de leur tournée. Cette version intermédiaire conduit le plus souvent à des résultats catastrophiques.

Si par chance il existe un cahier de régie comme en tiennent certains théâtres allemands, ce sera un outil de travail encore plus précieux, car tout ce qui se passe en scène y est consigné et chronométré.

Lorsque le rédacteur utilise pour base de son sur-titrage une traduction existante, il doit en informer l'établissement donneur d'ordre qui fera les démarches nécessaires auprès des ayants droit.

2. Construction et esthétique d'un titre

À chaque nouveau chantier, le rédacteur d'un sur-titrage invente une forme originale, adéquate à la dramaturgie et à l'esthétique du spectacle. Il est toutefois possible d'énoncer quelques grandes règles pratiques constantes qui s'imposent en toutes circonstances et dont la liste que voici est loin d'être exhaustive.

Fond

La couleur du fond d'un titre est généralement le noir. Mais il est possible suivant les logiciels de passer une couleur en arrière-plan pour que le texte se détache mieux. Le texte est généralement blanc, on dit "noir au blanc", "réserve" ou "défonce". On adopte parfois aussi le jaune. Pour les panneaux à leds dits panneaux graphiques, le gris clair peut être une bonne solution.

Découpage et calage du texte

"Découper" le texte d'un sur-titrage consiste à segmenter le texte de scène en blocs avant de procéder au travail de calage et de réduction.

"Caler" le texte consiste à créer des cartons en se réglant sur les césures effectives du texte tel que le jouent les comédiens. C'est un travail fort long et fastidieux qui ne peut être effectué correctement sans l'aide d'un support visuel, DVD ou lien vidéo téléchargeable, ou d'un fichier son du spectacle.

Longueur des lignes

Une ligne de texte ne devrait jamais dépasser 50 signes, espaces compris, et il est préférable de s'en tenir à 45 signes. Certains sur-titreur préconisent même entre 30 et 40 signes, mais on

entre alors en contradiction avec les exigences de la syntaxe.

Pour bien maîtriser la longueur des lignes qu'il créé, le rédacteur a intérêt à inscrire en début de texte une ligne qui va servir de gabarit pour le calibrage des écrans. Il est très difficile, voire impossible, de repérer automatiquement la ligne la plus longue. Le calculateur de signes des suites bureautiques est très commode mais pas infaillible à cause de la chasse spécifique des caractères. Un i a la même valeur mais pas la même longueur qu'un m.

Nombre de lignes

L'expérience a démontré que deux lignes par carton est la bonne mesure, même si les logiciels en prévoient souvent trois, voire quatre et plus.

Un carton de trois lignes en pyramide inversée peut être d'un certain confort aussi bien pour le traducteur que pour le lecteur.

Les longues lignes isolées sont souvent difficiles à lire. Il est toujours préférable de les scinder en deux en cherchant la bonne articulation.

Quand le nombre de lignes d'un carton n'est pas conforme au souhait affiché par le rédacteur, certains logiciels donnent l'alerte.

Alignements

Les logiciels proposent pour le traitement des lignes les mêmes options que les suites bureautiques, à savoir : alignement en drapeau au fer à droite ou à gauche, justifié, centré. L'usage, l'esthétique et le confort de lecture font le plus souvent choisir une projection centrée – sauf exceptions, et il en existe. La décision finale appartient à la compagnie.

Dans le cas de répliques courtes dites par deux personnages, l'alignement au fer à gauche semble logique. Mais en cas de projection symétrique sur deux écrans, l'un à jardin, l'autre à cour, l'effet peut être disgracieux.

Police de caractères

En typographie, une police de caractères est un ensemble de glyphes qui regroupe tous les corps et graisses d'une même famille. Une fonte est l'ensemble des caractères correspondant aux mêmes caractéristiques de corps, graisse et italique au sein d'une même police. Par exemple : Garamond est une police de caractères, le Garamond romain gras 12 points est une fonte.

Bien qu'une police de caractères à empattements soit généralement considérée comme mieux adaptée à la lecture d'un texte sur papier, une police sans empattements ("sans-serif font" en anglais), et à espacements proportionnels est nettement préférable pour la lecture de lignes courtes à l'écran.

On constate que, dans la multitude des polices de caractères disponibles sur PC et sur MAC, le choix se porte la plupart du temps sur Arial, une lettre bâton bien déliée et sans empattements, donc bien lisible à la projection, et qui "chasse" moins que d'autres : une ligne d'Arial, de Frutiger ou d'Helvetica est moins longue qu'une ligne de Times.

Taille des caractères

En typographie, on parle de corps pour désigner la taille du caractère selon l'œil de la lettre, c'est-à-dire la hauteur de la minuscule sans jambage. On parle aujourd'hui volontiers de glyphe. Pour la projection, on joue le plus souvent avec les corps de 17 à 22. Les logiciels doivent être capables de passer facilement d'un corps à l'autre pour adapter rapidement la projection à la taille des écrans.

L'utilisation du gras est à proscrire et l'italique à éviter autant que possible, toutefois le logiciel doit permettre l'utilisation éventuelle de l'italique. Dans certains cas, les guillemets peuvent se substituer à l'italique.

De même est à éviter la projection d'un mot ou d'un groupe de mots entièrement en majuscules dont le déchiffrage demande à l'œil plus de temps et d'effort.

Interlignage

L'interligne est la valeur en pixels de la distance qui sépare deux lignes de texte, que le logiciel de sur-titrage doit être en mesure de gérer de façon automatique et globale sur l'intégralité du texte. Il faut prendre garde à toujours respecter la valeur limite inférieure de l'interligne pour éviter la collision entre les jambages supérieurs et inférieurs des caractères et trouver le point idéal de lisibilité.

Retour à la ligne

Le retour à la ligne ainsi que l'enjambement d'un carton à l'autre sont des articulations qu'il convient de soigner tout particulièrement. On ne coupe par exemple jamais un mot en fin de ligne. En respectant autant que possible la rhétorique du texte source, tel qu'il est joué sur scène, il faut tendre à délivrer dans un carton une unité de sens, provisoirement bouclée, en veillant par exemple à ce qu'aucun terme de conjonction ne demeure en suspens en fin de carton. Une césure dans un texte est un acte volontaire réfléchi par le traducteur. En aucun cas un logiciel ne doit avoir la possibilité de la modifier. Jamais les sur-titres n'ont l'aspect d'un texte en prose fluide.

Une nécessité : suivre l'acteur

En matière de sur-titrage, le péché mortel impardonnable consiste à délivrer dans un titre une information qui n'a pas encore été jouée. Le risque est grand quand on doit suivre un dialogue et qu'un même carton contient les répliques de chacun des partenaires. Le choix de titres de plusieurs lignes qui résument l'action a les mêmes conséquences. Et c'est ce même risque que court un régisseur au doigt trop rapide qui grille l'effet du comédien.

Le rédacteur apprend vite qu'il faut coller à l'acteur et donc

respecter la structure rhétorique de la langue source, beaucoup plus qu'on ne le fait d'ordinaire en traduisant.

Sur-titrage des dialogues

Un tiret du type cadratin, que les Anglais appellent "em dash", placé au début de chaque réplique permet de passer d'un personnage à l'autre. Il ne faut en aucun cas utiliser le trait d'union.

La ponctuation

Certains rédacteurs font le choix de ne pas du tout ponctuer le texte projeté. La présence des signes de ponctuation marque les articulations logiques du discours et aide pourtant le spectateur-lecteur à la compréhension rapide des cartons. Il faut toutefois éviter les ponctuations inutiles comme ces points de suspension placés parfois presque systématiquement en fin de phrase.

Respect des règles de typographie

Dans un titre, toute faute d'orthographe crève les yeux, toute incorrection typographique prend des proportions énormes sur un écran dont la largeur correspond environ aux trois quarts de la scène : par exemple, un guillemet ouvrant orphelin à la fin d'une ligne. Les principes de base de la typographie soignée s'appliquent au sur-titrage. On prendra soin d'insérer des espaces insécables avant les deux-points, après les guillemets ouvrants et avant les guillemets fermants. On accentuera les majuscules, on utilisera les apostrophes et les véritables guillemets français et non leurs équivalents en standard américain. On s'assurera qu'il n'y a bien qu'une seule espace entre deux mots, etc.

Correction orthographique

Les corrections doivent être possibles à tout moment dans l'interface du logiciel. Il ne faut jamais s'en remettre aux correcteurs automatiques des suites bureautiques. Seul Prolexis est digne de confiance. Mais en vérité la correction orthographique et ortho-typographique doit être effectuée par un professionnel. Là comme ailleurs, les solutions "en interne" s'avèrent le plus souvent catastrophiques. Et il y a chaque soir dans toutes les salles de spectacle un œil vigilant, parfois bienveillant, râleur parfois, qui découvre des bourdes impardonnables. Le correcteur humain est un partenaire indispensable au sur-tirage de qualité. La bonne règle est de soumettre un tirage papier des titres à une dernière correction ortho-typographique juste avant la première.

Concision des titres

L'art de rédiger un titre, de créer un carton, consiste à constamment peser quelle sera la perte la moins douloureuse car il faut apprendre à perdre : un qualificatif par-ci, une circonstancielle par-là... Il faut "dégraisser", alors que souvent, le meilleur, c'est la graisse. Il faut jongler avec les synonymes en quête d'une approximation plus brève et malgré tout tolérable. C'est signe par signe qu'on gagne certains titres.

Quand un carton est bien construit, compact et dense, l'œil en perçoit le sens sans vraiment le lire. Ce mode synthétique de compréhension est idéal. Sinon le spectateur passe à la lecture analytique qui le détourne davantage de la scène. À la fin des fins, se dégage une esthétique des titres. On peut dire d'un titre qu'il est beau quand sa typographie est équilibrée, qu'il colle à l'acteur et qu'on le capte en un clin d'œil.

Conclusion

La conclusion de toutes ces considérations, c'est qu'avec la meilleure bonne volonté du monde, il est impossible de construire un sur-titrage en découpant simplement aux ciseaux une traduction existante. Traduction et rédaction des titres sont un travail minutieux de plusieurs semaines, d'un mois, parfois deux, et qui s'achève par plusieurs répétitions où l'on procède à des filages fictifs en s'appuyant sur la vidéo pour contrôler les césures et les tempi. Il est alors temps de passer à l'étape du "topage".

3. La régie des titres ou topage

Matériel et formatage

L'ordinateur portable et le logiciel de sur-titrage sont les outils de travail du régisseur des titres. Partant d'un fichier standard sous Word ou OpenOffice, en passant par un format Txt, en une seule étape il formate le fichier et importe l'ensemble des titres dans un logiciel de sur-titrage. Quel que soit le volume – la taille en octets du fichier –, cette manipulation doit se faire en un clic de souris. Cette importation doit respecter la mise en forme, les césures, les noirs, les diacritiques insérés par le rédacteur.

Une nécessité : bien connaître le spectacle

La régie des titres n'exige pas nécessairement de l'opérateur une très bonne connaissance de la langue projetée pour le spectateur car le régisseur – que l'on nomme volontiers "topeur" – se cale uniquement sur la langue du plateau. L'essentiel, c'est qu'il connaisse parfaitement le spectacle et, dans le cas de l'opéra, qu'il puisse lire une partition et maîtriser les différentes langues chantées.

La répétition d'un sur-titrage

Pour se préparer à l'arrivée de la compagnie, le topeur a tout intérêt à répéter avec la captation vidéo en simulant les conditions de la représentation. Ces "filages" vont lui permettre de se familiariser avec le spectacle et avec le logiciel de sur-titrage. C'est essentiel pour apprendre à éviter les problèmes techniques et à réagir rapidement et avec élégance dans les situations difficiles qui ne manqueront pas de se produire. Rappelons cependant que ces filages avec vidéo ne sauraient se substituer à la nécessité d'un ou plusieurs services de répétitions techniques avant la première, dans le lieu d'accueil du spectacle, surtout quand le régisseur ne fait pas partie de la compagnie

Si la situation l'exige, un collaborateur du metteur en scène, un assistant, un dramaturge, peut "lancer" un sur-titrage bien préparé, sans trop se soucier de la langue cible, puisqu'il suit la parole du comédien. C'est souvent une planche de salut quand on travaille sur une langue dite "rare". Un traducteur n'a pas nécessairement les qualités exigées d'un topeur.

Un logiciel vraiment conçu pour le sur-titrage, c'est-à-dire affichant les titres dans les deux langues en deux colonnes juxtaposées, facilite encore cet exercice.

Améliorer un sur-titrage

Chaque soir, le régisseur constate qu'il peut encore améliorer le découpage et qu'il doit revenir sur la rédaction de quelques titres. On le voit fréquemment noter au vol une correction nécessaire et intervenir immédiatement après la représentation.

La régie des "noirs"

Chaque régisseur choisit la méthode qui lui convient pour traiter les instants où aucun titre ne doit être projeté ou affiché, ce

qu'on appelle les "noirs". Un carton qui s'attarde inutilement est aussi déstabilisant pour le spectateur qu'un silence qui s'éternise à la radio.

On peut insérer un carton vide, donc noir, qu'on envoie comme un titre et qui est comptabilisé par la fonction de numérotation des titres, indispensable dans un logiciel de sur-titrage. C'est une sécurité.

On peut aussi passer au noir en actionnant la touche de commande de l'obturateur, le "shutter". On évite ainsi une multiplication des cartons, mais la manipulation est plus risquée et exige une bonne maîtrise des touches.

Pour éviter de laisser "traîner" un titre plus longtemps que nécessaire, un bon logiciel de sur-titrage propose une fonction de temporisation, globale ou carton par carton. Une fois écoulé le temps affiché, le titre s'efface et on passe automatiquement au noir. Il suffit alors de cliquer pour faire apparaître le titre suivant.

La conduite du sur-titrage

Chaque topeur a sa façon de "conduire" (en allemand "fahren") son sur-titrage. La méthode la plus sûre est de travailler comme le font tous les régisseurs – son, lumière, plateau... – avec une "conduite", un tirage papier du texte joué où l'on porte tous les tops et éventuellement des annotations. En cas d'imprévu, quand par exemple un comédien saute une ou plusieurs phrases – on dit un "sauton" comme dans l'imprimerie –, le topeur a sous les yeux toute la suite du texte pour décider à quel endroit il reprendra le fil tandis que la touche de commande du shutter – ou le bouton HDMI/black sur les régies des panneaux graphiques modernes – lui assure le noir immédiat.

Quand un logiciel permet d'afficher en parallèle la suite des titres dans la langue jouée et dans la langue du spectateur, certains topeurs se contentent de l'écran de l'ordinateur.

Conclusion

La conduite d'un sur-titrage au cours des répétitions et des représentations est une régie lourde. Pour un spectacle dramatique de deux heures et demie, le topeur lance plus ou moins 2.000 titres et la moindre erreur sera visible. Il est bien qu'il s'installe à son poste de travail en même temps que les régisseurs son et lumière de la compagnie invitée. Il doit tout contrôler avant l'ouverture des portes.

La traduction théâtrale, la rédaction des titres et la régie des titres sont trois fonctions connexes que n'exerce pas nécessairement une seule et même personne. La régie est le plus "théâtral" de ces métiers, il exige beaucoup de sang-froid et le sens des tempi scéniques. Le régisseur des titres ne quitte pas le plateau des yeux et des oreilles, il colle au comédien. S'il tire juste, il conforte par le texte l'émotion que le comédien a provoquée par son jeu. S'il tire un dixième de seconde trop tôt, il lui grille un effet. Il faut que les théâtres veillent aux bonnes conditions de travail des topeurs.

Chapitre 3

LE MATÉRIEL

A. La diffusion

1. Le vidéoprojecteur ou "beamer"

Le vidéoprojecteur est aujourd'hui encore le procédé le plus répandu pour faire apparaître sur une surface une combinaison de signes typographiques. Son principal avantage est sa souplesse d'utilisation. Il permet notamment de jouer, sans limite ou presque, sur le corps des caractères typographiques et sur l'interlignage jusqu'à trouver le point de lisibilité idéal.

Avantages et inconvénients du vidéoprojecteur

Le vidéoprojecteur est refroidi par un ventilateur, il n'est donc pas totalement silencieux et son utilisation est déconseillée à l'opéra ou dans un auditorium. Il exige un temps de chauffe et de refroidissement, une surveillance de son câblage... et une main experte pour sa maintenance. Rares sont les maisons qui ont dans leur personnel un régisseur vidéo. Le soin du vidéoprojecteur est alors confié à un autre régisseur, son ou lumière.

Taille et puissance

En moins d'une décennie, les vidéoprojecteurs ont perdu du volume, du poids, des décibels... Ils ont gagné en puissance et ils sont robustes. Pour un sur-titrage en salle, on utilise couramment des vidéoprojecteurs qui voyagent dans une petite valise à roulettes. Pour les projections en plein air à longue distance, on travaille avec des engins de grande puissance, produits par exemple par Panasonic ou par Christie. Une puissance de 100w équivaut à 1420 lumens.

Installation

Le vidéoprojecteur peut être suspendu ou posé sur des plateformes réservées à cet usage. Il faut prévoir les points d'accrochage. Il existe dans le commerce, à la Boutique du spectacle par exemple, des systèmes efficaces. Dans tous les cas, le vidéoprojecteur doit être à l'abri des vibrations provoquées par le passage des techniciens en passerelle ou autres perturbations de sa stabilité. Il est parfois placé dans des endroits où le passage des spectateurs modifie son calage qu'il est impossible de contrôler après l'ouverture des portes.

Faisceau de projection et "shutter"

Le vidéoprojecteur est équipé de couteaux ou découpes pour retailer le faisceau aux dimensions de la surface de projection ainsi que d'un volet obturateur télécommandé, que les techniciens baptisent "shutter", pour faire le "vrai" noir quand le halo de l'écran vide parasite l'image scénique. Cet obturateur est très utile en cas de "panique".

Les obturateurs sont de deux types : Blacky ou Walberg.

Les obturateurs doivent pouvoir être connectés en direct ou en DMX. En direct, le régisseur des sur-titres a la charge de la

manœuvre. La gestion de l'ouverture-fermeture, lorsqu'elle est ramenée sur la console lumière via le protocole DMX, incombe alors au régisseur lumière.

"Blanking"

Les vidéoprojecteurs peuvent également être équipés d'un système d'effacement de zone, nommé "blanking", mais effacement ne veut pas dire mise au noir. Il reste toujours une lumière résiduelle de la zone effacée.

La société AMDA a développé des vidéoprojecteurs avec un système de cache mécanique au niveau du prisme de mélange des trois couleurs fondamentales, qui permet le noir absolu dans les zones où le texte n'apparaît pas.

Réglage de l'image

Le vidéoprojecteur exige un jeu d'objectifs souvent coûteux pour parvenir à un bon réglage de l'image. Il est préférable d'utiliser les bonnes focales et d'avoir des optiques équipées de zoom.

2. L'écran : position, nature, dimensions...

La première décision que doivent prendre l'équipe artistique du spectacle et l'équipe technique du théâtre, c'est l'emplacement de "la" ou "des" surfaces de sur-titrage. Et c'est nécessairement une décision prise en commun.

Configuration

L'architecture spécifique de chaque théâtre – scène et salle –

ne permet en règle générale que peu de variantes. De ce choix, mais aussi des discussions avec le metteur en scène du spectacle et éventuellement le scénographe, découlent les dimensions de l'écran puis les consignes que devront observer le rédacteur et le régisseur des titres : nombre de lignes possibles et souhaitées, longueur de ces lignes, nombre de caractères espaces compris dans un corps choisi pour qu'il soit lisible par tous les spectateurs... Si l'on opte pour une configuration à trois écrans – cour, jardin, face – l'écran de la face devra être plus grand que les latéraux.

Surfaces de projection

Pour la projection, tout, ou presque, se révèle susceptible d'accueillir un titre : mur, paroi, rideau de tissu, de perles, de chaînettes métalliques, de vapeurs, de fumées... On sait aujourd'hui projeter sur un brouillard – Fogscreen – et même en trois dimensions. On maîtrise assez bien la projection holographique. Certains rêvent même de faire flotter dans l'air, à hauteur des bouches, des bulles de bande dessinée...

Nature, taille et couleur de l'écran

L'écran de base demeure le châssis ou le panneau de contre-plaqué rectangulaire accroché à une perche. La qualité d'un tel écran dépend de ses dimensions, de sa couleur, de la nature de la peinture dont on l'enduit ou du tissu choisi pour le maroufler et le tapisser.

L'écran doit être sombre, le gris souris est un bon compromis. S'il devait être noir, la puissance du vidéoprojecteur devra être augmentée de façon significative. Le marouflage avec du coton gratté M1 donne de bons résultats dus à la présence de sel. Le velours est à bannir, il "mange" beaucoup de lumière. Dans le cas d'un châssis maroufflé, il faut veiller à l'opacité de l'écran pour éviter que le faisceau ne se projette une seconde fois au-delà de l'écran.

Calcul des dimensions

La taille de l'écran varie en fonction de la jauge de la salle. Pour une jauge de 400/600 places, les dimensions passe-partout peuvent être 3,6m x 0,5m. Un tel écran permet de projeter deux lignes superposées visibles et environ 47 signes par ligne.

Le calcul de la dimension de l'écran en fonction de la focale, ou l'inverse, n'est pas une opération mystérieuse. Si l'on connaît l'écran, il suffit de diviser la distance de projection par la base de l'écran pour obtenir la focale du zoom : par exemple, $12\text{m} / 5,2\text{m} = 2,3$.

Inversement, si la focale 2,3 est gravée sur l'optique et que la distance du vidéoprojecteur à l'écran est de 12 mètres, la largeur de la projection sera de 12m divisé par 2,3, soit 5,21m.

Chaque marque de vidéoprojecteur propose sur son site des calculateurs gratuits.

3. Les bandeaux à diodes ou journaux graphiques et les panneaux graphiques à leds

Les opéras furent des pionniers en matière de sur-titrage. On connaît très précisément la date du premier sur-titrage : c'était pour une production d'*Elektra* de Richard Strauss donnée le 21 janvier 1983 par la Canadian Opera Company à Toronto. L'appareil utilisé par Gunta Dreifelds, Lotfi Mansouri et John Leberg était un simple projecteur de diapositives.

Une technologie silencieuse

Les opéras recherchent le silence donc l'absence de ventilateur et, très tôt, ils ont préféré l'affichage à la projection. Pendant plusieurs décennies, ils ont été les principaux utilisateurs des rampes à diodes, notamment celles du constructeur danois Focon, qui fonctionnaient avec un logiciel spécifique en système d'exploita-

tion MS-DOS. Ensuite, les rampes à leds dérivées des enseignes lumineuses, telle la croix verte des pharmaciens, ont remplacé les diodes.

La firme Naotek, branche nantaise d'une société américaine, assemblait en Allemagne un système multi-pistes/multi-écrans, Naotek Proscenio, dont les rampes étaient le plus souvent installées à demeure : elles étaient assez lourdes et fragiles. Naotek, qui avait provoqué la disparition de Focon, vient à son tour de déposer le bilan.

Les constructeurs

a. Les bandeaux à diodes ou journaux graphiques

On désigne sous le nom de journaux à leds des panneaux équipés d'une mono-dalle de leds de pitch de 5 à 3mm, souvent de couleur rouge, ambre ou verte. En informatique, on nomme pitch, ou "pas de perçage", la distance entre les trois éléments de phosphore, rouge, vert et bleu, qui constituent un point de l'écran. C'est un procédé qui sert parfois de dépannage à des directeurs techniques et des régisseurs en quête d'une solution de sur-titrage peu ambitieuse et bon marché.

Plusieurs constructeurs, notamment Wahlberg ou Softled, poursuivent aujourd'hui la fabrication de bandeaux. Le bandeau à leds de chez Wahlberg, piloté en DMX 512 via PC et interface, a pour dimensions : 33 x 8,5 x 280cm avec un lettrage de 11cm de haut sur 2 lignes.

Softled commercialise un bandeau de 30 x 10 x 370cm qui accepte au maximum 40 caractères par lignes. Il est piloté en RJ45 via un PC et un logiciel spécifique.

b. Dalles et panneaux graphiques

Avec l'apparition récente des dalles et des panneaux graphiques

à leds, le support technique du sur-titrage évolue maintenant rapidement. Sous le nom de panneau graphique, on désigne des panneaux à leds multi-dalles dont le pitch est inférieur à 2mm.

Ces dalles ont une résolution pouvant aller jusque 1024 pixels et une gamme de couleurs étendue jusqu'à 65000. C'est un matériel ouvert à tout logiciel pouvant gérer la résolution de sortie de la carte vidéo, qu'elle soit MAC, PC, Linux, ou autre.

La firme Pixxaro commercialise une dalle de leds de 56cm x 56cm que l'on peut associer en série pour effectuer ensuite les affectations sur le processeur.

La société AMDA-ARTcom Diffusion a développé sous le nom Amadeus une gamme complète de panneaux graphiques haute résolution : 512, 768, 1024 pixels et pitch 1,8, dimensions de L 2,5m à 4m H 0,5 / 0,75 / 1m P 0,2. Nombre de lignes et de caractères non limité. Compatible avec tout logiciel qui permet une sortie vidéo HDMI/DVI. Liaison via RJ45 CAT 6 ou fibre optique.

Dès à présent, le Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, la Philharmonie de Paris, le Théâtre de la Ville... sont équipés de panneaux graphiques Amadeus. La luminosité des titres et la définition des caractères sont d'une telle qualité qu'en extérieur on peut sur-titrer dès la tombée du jour, sans attendre le crépuscule.

Vidéoprojecteur ou panneau graphique ?

Le choix du procédé dépend de la nature et de la qualité esthétique de l'espace scénique. Dans son châssis noir, le panneau graphique s'avère parfois trop présent, et l'écran préférable parce que plus "provisoire", moins technologique. On ne soigne jamais assez l'insertion esthétique des titres dans l'image scénique.

Sous l'appellation Met Titles, aux États-Unis surtout et parfois en Europe – par exemple à Nice, à Barcelone, à Bilbao, à Zurich... –, quelques opéras utilisent une technologie développée depuis 1995 par le Metropolitan Opera. Le dispositif consiste en un écran individuel placé dans le dossier du siège de la rangée

précédente. Le spectateur est invité à appuyer sur un bouton au début de chaque acte pour démarrer l'affichage dans l'une des langues proposées. L'écran polarisé, qui peut être éteint, fait en sorte que les voisins ne soient pas dérangés par l'affichage.

Le dispositif Figaro Simultext est conçu sur le même principe : un petit écran dans le dossier du siège de devant commandé par un logiciel spécifique, in-Ovation.

4. L'ordinateur

L'ordinateur, un portable évidemment, "laptop" en anglais, doit être affecté uniquement au sur-titrage. Suivant le logiciel employé, il convient de choisir un ordinateur plus ou moins puissant. Mais, pour certaines applications bureautiques, il faudra un ordinateur assez puissant pour assurer de bonnes conditions d'importation des fichiers. Trop peu de logiciels ont une gestion efficace de la mémoire vive. Les progiciels issus des suites sont très gourmands en mémoire. À l'inverse, un logiciel conçu pour le sur-titrage n'a besoin que de peu de ressources.

L'ordinateur ne doit pas avoir accès au réseau internet. Les fonctions de Wifi et de mise en veille doivent être impérativement désactivées. Si un antivirus est souhaitable, il doit également être désactivé lors des représentations.

5. Le câblage, les sorties, les adaptateurs...

La fibre optique s'impose pour la liaison entre ordinateur et panneau graphique afin d'avoir un débit correspondant au standard haute définition. Une fibre est un câble onéreux et fragile qui doit être alimenté électriquement à ses deux extrémités. Souvent 100m est une limite à ne pas dépasser.

La sortie vidéo des ordinateurs est en général de type VGA. Les câbles VGA sont de longueurs variées. Ils peuvent atteindre 50m sans qu'on ait besoin de "rebooster" le signal. Souvent un

simple démultiplicateur de signal vidéo, nommé "splitter", suffira si de la trame apparaît lors de la projection. Les câbles VGA sont sensibles à l'encrassement des extrémités.

Les portables MacBook Pro ont généralement une sortie propriétaire vers les périphériques VGA, DVI, HDMI. Donc veiller à avoir l'adaptateur qui convient.

La connexion Digital visual interface (DVI) est un type de connexion vidéo numérique qui sert à relier une carte graphique à un dispositif d'affichage tel qu'un écran d'ordinateur. Par rapport au connecteur VGA, elle n'est avantageuse que pour les écrans dont les pixels sont physiquement séparés (et donc indépendants), ce qui est le cas des écrans à leds. L'interface est conçue pour transmettre de la vidéo numérique non compressée et peut être configurée pour supporter plusieurs modes. Avant toute chose, il convient de vérifier quel est le type de sortie DVI :



DVI-I (Single Link)



DVI-I (Dual Link)



DVI-D (Single Link)



DVI-D (Dual Link)



DVI-A



La High Definition Multimedia Interface (HDMI), Interface Multimédia Haute Définition, est une norme et interface audio/vidéo totalement numérique pour transmettre des flux chiffrés, généralement non compressés. Destinée au marché grand public, la HDMI permet de relier une source audio/vidéo à un vidéoprojecteur ou à un panneau graphique.

Le RJ45 Cat 5 est utilisé dans la technologie développée par Naotek et les journaux lumineux. Le câble catégorie 5 (ou Cat 5)

sert de moyen de liaison pour la transmission de données à des fréquences jusqu'à 100MHz et à des débits de 10Mb/s, 100Mb/s ou 1000Mb/s (Gigabit Ethernet). Il est largement employé dans le câblage de réseaux informatiques utilisant à la fois une topologie en étoile et la technologie Ethernet.

Le RJ45 Cat 6 est utilisé dans la technologie Amadeus. Le câble catégorie 6 de classe E est une évolution en termes de gradation des performances du câblage pour les liaisons de type Ethernet utilisant des conducteurs à paires torsadées non blindées ou blindées. Il sert de moyen de liaison pour la transmission de données à des fréquences jusqu'à 250MHz et alimente en data les panneaux graphiques.

6. Un champ expérimental : les lunettes connectées

Les lunettes connectées Google Glass sont expérimentées pour la première fois le 19 juin 2014 « pour ajouter discrètement des sur-titres à une performance artistique », la représentation de l'opéra *Pygmalion* de Jean-Philippe Rameau au Lifestyle-Trimco Showroom de Manhattan. La société productrice du spectacle, On Site Opera, et l'entreprise Figaro Systems sont convaincues que l'expérimentation de Google Glass à l'opéra ouvre, grâce à la technologie, une voie nouvelle pour élargir les publics.

À ce jour, le projet Google Glass est suspendu jusqu'à nouvel ordre.

Le 4 juillet 2015 dans la Cour d'honneur du Palais des papes, Theatre in Paris, opérateur de tourisme culturel, et Atos, entreprise leader mondial de services numériques, lancent en réalité augmentée sur lunettes connectées le sur-titrage multilingue, anglais et chinois, du *Roi Lear* dans la mise en scène d'Olivier Py.

Le procédé a été développé dans le cadre du "Living Lab" de "The Bridge", l'accélérateur européen "Transversalités, Culture & Technologie", labellisé "French Tech".

Theatre in Paris, lauréat du Living Lab, a fourni les contenus sur-titrés et assuré leur diffusion lors des représentations. Atos

adapte la technologie aux contraintes du spectacle vivant. Les lunettes, nommées ORA, sont conçues et produites par la start-up rennaise Optinvent.

Ces Smart Glass, connectées via Bluetooth ou Wifi, offrent un écran trois fois plus grand que les Google Glass, avec deux positions possibles : plein champ ou écran de contrôle en position basse, un capteur de 5MPx 1080p, un processeur ARM dual Core 1,2Ghz avec 1Go de RAM, un touchpad sur la branche droite, une capacité de 4Go ou encore une autonomie entre 4h et 8h selon l'utilisation, le tout sous Android 4.2.2 avec un poids de 80g. Contrairement aux Google Glass, les ORA proposent de la réalité augmentée en plein champ visuel, des images numériques capables de se superposer aux images du monde réel grâce à différents partenariats.

Ces lunettes peuvent répondre à certaines exigences mais semblent encore loin d'être véritablement opérationnelles. Elles sont assez lourdes et imposantes sur le nez. La présence d'un Android inclus n'est pas très ergonomique.

Passer du stade expérimental à la solution de masse représente un tel changement d'échelle que l'expérience ne pourra évidemment se poursuivre qu'avec un important mécénat, de la société multinationale Atos par exemple.

B. Le logiciel

L'outil de travail du régisseur des titres est donc un ordinateur portable, PC ou MAC, muni d'un programme informatique ou logiciel, en anglais "software" ou "soft", dans lequel il va charger puis diffuser l'ensemble des titres saisis sous traitement de texte.

Les suites bureautiques ont chacune un éditeur de texte performant. La compatibilité entre suites peut être effectuée via le format RTF. Elles ont presque toutes un système de création de diapositives qui peut servir au sur-titrage mais elles ne sont pas toutes gratuites. Il est prudent de lire attentivement le document nommé Contrat de licence utilisateur final ou Cluf.

Dans l'énumération qui suit figurent huit logiciels utilisés au théâtre dont certains sont déjà tombés en désuétude et quatre sont couramment utilisés aujourd'hui : Impress, Keynote, Powerpoint et Torticoli™. Nous n'évoquons pas ici les logiciels spécifiques aux domaines du sous-titrage cinématographique et du sur-titrage des spectacles lyriques.

1. Logiciels tombés en désuétude

a. Focon

Le logiciel Focon travaillait sous MS-DOS et était destiné aux bandeaux Focon à diodes de couleur rouge où seules les capitales étaient autorisées. Ces bandeaux et leur logiciel sont tombés en désuétude.

b. Kalieute

Le logiciel Kalieute, lui aussi tombé en désuétude, était un logiciel de titrage conçu par Jean de Rigault et Bruno Droux. Placé sous le signe de Kalliopê, muse de l'éloquence, et d'Euterpe, muse de la musique, il avait été présenté en option cinéma au siège de la FÉMIS en décembre 1993.

C'était un traitement de texte doublé d'une palette graphique créant sur l'écran de l'ordinateur une sorte de diapositive contenant du texte et/ou des graphismes. Cette "diapo électronique" était transmise au vidéoprojecteur à travers une interface vidéo spécifique. Pour fonctionner Kalieute requérait simplement un micro-ordinateur Macintosh et un vidéoprojecteur capable de travailler aux fréquences informatiques, avec une interface appropriée. L'originalité de Kalieute était de pouvoir être synchronisé avec un support film ou vidéo. Les textes étaient alors projetés par le vidéoprojecteur soit à l'intérieur, soit à l'extérieur de l'image cinématographique ou vidéo. La présentation de films dans le cadre de festi-

vals internationaux ou de programmations culturelles – essentielle pour leur diffusion au-delà du pays d’origine – est souvent tributaire de moyens financiers limités ou de délais très courts. Or, le titrage, même d’un long métrage, était réalisable avec Kalieute en un minimum, non de jours, mais d’heures, variant selon la durée du film, avec un ordinateur Macintosh et une simple table de montage. Une fois la régie de titrage réalisée dans une première langue, il suffisait de dupliquer le document informatique et d’en traduire les premiers textes en autant de langues que l’on voulait, sans retoucher la synchronisation.

c. Maestro

Le logiciel Maestro, développé par Naotek pour MAC et PC, est compatible suivant sa version avec les panneaux à leds tout comme avec les vidéoprojecteurs. L’entreprise Naotek a déposé le bilan en décembre 2014. En l’absence de maintenance, ce matériel est appelé à disparaître.

d. Visiotitres

La version primitive de Torticoli™, nommée Ilona, a inspiré les techniciens du festival d’Avignon pour Visiotitres, un logiciel peu exploité aujourd’hui.

2. Logiciels couramment utilisés

a. Impress

Le progiciel Impress est l’équivalent de PowerPoint dans la suite bureautique OpenOffice.

b. Keynote

Le progiciel Keynote est un système de présentation de diapositives uniquement pour les ordinateurs Macintosh. C'est un produit compatible avec la suite Office de Microsoft.

c. PowerPoint

Le logiciel ou progiciel PowerPoint est un programme de présentation de diapositives contenu dans la suite bureautique Office de Microsoft. Il est universellement connu et utilisé pour sur-titrer ; il n'a pourtant pas été conçu pour le sur-titrage mais pour la création de diaporamas. En vingt ans, dans le monde entier, il a supplanté le Caroussel Kodak, les rétroprojecteurs et les transparents pour l'illustration des conférences scientifiques, artistiques, économiques, politiques...

Quand on l'utilise pour le sur-titrage, il présente cependant l'inconvénient majeur de diffuser des images verrouillées, c'est-à-dire des diapositives dans lesquelles on ne peut pas intervenir sans revenir au mode "préparation" et composer à nouveau l'image.

L'importation des diapositives se fait par petits groupes de 250. Au-delà, elle est lente et aléatoire alors qu'un sur-titrage compte en moyenne plus ou moins 2.000 cartons.

Une fois les diapositives importées, le passage en mode présentation s'effectue grâce à la touche F5.

La gestion des césures et des noirs n'est pas toujours assurée.

Un changement global de corps typographique, par exemple pour améliorer la lisibilité de la projection, exige de préparer à nouveau l'ensemble des diapositives.

Avec PowerPoint, le travail de découpage et de "topage" est laborieux.

Enfin, contrairement à ce que croient la plupart des utilisateurs, PowerPoint, partie intégrante du Pack Office de Microsoft, n'est pas un logiciel gratuit. Son installation est liée à une licence qui n'inclut pas nécessairement son utilisation dans des lieux de

spectacle avec perception d'une recette.

d. Torticoli™

Le logiciel Torticoli™ a été développé par l'informaticien Pierre-Yves Diez pour résoudre les problèmes spécifiques au sur-titrage des spectacles de théâtre, d'opéra, de variétés ou de danse, mais également du cinéma, de la télévision ou des conférences.

Baptisé Torticoli™ par euphémisme ou antiphrase, ce logiciel contribua à la création de AMDA, Agence méditerranéenne de développement audiovisuel, qui depuis quinze ans en assure l'exploitation. L'originalité de la démarche consiste à traiter le sur-titrage comme un tout, en faisant évoluer de front l'informatique de Torticoli™ et la technique de la vidéoprojection et de l'affichage par leds, à l'aune d'une collaboration permanente avec des dizaines de traducteurs-rédacteurs-topeurs de toutes les aires linguistiques possibles. Torticoli™ a la réputation d'apporter des réponses pratiques et confortables aux demandes des traducteurs, des rédacteurs et des régisseurs de titres. Il bénéficie d'une maintenance régulière et d'une hotline sept jours sur sept.

Dans sa forme actuelle, le logiciel Torticoli™ a été conçu pour fonctionner sur PC. Toutefois, une version nouvelle en cours de réalisation en partenariat avec un laboratoire de l'unité d'informatique de l'université d'Avignon, compatible avec tous les objets connectés et comportant une syntonisation vocale, sera disponible sous peu.

Torticoli™ est compatible avec les panneaux à leds tout comme avec les vidéoprojecteurs. L'importation du texte sous TXT est la plus simple possible. En un clic, on passe de Word à Torticoli™ et on peut aussi corriger directement dans Torticoli™.

Ce logiciel permet la diffusion du texte cible, le texte lu par les spectateurs, en plusieurs langues, par exemple de l'espagnol à cour et du catalan à jardin. Il suffit pour cela de charger les textes dans le logiciel et, lors de l'envoi des tops, les fichiers iront nourrir les

écrans en fonction de leur affectation. Le même dispositif, après un travail de formatage du texte, peut permettre une projection de 4 lignes sur l'écran central et des projections de 2 lignes sur les écrans latéraux.

Il offre la possibilité de temporiser les cartons "à effacement", individuellement ou globalement. Ainsi les cartons ne restent pas affichés plus longtemps que nécessaire. En ne matérialisant plus les noirs par des cartons, on réduit leur nombre global, et donc le nombre de tops.

Il permet l'affichage juxtalinéaire du texte source et du texte cible auquel on peut ajouter un troisième champ pour des notes de conduite, une modalité qui permet de contrôler mécaniquement le calage des titres numérotés. Il comporte dans son interface un système de recherche du texte et de recherche alphanumérique des cartons, indispensable pour le confort de travail des rédacteurs et des topeurs.

Il est conçu pour afficher une suite de titres, ce qui permet au topeur de mieux se tirer d'affaire en cas de sauton. On peut aussi modifier le texte en cours de spectacle, sauter ou déplacer un bloc de titres.

Remarque

Certains logiciels proposent une fantaisie : un effet de fondu, une apparition/disparition progressive du texte. Ou bien encore la possibilité de superposer des images sur le texte. Il faut alors savoir gérer l'opacité et les transparences. Jean Lacornerie, pour sa mise en scène de *Mahagonny* de Bertolt Brecht, avait inséré les titres dans un cadre enluminé pour rappeler les incises du cinéma muet.

3. À propos des différents "formats" de texte

Le format texte ODT est un format PC de la suite bureautique gratuite OpenOffice dans sa version 2. Il est susceptible de migrer vers Word.

Le format LVT est un format Mac de type xml. Il constitue la base des fichiers de Maestro, qui le rebaptise *.lvt. Il importe les indications que l'on trouve dans les formats de type RTF, ce qui a pour conséquence d'alourdir le fichier. Les outils de conception de site web ainsi que Excel sont capable de le lire, à condition d'y consacrer du temps et du travail.

Le format texte PPT est un format PC/MAC. Un fichier PPT est une présentation PowerPoint (diaporama) qui peut être lue avec l'un des logiciels suivants : le logiciel Microsoft PowerPoint, payant ; la visionneuse Microsoft PowerPoint gratuite mais en lecture seule ; PowerPoint Viewer ; Keynote et Viewer MAC.

Le format texte PPTM est un format PC bien lié à PowerPoint mais seulement depuis la version 2007. Il inclut des macros qui peuvent faciliter certaines choses.

Le format texte RTF, Rich Text Format, littéralement « format de texte enrichi », est un format PC/MAC développé par la société Microsoft. Ce format descriptif non compressé est reconnu par la plupart des logiciels de traitement de texte comme OpenOffice.org/OpenOffice Writer, LibreOffice Writer ou Word. Sa vocation initiale est d'être un format pivot entre logiciels et plateformes hétérogènes.

Le format texte TXT est reconnu par tout système informatique. Un fichier texte, ou fichier texte brut, ou fichier texte simple, est un fichier dont le contenu représente uniquement une suite de caractères ; il utilise nécessairement une forme particulière de codage de caractères qui peut être une variante ou une extension de

l'ASCII, le standard local des États-Unis. Il n'en existe aucune définition officielle, mais les différentes interprétations de ce qu'est un fichier texte partagent des propriétés essentielles. Les caractères considérés sont généralement les caractères imprimables, les espaces et les retours à la ligne.

Le format texte TXT/UTF-8, abréviation de l'anglais Universal Character Set Transformation Format-8 bits, est reconnu par tout système informatique. C'est un codage de caractères informatiques conçu pour coder l'ensemble des caractères du Répertoire universel de caractères codés, initialement développé par l'ISO dans la norme internationale ISO/CEI 10646, aujourd'hui totalement compatible avec le standard Unicode, en restant compatible avec la norme ASCII limitée à l'anglais de base (et quelques autres langues beaucoup moins fréquentes), mais très largement répandue depuis des décennies. En décembre 2014, l'UTF-8 est utilisé par 82,2 % des sites web. De par sa nature, UTF-8 est d'un usage de plus en plus courant sur Internet, et dans les systèmes devant échanger de l'information. Il s'agit également du codage le plus utilisé dans les systèmes GNU, Linux et compatibles, pour gérer le plus simplement possible des textes et leurs traductions dans tous les systèmes d'écriture et tous les alphabets du monde. Ce format permet l'affichage des caractères de toutes langues. Toutefois, l'interprétation de cette norme fait appel à la norme HTML5/XML qui peut à tout instant évoluer et rendre non pérennes les outils mis en place.

Les conséquences de l'absence d'extensions chez MAC. Sur les versions 1 à 9 de MAC OS, chaque fichier est équipé de métadonnées "code de type" et "code du logiciel créateur". Ces métadonnées renseignent sur le format de fichier et le logiciel utilisé pour créer ce fichier. Le système d'exploitation et les applications n'utilisent pas les extensions. Les extensions au nom du fichier sont parfois utilisées pour faciliter l'échange de documents avec les autres systèmes d'exploitation. Depuis la version 10 de MAC OS, les documents comportent systématiquement une extension au nom du fichier que l'on peut ou non visualiser. Il convient

donc de les rendre visibles pour faciliter la tâche.

Le poids d'un fichier texte. Un fichier est d'autant plus facile à intégrer, à lire et à envoyer par mail qu'il pèse un petit poids. Plus le fichier est gros, plus il comporte des informations qui peuvent mettre l'importation en péril.

À titre d'exemple, voici le poids d'un fichier de spectacle moyen d'environ 2 h :

Fichier Txt *.Txt	27 ko
Fichier Word *.Docx	53 ko
Fichier Word *.Rtf	174 ko
Fichier Mac	267 ko
Fichier Powerpoint *.Ppt	381 ko

La compatibilité inter-système. Il est souhaitable que le texte final puisse être sauvegardé dans un format exploitable par le plus grand nombre, le format standard de Word ou d'OpenOffice. Quand un spectacle tourne dans divers pays, dans divers théâtres dont les systèmes de sur-titrage ne sont pas nécessairement compatibles, il faut que le logiciel de sur-titrage ait une fonction d'exportation du texte joué qui soit simple et dans un format ouvert.

4. Quelques symboles couramment utilisés pour : retour à la ligne, changement de carton, création d'un noir...

Le pied de mouche ¶

Son code est U+00B6. Sur Windows, son raccourci est Alt+0182. Sur MAC, il s'obtient par Option+6.

Jadis, pour épargner le parchemin ou le papier d'un manuscrit, on indiquait dans une ligne le début d'un chapitre ou d'un paragraphe ou bien on signalait un point particulier par un C, capitale initiale du mot Capitulum, souvent en bleu ou en rouge, et pour encore mieux distinguer ce C on le marquait d'une double barre

verticale. Ce "pied de mouche", dans un dictionnaire, servait aussi à séparer les différentes acceptions d'une même entrée.

En informatique, certains logiciels comme Windows utilisent le pied de mouche pour matérialiser la fin de la phrase. C'est un symbole qui n'apparaît pas à l'impression ni à la projection, il peut donc servir aussi de séparateur de cartons.

Le symbole §

Unicode : U+00A7. Soit Alt+0167, Alt+21, Alt+333333, ou bien Alt+789.

§ est un symbole typographique qui sert à désigner un paragraphe dans un renvoi. Il est suivi d'une espace insécable et des caractères désignant le paragraphe auquel il renvoie. Il est parfois doublé pour indiquer plusieurs paragraphes. Certains logiciels se servent de ce séparateur pour le passage d'un carton au suivant et comme séparateur de noir.

Le symbole #

Le dièse # est un caractère différent du croisillon # dont les deux barres transversales sont horizontales, alors que celles du dièse sont montantes. Unicode distingue les deux caractères : le dièse est codé à l'emplacement U+266F, tandis que le croisillon l'est à U+0023. On utilise cependant souvent le croisillon # pour représenter le dièse # pour des raisons de facilité, car le croisillon est disponible sur le clavier. Certains logiciels utilisent le signe dièse pour matérialiser un noir. C'est notamment le cas du logiciel Torticoli™.

Les symboles @ et &

Les historiens de la lettre et de la typographie considèrent ces

deux symboles comme des ligatures remontant à l'âge des copistes et ils sont divisés sur la signification de leurs noms, arobase et esperluette. L'arobase a désormais pris place dans tous les alphabets tandis que l'esperluette demeure une coquetterie graphique. Ni l'une ni l'autre n'ont de fonction en informatique de sur-titrage.

C. Le poste de travail du régisseur des titres

La régie des titres doit être située dans un endroit calme et confortable où la visibilité du plateau et la perception du son seront au moins correctes, et si possible excellentes. Elle ne doit pas être dans un passage public. La table doit être assez grande pour recevoir l'ordinateur, le shutter, ainsi que la conduite papier. Elle doit être impérativement équipée d'une lampe à variateur pour lire aisément la conduite. Il faut au régisseur une chaise ou un tabouret de régie à dossier et à hauteur réglable. Il faut lui prévoir un casque de retour son et, en cas de non visibilité ou de mauvaise visibilité du plateau, un écran de retour vidéo.

Chapitre 4

L'ÉCONOMIE DU SUR-TITRAGE

Le sur-titrage est trop souvent maltraité. C'est le dernier poste du spectacle dont on se soucie, alors que sa réalisation demande deux mois de travail, voire plus, et qu'un sur-titrage défectueux, hésitant et mal calé gâche le plaisir de plusieurs centaines de spectateurs.

Coût

Traduction intégrale du texte de scène ou utilisation d'une traduction existante, découpage et rédaction des titres, régie des titres..., le sur-titrage a un coût. Son financement doit impérativement être étudié et prévu au budget dès le projet de la tournée. Dans le cas de spectacles réalisés dans le cadre de partenariats internationaux, donc destinés d'emblée à tourner, il serait même logique que ce financement soit prévu dans le budget de production.

Notons qu'en France, l'ONDA, Office national de la diffusion artistique, s'est doté d'une ligne budgétaire spécifique pour soutenir les opérations de sur-titrage, aussi bien pour la rédaction que pour la régie des titres. L'ONDA n'intervient cependant que pour l'accueil des spectacles étrangers sur les scènes françaises.

La rémunération du sur-titrage est une affaire complexe qu'il faut rendre simple en l'abordant par les trois fonctions que recouvre le terme de sur-titrage.

Rémunération d'une conduite

La conduite du sur-titrage au cours des répétitions et des représentations, doit être traitée comme une régie, et mieux comme une régie lourde, souvent plus lourde que la régie son ou la régie lumière, entièrement manuelle, allant parfois jusqu'à un "top" ou "clic" toutes les huit ou dix secondes. La moindre erreur de topage saute aux yeux des spectateurs. Un service dure en moyenne quatre heures et le double en répétitions. Il n'est ni concevable ni admissible que le régisseur des titres soit moins bien rémunéré que les autres régisseurs, ce qui est pourtant souvent le cas, même dans des institutions et des festivals prestigieux. Un service de régisseur des titres, suivant la durée et la difficulté du spectacle, devrait être payé entre 150 et 250€ (tarif en 2015).

Avant les services de répétition avec la compagnie précédant la première représentation, le régisseur des titres doit s'exercer avec la captation vidéo et le sur-titrage. L'expérience prouve qu'au minimum trois filages complets sont indispensables. Cet entraînement doit être pris en compte dans sa rémunération.

Rémunération de la traduction et de la rédaction

La première étape, la traduction du texte de scène, et la deuxième étape, le découpage et le calage du texte en titres, sont souvent indissociables et réalisées par une seule et même personne.

Utilisation d'une traduction existante

Il est des cas où le rédacteur des titres, au vu du texte de scène et surtout de la captation vidéo du spectacle, estime possible d'exploiter largement une traduction existante, qu'elle soit éditée ou encore sous la seule forme de manuscrit. Le théâtre qui accueille le spectacle doit alors demander au traducteur – ou à ses ayants droit, son éditeur, son agent, ou la SACD... – l'autorisation d'uti-

liser sa traduction et négocier le montant des droits qu'il souhaite pour que chaque soir quelques centaines de spectateurs lisent tout ou partie du texte français dont il est l'auteur ¹.

Ces droits ne sont aucunement confondus avec les droits de représentation de l'œuvre originale qui reviennent à l'auteur et à son traducteur. Pour sa part, la compagnie apporte au théâtre qui l'accueille l'assurance contractuelle qu'elle a bien obtenu de l'auteur ou de ses ayants droit l'autorisation de représenter l'œuvre en tournée, si elle n'est pas dans le domaine public.

Rémunération de la rédaction des titres

Le théâtre doit d'autre part négocier avec le rédacteur des titres le montant de sa rémunération pour le travail de découpage et de calage, c'est-à-dire de la transformation de la traduction existante, par réduction, ré-écriture et compactage, en titres prêts à la projection ou l'affichage dans les tempi du jeu. Cette mise en forme demande de longues heures de préparation. L'évaluation de ce travail peut se faire d'après le nombre de titres, le nombre de signes, toujours espaces compris, ou le nombre d'heures consacrées à la rédaction. Le plus judicieux est de négocier un forfait, déclaré en droits d'auteur.

L'usage veut que le texte du sur-titrage appartienne au rédacteur qui consent à le laisser libre de droits pour l'institution qui engage la traduction. Des droits de suite sont donc exigés en cas de reprise dans un autre établissement.

Traduction de l'œuvre et rédaction des titres

Mais le plus souvent, dans la majorité des cas sans doute, surtout pour le répertoire contemporain – qu'il relève du geste d'écriture d'un auteur singulier ou d'un processus collectif, dit "écriture de plateau" – le rédacteur des titres doit commencer par la tra-

1. L'Arche éditeur, par exemple, qui est aussi l'agent de ses auteurs et de ses traducteurs, demande pour la traduction qui sert au sur-titrage, 2% des droits prélevés sur la recette.

duction de l'œuvre et poursuivre par la mise en forme des titres. Ces deux opérations peuvent demander jusqu'à deux mois d'un travail minutieux ; il s'agit en effet de s'inscrire dans une double contrainte : celle de l'espace physique de la projection des titres et celle du temps de la lecture.

Le mode de rémunération de ces tâches est le même que pour la rédaction des titres et, là aussi, la négociation forfaitaire en fonction de la durée du travail est la plus judicieuse. Pour une œuvre et un spectacle de deux à trois heures, elle ne saurait être inférieure à 3.000€. Une rémunération au pourcentage sur la recette n'aurait de sens que dans le cas d'une longue exploitation du spectacle sur-titré, ce qui est très peu fréquent mais qui se produit parfois quand un théâtre décide de sur-titrer ses créations, en anglais par exemple.

Remarque

S'il nous semble pertinent qu'une personne réalisant la traduction d'une œuvre soit également responsable de la rédaction des titres, nous voyons aussi une logique certaine dans le fait que la rédaction des titres et la régie d'un sur-titrage soient assurées par une même personne.

Découpage et régie des titres : deux modes de rémunération distincts

La rémunération du découpage et de la rédaction des titres ne se confond pas avec les cachets de régie des titres.

Réutilisation d'un sur-titrage

En principe, un sur-titrage réalisé pour un spectacle donné ne saurait être utilisé pour sur-titrer la même œuvre dans une autre

mise en scène. On ne surtitre pas une pièce mais un spectacle. Cette règle fondamentale s'applique également aux œuvres lyriques. Bien que calés sur la partition, les sur-titrages d'opéras ne peuvent être transférés d'une mise en scène à l'autre.

Mention du sur-titrage

Le traducteur, le rédacteur et le régisseur des titres, au même titre que tous les autres collaborateurs du spectacle, doivent être mentionnés dans le programme de salle distribué aux spectateurs. Il serait paradoxal que l'auteur et le manipulateur d'un texte que les spectateurs ont sous les yeux pendant toute la durée du spectacle ne figurent pas au générique. Cette mention peut prendre quatre formes différentes :

Rédaction des titres d'après la traduction de... :

Régie des titres :

Traduction et rédaction des titres :

Régie des titres :

Rédaction (d'après la traduction de...) et régie des titres :

Traduction, rédaction et régie des titres :

Chapitre 5

L'APPRENTISSAGE DU SUR-TITRAGE

La Maison Antoine Vitez est née au cours de l'année 1990 d'un constat de carence et d'urgence. Réunis en novembre 1989 aux Assises de la traduction littéraire d'Arles puis en juin 1991 au lycée Fénelon à Paris, des linguistes, des traducteurs littéraires, des metteurs en scène, des comédiens, des éditeurs, des critiques..., entraînés par Jacques Nichet et Jean-Michel Déprats, Ginette Herry, Jean-Pierre Vincent, Bernard Dort, Matthias Langhoff, Jacques Lassalle, Lluís Pasqual, Gérard Desarthe..., fondent une Maison destinée à tous ceux qui consacrent leur vie et leur énergie à la représentation des œuvres dramatiques étrangères en France et du répertoire classique et contemporain français dans le monde.

Le troisième des quatre objectifs majeurs de cette Maison était de « contribuer à la formation de nouveaux traducteurs par des universités d'été, des ateliers, des rencontres, des stages de formation... ». À de rares exceptions près, l'enseignement académique de la traduction littéraire, tel qu'il était alors pratiqué dans les universités et les instituts de langue, négligeait les spécificités de la poésie dramatique, les exigences de la scène, de la prise en charge du texte par les comédiens et de sa transmission aux spectateurs. La Maison Antoine Vitez-Centre international de la traduction théâtrale naquit et grandit à Montpellier à l'image du Collège international de la traduction littéraire d'Arles.

Aujourd'hui, après un quart de siècle, les traducteurs spécialistes des langages et des formes dramatiques sont confrontés à une même carence et une même urgence de formation lorsqu'ils veulent et doivent transformer leurs traductions jouées et éditées en un texte destiné à l'affichage sous forme de sur-titres au fil

d'une représentation en langue étrangère. Sauf quelques rares exceptions, il n'existe pas de formation aux techniques du sur-titrage. Or chaque année, les spectacles étrangers accueillis sur les scènes françaises et les spectacles français en tournée à l'étranger sont de plus en plus nombreux. Et lorsque des linguistes s'intéressent au sur-titrage, c'est en sémiologues, spécialistes de "traductologie", qu'ils étudient les modes de contraction du texte dramatique.

Chaque fois que la Maison Antoine Vitez a eu l'occasion d'organiser ou de participer à des ateliers de traduction, de réunir par exemple un auteur dramatique et ses traducteurs dans diverses langues, ou bien de lancer un traducteur confirmé et une équipe de jeunes linguistes à la découverte d'une écriture théâtrale, ou bien encore de confronter un groupe d'étudiants à un siècle de traductions d'un grand classique, l'expérience s'est avérée concluante, riche et productive.

De même, l'apprentissage du sur-titrage qui se trouve au carrefour de la technique vidéo, de l'informatique, de la dramaturgie, de l'esthétique, doit se faire sous forme de travaux pratiques en atelier, par petits groupes encadrés par un tuteur.

C'est la méthode choisie par Françoise Wuilmart, directrice du CETL-Centre européen de la traduction littéraire au sein de l'ISTI-Institut supérieur de traducteurs et interprètes de la Communauté française de Belgique, linguiste réputée pour son enseignement et ses traductions de l'allemand et du flamand. Depuis huit ans, elle organise à Pâques, au château de Seneffe, des stages d'initiation aux techniques du sur-titrage, ouverts à une dizaine de traducteurs et de professionnels du spectacle, dont elle confie l'encadrement à Michel Bataillon et Pierre-Yves Diez.

Au cours de l'année 2015-2016, à l'université d'Avignon, un chercheur de l'UFR d'informatique, Thierry Spriet, dans le cadre d'un master 2, a ouvert un AMDA-Lab destiné à développer une version nouvelle de Torticoli™ compatible avec tous les objets connectés. Et deux chercheuses de l'Unité de formation et de recherche Arts-Lettres-Langues, Laurence Belingard et Maïca Sanconie, ont inscrit dans le cadre du master Théâtre et Patrimoine une unité de travaux pratiques consacrée au sur-titrage des

spectacles de théâtre.

Enfin, dans le cadre d'une collaboration entre l'université d'Avignon, l'agence AMDA et la Maison Antoine Vitez, l'IMCA-Institut des métiers de la communication audiovisuelle, centre de formation rattaché à l'agence AMDA, a imaginé un stage d'initiation au sur-titrage agréé par l'AFDAS dont le lieu et la date restent à déterminer.

À l'université de Toulouse-Jean Jaurès, Bruno Péran, un chercheur du laboratoire LLA Créatis, a soutenu une thèse sur le sur-titrage et rédigé un cahier des charges pour l'étude de nouveaux outils techniques.

Le Prescott Studio à Florence est en Europe l'une des principales officines spécialisées dans le sous-titrage et le sur-titrage, notamment pour les spectacles lyriques. Son directeur Mauro Conti a pendant dix ans transmis son savoir-faire dans le domaine de la traduction multi-médiale au département des langues et littératures étrangères de l'université d'Udine.

L'université de Turin envisage maintenant la création d'un master de sur-titrage dans le cadre d'un programme d'aide aux spectateurs malentendants.

À l'université du Québec en Outaouais-UQO, Michèle Laliberté, traductrice de l'allemand, chercheuse en linguistique et traductologie, a récemment introduit au Département d'études langagières un enseignement théorique et pratique du sur-titrage au théâtre.

Il existe sans doute bien d'autres initiatives dont nous n'avons pas connaissance et qui devraient faire l'objet d'un recensement.

Chapitre 6

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Quelques adresses

- MAV-Maison Antoine Vitez
Laurent Muhleisen / Christine Schmitt / Aurélien Saunier
134, rue Legendre
75017 Paris
France
- ONDA-Office national de diffusion artistique
Pascale Henrot / Rachel Spengler
13, rue Henry Monnier
75009 Paris
France
- AMDA-Agence méditerranéenne de développement
audiovisuel
Pierre-Yves Diez
78, rue de la Bonneterie
84000 Avignon
France
- CETL-Centre européen de la traduction littéraire
Françoise Wuilmart
29, Tuinbouwlaan
1700 Dilbeek
Belgique

- Prescott Studio
Mauro Conti
Piazza Camillo Cavour 11
50018 Scandicci, Firenze
Italia
- Sprachspiel
Dr. Yvonne Griesel
Kunstquartier Bethanien
Mariannenplatz 2
10997 Berlin
Deutschland
- MWT-Media, Writers & Translators
Mike Sens
13, boulevard de la Marne
77240 Champs-sur-Marne
France
- Het Werkhuis
Erik Borgman
Jandavidtsstraat 87
3010 Kessel-Lo
Belgique

Bibliographie sommaire

Mauro Conti : *Leggere voci. Il muto racconto dei sopratitoli, voce fuori campo del teatro, in Prescott Studio. 1996-2006: Catalogo delle produzioni. Dieci anni di sopratitoli in Italia e in Europa*, pp. 15-24, Firenze-Scandicci 2007

Mauro Conti : *La mediazione linguistica a teatro. Strategie editoriali di una forma di traduzione audiovisiva* (2014), in <http://www.prescott.it/scritti-scelti>

Mauro Conti : *Scripta volant. L'usage de titres : un cas d'écriture volatile*, contributo per il seminario «Sur-titrage, l'esprit et la lettre», Paris, Théâtre de l'Odéon, 3 febbraio 2014, a cura di Laurent Muhleisen e di Maison Antoine Vitez (Centre International de la Traduction Théâtrale) con il coordinamento scientifico di Michel Bataillon; traduzione francese di Michel Bataillon (con il contributo di Silvia Paparella), pubblicata nel libretto destinato ai partecipanti; testo disponibile in italiano, in <http://www.prescott.it/scritti-scelti> (*Scripta volant. L'esperienza della titolazione teatrale, un caso di scrittura volatile*).

Mauro Conti : *Sulle spalle di un gigante. Dai sotto-titoli per il cinema ai sopra-titoli per il teatro*, contributo al seminario *Reading Foreign Voices*, Montclair State University, Inserra Chair in Italian and Italian American Studies, NJ, USA, 5 dicembre 2014, in <http://www.prescott.it/scritti-scelti>

Linda Dewolf : *La Place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène*, Recherches Théâtrales du Canada, vol. 24, n° 1-2, p. 92-108. 2003

Ana-Maria Dragnea : *Surtitrage du dialogue dramatique dans la pratique théâtrale contemporaine*, Editura Lumen, Iași, 2010

Yvonne Griesel : *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. Frank und Timme Verlag, Berlin, 2000

Yvonne Griesel : *Welttheater Verstehen, Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege*, Alexander-Verlag, Berlin, 2014

Michèle Laliberté : *Les Belles-Sœurs sans surtitres à Paris ? Comprendre ou ne pas comprendre le joul*. Argotica, Traduire l'argot 1. 3 (2014) : 193-204.

Michèle Laliberté : *Les surtitres au théâtre... ou leur absence : une étude de cas des Belles-Sœurs à Paris*. L'Annuaire théâtral 55 (2015) : 149-168.

Bruno Péran : *Le surtitrage : analyse d'une technique de traduction théâtrale et conception de nouveaux outils à partir d'un corpus de spectacles en espagnol*. Thèse consultable au Laboratoire LLA Créatis Université de Toulouse Jean Jaurès.

Carmen Torregrosa : *Subtítulos : traducir los márgenes de la imagen*, Sendebarr. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación, n° 7, Granada, Universidad de Granada, p. 73-88. 1996

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en janvier 2016
par www.copy-media.net
CS 20023 - 33693 Mérignac Cedex

Couverture, mise en page et exécution PAO : Aurélien Saunier

Relecture : Séverine Magois

Dépôt légal : février 2016

Diffusion et distribution : Maison Antoine Vitez, ONDA,
Ministère de la Culture et de la Communication

Dans la circulation des spectacles théâtraux à travers notre continent, c'est par la pratique du sur-titrage que l'art de la traduction se manifeste. Sans le sur-titrage, la réception d'une pièce jouée dans une langue étrangère est irrémédiablement incomplète, tronquée.

Comment s'élabore un sur-titrage ? Quels en sont les protagonistes ? Quelles compétences, quelles étapes, quels moyens financiers sa réalisation implique-t-elle ? Que faut-il mettre en œuvre – artistiquement, techniquement, économiquement – pour que chaque spectateur, en Europe, jouisse des meilleures conditions d'accès à l'esprit d'un texte et à sa lettre quand il assiste à une représentation théâtrale dans une langue étrangère ?

C'est à toutes ces questions, et bien d'autres encore, que ce guide du sur-titrage veut apporter des réponses.



ISBN : 978-2-9555169-0-4
Ce guide ne peut être vendu.