

## VO-VF : sous-titrage et doublage

Cas de figure : *L'argent de la vieille – Gremlins - This is England* - 1

Cas de figure : *Porcile/Porcherie* de Pier Paolo Pasolini - 2

La VOSTF, la version originale ou une version originale - 3

Le sous-titrage - 4

De la version internationale (VI) à la version française (VF) - 5

## VO-VF : sous-titrage et doublage – 2/5

### Cas de figure : *Porcile / Porcherie* de Pier Paolo Pasolini

**Auteur** Bernard Eisenchitz

**Bernard Eisenschitz** est traducteur de films et de livres, historien du cinéma, à l'occasion réalisateur de films sur des films, programmateur, voire acteur. Il a publié entre autres : *Roman américain*, *Les Vies de Nicholas Ray* (1990), *Man Hunt de Fritz Lang* (1992), *Fritz Lang la mise en scène* (dir., 1993), *Gels et dégels : une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968* (dir., 2000), *Le Cinéma allemand* (1999, 2008). De 2001 à 2007, il a dirigé la revue *Cinéma* (13 numéros), qui a publié dix dvd de films introuvables et le livre de Tag Gallagher *Les Aventures de Roberto Rossellini* (2006).

### Descriptif

*Porcile*, en français *Porcherie*, est une coproduction italo-française sortie en 1969. Trois acteurs français y participent : Jean-Pierre Léaud, Anne Wiazemsky et Pierre Clémenti. Le film n'a pas été tourné en son direct, mais postsynchronisé dans la version italienne, dont la première eut lieu au festival de Venise. Pasolini a suivi le doublage français. Très content du résultat, il déclara qu'il préférerait cette version à l'italienne.

C'est une occasion de s'interroger sur la parole au cinéma, et sur le son direct opposé à la postsynchronisation (c'est-à-dire dans la langue première du film) et au doublage (c'est-à-dire postsynchronisation dans d'autres langues). Cinéastes et commentateurs ont très majoritairement préféré la version originale (exemples de Jean Renoir, Jorge Luis Borges, plus récemment Jim Jarmusch). Mais certains cinéastes ou créateurs ont défendu la postsynchronisation (Bernardo Bertolucci) ou le doublage (Pasolini, Nicholas Ray), pour des raisons d'ailleurs très diverses.

Bien que je sois un spectateur à peu près exclusif de versions originales, sous-titrées ou non, je vous parlerai, ce matin, d'un cas de figure particulier que j'ai tiré d'une expérience personnelle : un jour, on m'a appelé pour me dire que « Monsieur Pasolini » avait un film à doubler mais qu'il n'y connaissait rien. Vous n'avez probablement pas vu le film dont il est question, puisqu'il n'est presque jamais diffusé, malheureusement. C'est un film tourné en 1968 – date qui n'est pas anodine - et sorti en 1969 en Italie et en 1970 en France, *Porcherie*.

Coproduction italo-française, on y trouve la présence, dans la distribution, de trois acteurs que Pasolini a bien sûr choisis pour leur caractère français et pour leur lien avec le cinéma français. À savoir Jean-Pierre Léaud, l'acteur de François Truffaut et, déjà à l'époque, de Jean Luc Godard. Anne Wiazemsky qui était apparue comme une figure lumineuse des films de Jean Luc Godard, qu'elle avait épousé en 1967. Et Pierre Clémenti, personnage lié à la fois à des films de série comme *Benjamin ou les mémoires d'un puceau* (1968), et à des films d'avant-garde comme *Partner* de Bernardo Bertolucci, premier film tourné à Rome en son direct avec le bruit des voitures. Personnage et comédien assez étonnant, il travaillait alors en Italie. En plus de ces trois acteurs, il y avait des acteurs de cinéma comme Ugo Tognazzi, une des grandes vedettes de la

comédie italienne, comme Alberto Lionello, plus lié au théâtre. Il y avait des acteurs non professionnels comme Marco Ferreri, le futur réalisateur de *La Grande bouffe*. Et enfin Ninetto Davoli, figure centrale du cinéma de Pasolini, qui est un garçon des *borgate* ou banlieues romaines. Il apparaît pour la première fois, adolescent, dans *L'Évangile selon Saint-Mathieu* (1964) et figure ensuite dans tous ses films, et certains comme *Uccellacci e uccellini* (1966) sont centrés autour de lui. Sa relation avec Pasolini, qui était aussi une relation vécue, et qui n'était pas seulement la relation sexuelle qu'on imagine facilement, a été extrêmement déterminante dans toute une partie de l'œuvre de Pasolini.

*Porcherie* a une place un peu particulière dans l'œuvre de Pasolini parce qu'il a tourné ce film dans une période de réflexion, une période d'écriture. Il commence à écrire pour le théâtre et rédige plusieurs versions d'une pièce qu'il n'a pas terminée. On lui a proposé, d'autre part de faire un moyen-métrage en complément de programme au film de Luis Buñuel, *Simon du désert*, qui dure 45 minutes. Finalement, de cette ébauche de pièce, jamais réalisée, et de cette proposition, est né *Porcherie*.

Le film raconte deux histoires qui ne se rencontrent jamais, et qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre, manière, pour le cinéaste, d'affirmer la possibilité de raconter comme il l'entend.

Celle dont je vais vous montrer le début, vient donc du besoin de Pasolini d'écrire des textes de théâtre, qui remontait à 1966 : Pasolini a laissé à sa mort une production théâtrale assez aboutie, considérable. Ses textes étaient raturés, repris en différentes versions. Parmi eux, le texte de cette partie du film, dont une des versions est devenue *Orgie*, la plus connue de ses pièces. *Porcherie*, en 1968, c'était une manière de satisfaire, au cinéma, son besoin de théâtre par un film entièrement de paroles, ce que n'étaient pas ses films précédents.

L'autre est un récit entièrement silencieux à une réplique près, répétée à plusieurs reprises. Ce récit entièrement silencieux était censé, comme je l'ai dit, faire pendant au *Simon du désert* de Buñuel. Mais finalement la chose ne s'est pas faite.

Les deux parties du film ont donc été tournées séparément. Ce deuxième récit a été tourné sur les pentes de l'Etna avec Pierre Clémenti. Le premier, presque entièrement tourné en intérieur et constitué très majoritairement de dialogues, a été tourné quelques mois plus tard dans la région romaine.

Les récits sont alternés dans le film, sans qu'il y ait de règle pour cette alternance. Il n'y a pas non plus de réponses, terme à terme, il ne faut pas s'imaginer qu'une réplique va relancer un autre récit, ou qu'il y a un enchaînement logique comme on peut l'imaginer dans l'enchaînement de deux séquences dans un film de Fritz Lang.

Le point qui rapproche le sujet des deux histoires, c'est que ce sont deux histoires scandaleuses. Dans l'histoire tournée sur les pentes de l'Etna, il s'agit de cannibalisme ; et dans l'histoire dont nous verrons le début, il s'agit de bestialité, c'est-à-dire d'un homme qui fait l'amour avec des animaux. Et comme le titre l'indique avec des porcs.

Cette partie parlée, qui raconte une histoire de bestialité, se situe dans l'Allemagne de l'après-guerre, l'Allemagne de Bonn, qui n'est pas libérée de son passé nazi. Mais on est au théâtre, et il n'y a aucun mimétisme germanique dans la représentation. La villa, à propos de laquelle on parle de Godesberg, est typiquement italienne comme vous avez pu le voir et cela souligne à quel point Pasolini n'a pas le souci du réalisme. Ce récit est plus une métaphore du capitalisme et de l'industrialisation de l'après-guerre qu'une reconstitution. Comme vous le savez, Pasolini était très obsédé par les nouvelles formes que prenait le capitalisme, ce qui l'a amené jusqu'à un point aussi terrible que *Salo, ou les 120 jours de Sodome*, qui met en relation fascisme et néo-capitalisme, avec cette conclusion que le néo-capitalisme est pire encore que le fascisme.

A l'époque il y avait un autre film qui faisait le lien entre nazisme et capitalisme, *Les Damnés* de Visconti, qui, lui, était tout à fait du côté de la reconstitution soigneuse et que Pasolini a critiqué de façon très polémique bien qu'amicale. Visconti n'a pas répondu.

**La rédaction d'une version doublée** est faite, d'habitude, selon des exigences techniques qui amènent souvent les rédacteurs à ajouter des choses, des commentaires, à rallonger, pour que le synchronisme soit plus facile. Mon travail, ici, a surtout consisté à revenir au texte.

On va peut-être commencer tout simplement par regarder un premier extrait du film, il dure trois minutes. J'ai choisi des extraits relativement courts.

## **EXTRAIT 1 VO française de 7'38'' – plan avant la réplique « nous sommes de riches bourgeois » - à 10'04''**

Les images sur lesquelles nous nous arrêtons, vous donnent déjà une idée de la nature du film : les acteurs sont filmés en champ/contre champ, directement face caméra, contrairement à la grammaire cinématographique qui veut qu'il y ait toujours un léger angle et que l'acteur se détourne un peu de la caméra. Or, comme dans les films d'Ozu et ceux de la Nouvelle Vague, on est dans un système de frontalité complète. Cette façon de filmer pose le problème du doublage, difficile, quand le spectateur voit si précisément le mouvement des lèvres du comédien.

Vous avez aussi constaté la mise en valeur de l'aspect littéraire. On devine la difficulté d'Anne Wiazemsky à prononcer certaines phrases. Il ne s'agissait donc pas d'obtenir d'elle un lissé parfait.

Vous avez peut-être également remarqué un traitement assez léger et humoristique de ce dialogue qui donne pourtant lieu à ce qui va se transformer en tragédie.

Ce film n'a pas été tourné en son direct, d'une part parce qu'il y avait des acteurs de trois pays différents - il y a même une actrice espagnole -; mais également parce que le son direct n'était pas une technique courante en Italie à l'époque. Il a été postsynchronisé dans la version italienne par les interprètes italiens. L'actrice espagnole a été doublée par Laura Betti, muse de Pasolini, et les autres par des acteurs de doublage. C'est une grande profession en Italie que celle de doubleur, une profession respectée, et il y a polémique à chaque fois qu'un réalisateur fait l'éloge du son direct ou ose critiquer le doublage. La dernière fois, Clare Peploe pour un film, *Le Triomphe de l'amour*, inspiré de Marivaux, a provoqué un scandale dans la presse italienne, en déclarant à Venise qu'elle ne supportait pas le doublage. Certains acteurs italiens, par exemple Marco Ferreri, ne se sont pas doublés eux-mêmes.

Pasolini venait d'apprendre le français, assez tard, pour lire Barthes, parce qu'il était curieux du paysage intellectuel français et, comme il s'agissait d'une coproduction, il est venu à Paris pour diriger la version française qui lui a donné une grande satisfaction. Selon les lois de la coproduction d'alors, liées à la proportion des intervenants, le film devait sortir en France, uniquement en français. Cela a été le cas par exemple pour *Rocco et ses frères* de Visconti qui malgré son sujet et son enracinement culturel proprement italiens, du nord, n'a pu sortir en France qu'en version française. Il a fallu une dérogation spéciale due à la qualité artistique particulière de ce film pour que le film puisse sortir quelques mois plus tard dans les salles françaises en VO. Même chose pour *Le Procès* d'Orson Welles dans lequel un certain nombre de comédiens ne parlaient pas la langue d'origine. N'empêche que le caractère anglophone de la conception de Welles, comme celui, italien, de la conception de Visconti, était indubitable.

**La version doublée** en français a été enregistrée avec un seul des trois comédiens français. Anne Wiazemsky s'est doublée elle-même en français. C'est Dominique Maurin qui a doublé Jean Pierre Léaud dont l'absence avait été certifiée par un huissier. Pasolini était très content du résultat, il a déclaré qu'il préférerait la version française à la version italienne, et il a fait inscrire au générique de début : « version originale française dirigée par Pier Paolo Pasolini ». Il y a donc deux versions originales de ce film, bien qu'il s'agisse d'un film italien, tourné pour l'Italie et qui a été présenté comme tel en septembre 1969, au festival de Venise, festival assez pointilleux sur la question des langues et des versions originales. Mais la version française est postérieure.

Pour cette version française, on avait préparé une traduction que P. P. Pasolini a reprise au cours de l'enregistrement, et à laquelle il a apporté des modifications. On en verra quelques-unes tout à l'heure en regardant la version italienne de la même scène que celle que vous venez de voir.

Il a aussi choisi les comédiens, comme ça avait été le cas évidemment pour la version italienne, mais en marquant des préférences, et dans le souci d'améliorer, si c'était possible, l'œuvre initiale. Il affirmait la possibilité qu'une œuvre terminée puisse se prolonger dans certaines modifications. Ici particulièrement il y en a deux, assez importantes, que je commenterai quand nous aurons vu la version italienne.

Une version italienne avec des sous-titres français faits seulement quinze ans plus tard, est

sortie en Italie pour une rétrospective « Pasolini » organisée par les institutions italiennes, qui s'étaient aperçues, huit ans après sa mort, qu'elles n'avaient rien fait pour lui, et qui ont décidé que toutes les versions originales de Pasolini étaient des versions italiennes. Comme pour Rossellini, dont les Italiens ont diffusé des versions italiennes de films qui avaient été tournés en anglais.

Ces sous-titres, faits a posteriori, l'ont été en Italie, pays qui n'avait pas du tout de tradition du sous-titrage à l'époque, avec un carton assez cocasse à la fin qui indique que le texte a été réduit par Monsieur X, et les sous-titres français rédigés par Mademoiselle Y. On décidait donc d'abord qu'il y aurait tant de place, tant de lettres, avant que quelqu'un ne rédige en français, alors que c'est la manière la plus absurde de rédiger des sous-titres français.

## **EXTRAIT 2 VO italienne de 7'57'' « Nous sommes de riches bourgeois » à 9'34'' « prérogative de l'obsédé »**

Quelles sont les modifications opérées par Pier Paolo Pasolini dans cette scène ? Il s'agit comme on l'a vu d'un texte extrêmement littéraire, comme tout le texte du film.

Au début « nous sommes de riches bourgeois, le destin qui nous a réunis n'est pas *bifrons*. » ...comme Janus bifrons. En italien « *bifrons* » est un mot savant que le public italien ne comprend pas nécessairement, mais il est également question un peu plus tard d'un « Mir de Milam » (village de Milam) qui n'est pas non plus un mot exactement familier et qui revient aussi dans la VF. Il y a quatre traductions de ce *bifrons*, et celle que Pasolini a apportée à la version française est « le destin n'a pas deux visages » qu'Anne Waziemsky prononce entre le « destin n'a pas de visage » et « le destin n'a pas deux visages ». La sous-titreuse a traduit par « Janus » ce qui n'est pas aberrant puisque *bifrons* c'est également l'adjectif qui s'accorde traditionnellement dans la mythologie à Janus.

L'autre modification est intéressante, elle concerne « comme homme par le sexe » (mot à mot de l'Italien) qui est traduit par Pasolini par « comme bourgeois par la richesse » dans la version française, introduisant la notion de la bourgeoisie, qui est l'attaque même du dialogue du film. Le mot « bourgeoisie » apparaît dans les premières paroles prononcées, dès la septième minute du film. Ces deux points vous donnent une idée de ce que peut être le travail d'un traducteur quand il est lié au film et a un intérêt pour le film, qui peut être un travail de réécriture ou de recreation. Évidemment légitime dans ce cas précis, du fait que le traducteur était le créateur du film.

Nous allons voir le troisième extrait qui est la deuxième scène dont la dramaturgie évolue, mais où la manière de filmer se définit assez précisément.

## **EXTRAIT 3 VF 11' 35'' à 14' 58''**

Deux remarques et puis on reviendra à l'anecdote.

D'une part, vous avez vu que cette scène est absolument contraire à toutes les règles de la grammaire cinématographique : on voit les deux personnages gauche/droite, puis dans un plan absolument de même échelle on les voit droite/gauche.

D'autre part, dans ces champs/contre-champ, comme nous l'avons déjà dit, les personnages sont toujours face caméra dans une frontalité radicale et systématique. Cette manière de filmer la parole de face pose des problèmes particuliers pour le doublage évidemment, puisque les acteurs disent leur texte dans leur langue : espagnol pour l'une, italien, français pour les autres. La non coïncidence du mouvement des lèvres avec le texte devrait être assez frappante puisqu'on est toujours très proche des personnages, mais vous pouvez constater le bon résultat de la version française, comme on pouvait le constater également dans la version italienne. Le spectateur s'habitue à la gêne occasionnée par l'aspect artificiel du texte, par la mise en scène et le filmage qui utilise les maladroites de la voix réelle d'Anne Wiazemsky aussi bien que les trucs du jeu de l'acteur qui remplacera Jean Pierre Léaud, et qui n'a pas grand chose à voir avec lui. La non coïncidence du texte et du mouvement des lèvres, soulignée par cette manière de filmer, perd donc de son importance. Ce détachement du corps fait partie de la façon d'aborder ce film. On a ce phénomène dans l'un des premiers courts-métrages de Godard avec Belmondo, *Charlotte et son Jules*. Belmondo était parti, et Godard avait doublé le texte de Belmondo. Mais il l'avait doublé avec un léger décalage, un asynchronisme qui dure

pendant tout le film, ce qui lui donne un aspect particulier.

Ce film permet donc de se poser des questions sur ce que peut être la parole au cinéma, ce que peut être le son direct opposé à la postsynchronisation dans la langue première du film, et au doublage, c'est-à-dire la postsynchronisation dans d'autres langues.

Selon la loi française, les acteurs français doivent se doubler eux-mêmes. Anne Wiazemsky s'est donc doublée elle-même alors que Jean-Pierre Léaud, absent, est doublé par la voix d'un acteur qui faisait partie de la même famille de comédiens que Patrick Dewaere. C'est Dominique Maurin. Il est arrivé sur le doublage le deuxième jour et a commencé à doubler Léaud sous la direction de Pasolini. Le doublage terminé à la satisfaction complète de Pasolini, celui-ci est retourné en Italie pour s'occuper du montage de *Médée*. Là-dessus, Jean-Pierre Léaud revient à Paris, et l'acteur prenant le dessus, me téléphone terrorisé à l'idée que sa voix va être remplacée dans la VF et m'entraîne à Rome, s'installe dans un auditorium à côté de la salle de montage de Pasolini pour redoubler son propre rôle. Pasolini alors préoccupé par le montage de *Médée*, n'était pas très chaud pour cette histoire.

On a travaillé une journée avec Léaud mais Pasolini a radicalement refusé son travail.

Il y avait d'abord eu un obstacle de caractère technique à sa qualité. En France le doublage se fait dans des conditions qui ne sont pas celles des autres pays. Le son est enregistré sur une bande magnétique à perforations, – quatre perforations par image - exactement parallèle à la bande images, une bande magnétique de 35 mm, synchrone avec le son, qui peut être montée en avant, en arrière et ça revient. Mais en Italie, la première fois qu'on a demandé à réécouter ce qu'une prise avait donné, on nous a dit que l'enregistrement se faisait sur une bande lisse, c'est-à-dire sur une bande de magnétophone, et que si on allait en arrière, cela déformerait la bande : il n'y avait pas de bande « rythmo » : on ne pouvait pas exactement savoir ce qu'on avait fait. L'Italie qui pourtant postsynchronisait beaucoup, n'avait pas les moyens techniques de fonctionner comme on pouvait l'attendre de cette industrie en France. Bon, c'est la première raison, on a un peu travaillé à l'aveuglette la première journée.

Et la deuxième raison, c'est que Pasolini n'a pas aimé le ton de Léaud. Il souhaitait un ton de comédie légère, plus mozartien, que celui de Léaud que nous connaissons dans *La Chinoise* ou dans les films où il déclame. C'est un acteur de déclamations ou c'est un acteur, en tout cas, de très forte intensité. Or, Dominique Maurin avait pris le ton qui convenait, presque inconsciemment. Pasolini ne l'avait pas vraiment dirigé, il avait pris ce ton assez naturellement. Léaud donnait tout de suite une dimension tragique à son personnage, qui, en fait, n'est jamais tragique, à aucun moment du film. Son sort est tragique mais le personnage non.

On est reparti en fin de journée. La version française est donc la version doublée et mixée par Pasolini à Paris.

Au cours de la séance de doublage à Paris, Dominique Maurin voyant Ninetto Davoli en salle de montage, s'était écrié : « Ah mais c'est incroyable ce qu'il ressemble à un de mes meilleurs copains... ». Immédiatement, Pasolini extrêmement curieux de la chose, a fait venir le garçon en question qui était garagiste et lui a demandé de doubler en français Ninetto Davoli que nous allons voir dans la toute fin du film. C'est un exemple d'utilisation d'un non professionnel pour doubler un acteur professionnel. Plus curieusement, c'est un exemple de doublage qui tire avantage de la ressemblance physique entre le comédien d'origine et la personne qui le double. Un réalisateur français, Louis Daquin, qui a fait beaucoup de doublage dans les années cinquante, me disait que c'était un des critères qui comptaient pour lui. L'exemple est assez frappant car ce garçon n'avait jamais fait de cinéma, il n'avait pas la moindre idée de ce qui pouvait ressembler à un studio de doublage, ni de ce qu'il avait à faire. Et pourtant le résultat est probant.

Pourquoi le troisième comédien français Pierre Clémenti n'était-il pas au doublage ? Tout simplement parce qu'il était pris par un autre film et qu'il n'avait qu'une phrase à prononcer, même si cette phrase est répétée plusieurs fois. Un ingénieur du son s'était rendu sur le tournage du film qu'interprétait Pierre Clémenti et avait enregistré plusieurs prises de cette réplique unique.

On peut voir ce quatrième extrait pour y entendre la seule phrase prononcée par Clémenti.

#### EXTRAIT 4

Voilà l'histoire, à proprement parler, de cette version française. Après, Pasolini a fait la connaissance de Jean-Claude Biette, qui a été son assistant sur *Œdipe roi*, puis un peu son bras droit pour les doublages français. Pasolini a alors commencé à connaître les acteurs français et

la VF de *Salo* a été faite avec des comédiennes qu'il avait admirées dans d'autres films français. Comme *Salo* est aussi un film plein de jeux de mots, le doublage a été suivi par lui de très près.

Le lendemain, du jour où Jean Pierre Léaud était déjà parti, j'ai eu une longue discussion avec Pasolini. Je partageais le point de vue de Jean Renoir qui disait en 1939:

« *Le doublage en général pour les cinéphiles, c'est la dernière des choses dont il faudrait parler. J'aime autant vous le dire, je considère le doublage comme une monstruosité, une espèce de défi aux lois humaines et divines. Comment peut-on admettre qu'un homme, qui n'a qu'une seule âme et un seul corps, s'adjoigne la voix d'un autre homme possesseur également d'une âme et d'un corps tout à fait différents. C'est un défi sacrilège à la personnalité humaine et je suis bien persuadé qu'aux grandes époques de foi religieuse, on aurait brûlé vifs les gens qui ont inventé pareille idiotie.* »

Même dans la perspective d'un film entièrement synchronisé, il me paraissait scandaleux de doubler un corps par une autre voix. Il me semblait que le cinéma avait à voir avec la réalité, qu'il y avait une réalité totale du comédien et que cette réalité, dans la mesure du possible, ne devait pas être entamée, blessée. Bien après Jean Renoir, c'était aussi le point de vue d'André Bazin qui définissait le cinéma comme fenêtre ouverte sur la réalité. Ce à quoi Pasolini répondit qu'il prenait, qu'il filmait des morceaux de réalité, et qu'il avait le droit de les combiner dans tous les sens, et de toutes les manières qu'il le souhaitait. C'était plus un point de vue de cinéma de montage (pas au sens de collage des images, mais de montage dans tous les sens du cinéma), que de cinéma de réalité qui était pourtant le sien, puisque ses premiers films étaient des films d'ouverture sur la réalité. *Accatone* est un film sur les banlieues romaines, qui dit des choses sur cette réalité, mais qu'on aurait évidemment tort de prendre pour un simple documentaire. L'intervention de la musique de Jean-Sébastien Bach y joue un rôle énorme qui transforme l'aspect documentaire du film pour en faire une œuvre totale, forcément de fiction, de recréation de la réalité. Dans le cas de *Porcherie*, c'était le corps de Jean Pierre Léaud qui l'intéressait, et son image de jeune français, mais ni sa voix ni son jeu survolté.

Le soir même, nous sommes allés voir, avec J P Léaud la version italienne qui passait en salle, et dans laquelle on entend assez nettement qu'il s'agit d'acteurs de doublage, et nous avons constaté que le doublage était un doublage de qualité. On voit dans quel sens Pasolini souhaitait aller. Mais, autant je suis obligé de reconnaître la justesse de son point de vue dans le cas de ce film, autant je ne pense pas qu'il puisse se justifier dans beaucoup d'autres cas. J'ai vraiment l'impression que c'est un cas particulier et je ne suis pas sûr qu'on puisse dire que finalement ça va être mieux avec quelqu'un d'autre. Sans même parler des mauvaises habitudes du doublage, je ne suis pas sûr qu'on puisse imaginer de créer des personnages doubles.

Il y a un exemple intéressant, assez connu, celui de *Tristana* de Buñuel.

*Tristana* est le film du retour de Buñuel en Espagne, tiré d'un classique espagnol, avec Fernando Rey, dans le rôle de Don Lope, et Catherine Deneuve, dans celui de Tristana. Fernando Rey est un grand acteur espagnol, grand ami de Buñuel, qui joue dans la plupart de ses films de la dernière période qui sont des films français. Dans la version espagnole, Deneuve est doublée, mais je ne sais pas par qui. Dans la version française, on a la constitution d'un être double avec le corps de Fernando Rey et la voix de Michel Piccoli, voix assez caractéristique pour que beaucoup de spectateurs français la reconnaissent. Je ne sais pas si beaucoup de spectateurs français se sont aperçus qu'il ne s'agissait pas de la voix de Léaud dans *Porcherie*, alors que la voix et le jeu d'Anne Wiazemsky sont assez caractéristiques, pour qu'on les reconnaisse. Mais pour Léaud je ne sais pas qui s'en est aperçu.

En tout cas, dans le cas *Tristana*, il était évident que la voix de Fernando Rey était celle de Piccoli et qu'on arrivait à un personnage double. Ce qui est évidemment ironique si on pense au tout dernier film de Buñuel, *Cet obscur objet du désir*, où le personnage féminin principal est joué par deux actrices qui alternent sans raison apparente. Il s'agit d'une adaptation de *La Femme et le pantin* de Pierre Louÿs, tourné déjà avec Marlène Dietrich, une autre fois avec Brigitte Bardot... Il paraissait donc tout à fait naturel à Buñuel de remplacer la voix de quelqu'un par une autre voix, même reconnaissable, puisque quelques années plus tard il lui paraîtrait tout à fait naturel également, de remplacer l'interprète d'un personnage, par une autre interprète, sans que ce ne soit jamais justifié. Il y avait en fait une explication...il avait commencé à tourner avec une comédienne, je crois que c'était Isabelle Adjani, et comme ça s'était mal passé, le tournage s'était arrêté. Il n'avait pas souhaité choisir entre les deux autres actrices qu'on lui avait de

nouveau proposées. Cette idée de la créature composite, du monstre, que mentionne Renoir, peut être justifiée dans certains cas. Je ne suis pas sûr que ce soit une justification du doublage dans beaucoup d'autres.

Une autre question, est évidemment la question qui s'est présentée pour le *Ludwig* de Luchino Visconti, la question de l'authenticité culturelle. Il y a un moment où, dans les films de Visconti, chacun parlait dans sa langue: dans *Le Guépard*, Burt Lancaster parlait en anglais, Alain Delon en français et les autres acteurs en italien. A partir d'une certaine époque, ses films ont été tournés en anglais pour des raisons de marché. C'était le moment du western italien: le cinéma italien se voulait plus rentable en exportant ses œuvres aux Etats Unis. On tournait donc en anglais, et on doublait (mal) en italien, pour faire marcher la communauté des doubleurs italiens de langue anglaise. L'authenticité culturelle de *Ludwig* nous avons bien du mal à la trouver, puisque le film - troisième volet de ce qu'on pourrait appeler une trilogie allemande - a été tourné en anglais avec un certain nombre de comédiens italiens (et de beaucoup d'autres pays), réalisé par un cinéaste italien obsédé par l'Allemagne, et produit par une maison de production italienne. Le film a d'abord été monté et mixé pour une version de deux heures, sortie contre la volonté de Visconti, mais avec son acceptation malgré tout, une version italienne doublée, et une version française doublée avec la voix de Romy Schneider, tout à fait reconnaissable. Je pense qu'il existe une version anglaise quelque part, qu'on n'a pas retrouvée. Après la mort de Visconti et la faillite de la maison de production, les amis de Visconti, sa scénariste en particulier, ont racheté les éléments du film, et ont reconstitué les éléments du film en fonction du scénario original de 4 heures. Le film est donc sorti en salle dans cette version de 4 heures, et c'est le film qui passe maintenant, car toute trace de la version courte semble perdue. Mais, puisque c'était une production italienne, la version finale de 4 heures est devenue une version originale italienne. On a cette chose absolument ridicule que Gert Fröbe, acteur allemand qui dit son texte en anglais, est désormais, en version originale, doublé en italien et puis cet autre paradoxe que, dans la version de 4 heures doublée en français, Romy Schneider parle avec sa voix dans certaines scènes, et dans d'autres, avec une autre voix, puisque cette version a été réalisée en 1983, après sa mort. Pour ce qui concerne la version française, je partage cependant l'opinion qui dit qu'elle est finalement assez soignée et qu'elle vaut bien la version italienne. En tout cas, aucune ne peut être dite vraiment authentique.

Il y avait en Italie une tradition non seulement du doublage, mais de la postsynchronisation, qui ne venait pas de l'emploi d'acteurs de langue étrangère, mais qui était le résultat de l'action du gouvernement de Mussolini en faveur de l'industrie du cinéma. Vous savez que le fascisme italien a beaucoup aidé le cinéma, a créé *Cinecitta*. Il a, dans ce cadre, installé un système de doublage pour les films étrangers, qui permettait d'une part de donner du travail à un certain nombre d'acteurs et d'autre part d'adapter les textes d'un point de vue idéologique. Le doublage peut en effet faire dire aux textes autre chose que ce qu'ils disent à l'origine. On l'a vu dans le cas de Pasolini, quand lui-même a détourné la lettre, et le sens, de sa version originale.

Parmi les cinéphiles italiens que j'ai connus, peu se posaient la question du doublage, comme, d'ailleurs, les cinéphiles allemands. Des gens comme Wenders connaissaient surtout les films étrangers en version doublée. Et quand ils voulaient voir des versions originales, ils venaient à Paris, à la Cinémathèque ou au Quartier latin. Il y avait une véritable accoutumance culturelle, et il a fallu la Nouvelle Vague pour faire bouger un peu ça, et c'est justement un film de 1968, *Partner*, de Bertolucci qui a été le premier film italien tourné en son direct, y compris les extérieurs, dans des rues très bruyantes de Rome.

La révolution du néoréalisme, qui a été une des grandes révolutions du cinéma de l'après-guerre, avant la Nouvelle Vague, s'est faite sans le son direct, alors qu'elle a été déterminante pour ce qu'est devenue plus tard la Nouvelle Vague. Or, chez les Français, l'idée du son direct – que ce soit pour Renoir, Pagnol, Guitry, que ce soit pour toute la tradition du tournage français – était tellement ancrée qu'il a fallu attendre des années pour expliquer ce paradoxe. Il s'agit de Jean-Luc Godard : il parle, dans *Histoires du cinéma*, réalisé entre 1988 et 1998, (chapitre 3A, je crois) de ce qu'a été, pour lui, cinéophile, la révolution, le bouleversement de ce qu'il appelle « la grande vague du cinéma italien ». Il dit « mais il y a une chose étrange cependant. Comment le cinéma italien a-t-il pu devenir si grand puisque tous de Rossellini à Visconti, d'Antonioni à Fellini, n'enregistraient pas le son avec les images. Une seule réponse : la langue d'Ovide, de Virgile et de Leopardi était passée dans les images. » Je vous laisse méditer sur ce paradoxe qu'offre ce

cinéma qui a toujours été considéré comme un cinéma qui brisait les murs du studio, qui allait vers la réalité. Or, cette réalité a toujours été reconstituée, non seulement parce que les cinéastes étaient des cinéastes et non des reporters d'actualité, de Rossellini à Visconti, mais aussi parce qu'il leur fallait recomposer ce monde. Visconti a fait quelques films très émouvants qui ne sont pas des films de fiction, mais qui ne sont pas pour autant des reportages, ni des documentaires.

Il est assez facile de voir que Fellini se moque totalement du synchronisme d'attitude dans les dialogues. C'est quelque chose qui peut irriter les gens mais en même temps, la question qui se pose pour lui n'est pas celle de l'illusion de la réalité, il sait qu'il fabrique une réalité dilatée à l'extrême, expressionniste à l'extrême. Pasolini a polémique avec Moravia, à propos du *Satiricon*, et affirmé : « je dois dire que le doublage de ce film, qui a provoqué une brève polémique entre Moravia et moi, est en réalité magnifique. »

Les acteurs de *Satiricon* ne sont pas tous des acteurs italiens, et ça ne dérangeait pas Fellini. On est donc dans une situation où, culturellement, il est admis de doubler les acteurs, même si l'Italie est le pays du néoréalisme, de la fidélité à la réalité, où sortir du studio est une exigence y compris pour les films plus commerciaux. Il se trouvait que les provinces et leur parler jouaient un rôle important dans l'Italie. Il y a même des films comme *Les Monstres* de Dino Risi, où chaque épisode joue sur un certain accent. On ne le perçoit pas si on ne parle pas italien, on ne le perçoit pas dans la version doublée évidemment, mais ça joue un rôle très important. Dans le premier grand succès commercial post néoréaliste, *Pain, amour et fantaisie*, où jouaient Gina Lollobrigida et Vittorio De Sica, ce dernier avait un accent napolitain très marqué. Qu'est-ce qu'on allait faire en français avec ça ? Car c'était un des ressorts du comique de la situation. Les doubleurs n'ont rien trouvé de mieux que de lui donner un accent marseillais, ce qui devenait évidemment grotesque dans la mesure où on savait qu'on se trouvait en Italie, même si on parlait le français dans la version doublée, par une convention admise par tous. Faire allusion à une province française devenait à ce moment-là scabreux.

C'était ce que je voulais dire à propos de cette expérience de doublage, à propos d'un film assez curieux et de la possibilité pour un réalisateur de prendre en main d'autres versions de son propre film.

Question :

**Bonjour, je voudrais juste demander en quelle année a commencé la post synchronisation en Europe et aux Etats-Unis et à quel moment on est passé, après la post synchronisation, à la prise de son direct ?**

On a commencé par la prise de son direct, l'enregistrement du son se faisait synchrone avec l'image. C'est d'ailleurs pour ça que, dans les plans de tournage de film, comme dans *Chantons sous la pluie*, on voit des cabines où sont enfermées les caméras, et qu'on entend des ingénieurs du son dictatoriaux dire où on peut placer le micro et expliquer aux acteurs ce qu'ils ne peuvent pas faire.

Donc le doublage n'est intervenu que postérieurement, et plusieurs histoires circulent sur ses origines. En tout cas il y a eu doublage spontané dans *Chantage* de Hitchcock mais à ce moment là, l'actrice anglaise qui doublait la comédienne tchèque, placée à côté du micro, disait son texte en même temps que s'effectuait la prise de vue. C'était un doublage immédiat.

Le doublage a commencé à intervenir dès que les films ont dû être exportés, dès qu'on s'est aperçu que tourner le même film simultanément avec d'autres acteurs, de différentes nationalités, c'était beaucoup trop coûteux. Le doublage a commencé comme ça, au début des années 1930. Le problème du doublage à l'époque c'est que les distributeurs étaient habitués à remonter les films en fonction des pays, puisqu'il fallait de toute façon remplacer les intertitres anglais par des intertitres français, etc. Par ailleurs il y avait des problèmes de censure, des problèmes d'adaptation au goût local... Les distributeurs trouvaient donc tout à fait normal de changer.

Je vous donne un autre cas, que j'ai trouvé la semaine dernière en bibliothèque. Une version française de *M le maudit* a surgi, il y a quelques années, en cinémathèque et cette version était assez bizarre puisqu'on y voyait des plans qui ne sont pas dans la version originale. Il y avait des plans qui étaient des ajouts, et d'autres tournés avec les mêmes acteurs. C'était un travail soigné : on avait demandé à un littéraire assez connu André Land d'écrire la version française et à un réalisateur qui avait fait deux ou trois films, Roger Goupillières, de s'occuper de



la mise en scène. Et là, le terme de metteur en scène de doublage s'applique parfaitement, puisqu'il a non seulement enregistré des sons à Paris, mais qu'il est allé, avant, à Berlin tourner avec Peter Lorre et Rudolf Blümner qui joue son avocat, la scène du procès. Il a tourné cette scène en muet, faisant parler les acteurs en français. Et revenu en France, il a inséré les plans qu'il avait tournés à la place des originaux et à partir de là, il a opéré le doublage. Pour les autres scènes, le problème se posait moins. C'est la première fois, je crois, qu'on débitait un film en petits rouleaux et qu'on doublait par boucles, c'est-à-dire par petits morceaux de scènes. Le doublage a suivi la prise de son direct puisque quand Lang a tourné en 1930 / 1931, *M le Maudit*, il était un des derniers réalisateurs à passer au cinéma sonore. Le doublage a suivi et la critique du doublage de *M* dit qu'on arrive enfin « à quelque chose de satisfaisant avec le doublage. Jusque là le synchronisme n'était pas au point, les voix n'étaient pas au point. » Là, visiblement il y avait eu un effort très soutenu pour arriver à quelque chose que même Fritz Lang a félicité.

**Question :**

**A propos de l'extrait des 39 marches, que vous avez montré tout à l'heure, il me semble que le son a été retraité. On entend quasiment que les paroles : même si c'était en studio, on pourrait entendre les gens marcher, mais on ne les entend pas... Est-ce qu'il était possible à cette époque-là de retraiter le son ?**

**JF Cornu :** Vous parlez du son de la version originale ?

**Oui tout à fait.**

**JF Cornu :**

C'est vrai que j'ai un petit doute. J'ai plutôt tendance à penser que c'était un son direct puisque là rien n'empêchait de garder le son accompagnant la prise de vue. Il n'y a pas beaucoup de bruit, mis à part les pas, il n'y a pas grand chose. D'ailleurs on ne devrait même pas entendre les pas, puisqu'ils ont l'air de marcher sur un chemin en terre. On ne devrait presque rien entendre. Or, on entend plutôt un son de pas de studio, justement ! Comme s'ils marchaient sur des planches, ce qui est probable. Pour ce qui est du retraitement du son, comme vous dites, ça a été possible très tôt, et c'est ce que vient également de dire Bernard. Les premières techniques de postsynchronisation, elles apparaissent dès 1930. Il était déjà possible de sonoriser et de postsynchroniser avec des paroles, des films muets, ou des scènes tournées en muet, à partir du moment où il n'y avait pas la contrainte du mouvement des lèvres (c'est-à-dire avec des personnages qui étaient hors champ évidemment, peu visibles à l'écran ou tournés de manière à ce qu'on ne voie pas exactement leur visage. Cela s'est fait avec un film qui s'appelle *Prix de beauté* d'Augusto Genina, tourné en 1930.

**Bernard Eisenschitz :**

Il ne faut pas oublier ce que je disais. A l'époque on pouvait remonter aussi. On ne se gênait pas pour remonter les films, en d'autres versions. Augusto Genina pouvait, à partir de la version muette, si on faisait une version française, choisir des plans où le personnage qui parlait était de dos. Il y a un film de Paul Fejos qui s'appelle *Gardez le sourire*, qui a été tourné en 1933 à Vienne, en allemand et en français, avec Gustav Fröhlich, qui de temps en temps est de face et dit alors une phrase en français, mais qui, la plupart du temps, est de dos et c'est alors quelqu'un d'autre qui dit son texte. Je suppose même que la version avec Ray Ventura et ses collégiens du film *42<sup>ème</sup> rue*, devait être pas mal remonté. Pas seulement doublé, mais remonté car il n'avait pas de raison d'être fidèle au montage d'origine.

**JF Cornu :**

Effectivement on trouve ça assez fréquemment dans des comptes-rendus de la presse professionnelle de l'époque. L'idéal serait d'avoir accès aux copies et de faire une vraie analyse comparative. C'est ce qu'on appelait aussi des sonorisations, c'est-à-dire qu'on adjoignait de la musique mais pas de postsynchronisation avec les paroles aux films étrangers, tournés encore en muet ou en parlant, à la toute fin du muet, pour leur exploitation en France. Ou bien on éliminait les plans les plus difficiles à doubler, j'emploie le mot de façon presque anachronique, puisque c'était le tout début, et on ne gardait que les plans larges où on pouvait réenregistrer des voix sans que la contrainte du doublage s'impose vraiment.

**Bernard Eisenschitz :**

Il y a eu quelques scandales qui ont amené une amélioration. Par exemple, *Hallelujah* de King Vidor, qui est son premier film sonore et qui est un film qu'il est allé tourner en 1929, en extérieurs, chez les Noirs dans le sud des Etats-Unis, avait vu certaines scènes de dialogues coupées par l'exploitant, et remplacées par des intertitres. Comme la version originale était disponible, il y a eu un scandale qui a fait émerger le problème.

La technique du mixage était de toute façon plus complexe qu'aujourd'hui, à cause de l'utilisation du son optique. Pour dupliquer le son optique, on le re-photographiait, il était donc à chaque fois moins bon. Louis Daquin qui a commencé dans ces années-là et qui a fait pas mal de doublages en France dans les années 1950, m'a raconté qu'à l'époque on travaillait avec quatre bandes son et que la dernière était celle qui était la moins reproduite, la moins re-photographiée, parce que c'était la bande paroles. L'avant-dernière c'était la musique et les sons venaient avant. Mais c'est quelque chose qui s'est prolongé dans certains pays. Otar Iosseliani qui a commencé dans les années 1950, au début des années 1960 en Géorgie soviétique, a eu exactement la même expérience : on doublait en son optique et avec quatre pistes maximum. Alors qu'à la même époque, la monteuse de *Mon oncle* de Tati s'enorgueillissait d'avoir 15 bandes et de pouvoir jouer avec tous les sons d'une manière extrêmement raffinée.

**Compte-rendu réalisé par Anne Gollac, PL Lettres classiques**