

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 – 5/5

Le doublage : de la version internationale (VI) à la version française (VF)

Auteur Jean-François Cornu

Jean-François Cornu est traducteur de films (sous-titrage) et de scénarios depuis 1985, de l'anglais vers le français. Il se consacre également à la traduction d'ouvrages consacrés au cinéma et à l'art, notamment pour les Éditions du Centre Pompidou et pour Taschen. Il est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Le Doublage et le sous-titrage de films en France depuis 1931*.

Descriptif

L'un des éléments essentiels au doublage d'un film étranger est une version du film qui n'est jamais vue ni entendue par les spectateurs : la version internationale ou VI. Si ses images sont identiques à celle de la version originale (VO), sa bande-son est dépourvue de tout dialogue intelligible et ne comprend que les bruits en tout genre et la musique.

Un petit panorama historique et technique tentera de jeter un peu de lumière sur cette version de l'ombre et de s'interroger sur sa nature. A-t-elle toujours existé depuis l'avènement du cinéma parlant ? Comment est-elle confectionnée lors de la postproduction ? Comment passe-t-on de la VI à la VF ?

L'utilisation de la VI soulève également plusieurs questions esthétiques. Ainsi, la VI est-elle une VO ? Dans certains cas, existe-t-il même réellement une « version originale » ? Comprendre ce qu'est la VI permet de mieux comprendre la nature de la VF et son statut, parfois incertain, par rapport à la version originale. On pourra faire une analyse comparative de la VF d'un film avec sa version originale, étudier les aspects propres à la VF d'un film ou encore comparer différentes VF en fonction des époques de leur réalisation. On osera même se demander si la version doublée peut prétendre au statut de version originale.

Jean-François Cornu

« 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. »

Ce n'est pas moi qui parle, vous vous en doutez, sinon ma présence ici n'aurait pas beaucoup de sens. C'est Jean Renoir, en 1939, qui protestait contre le doublage en anglais de *La Grande illusion*. Ses propos sont passés à la postérité et dès qu'on parle du doublage, on ne manque pas de les citer. Jacques Becker a dit des choses du même ordre quelques années après : « Doubler », en argot signifiait, selon lui, « trahir ».

Si j'ai choisi de commencer par cette boutade sur le doublage, c'est pour mieux insister sur sa légitimité, et sur la légitimité d'en parler. Etant donné mon métier de traducteur de films, spécialisé dans le sous-titrage et ma pratique de spectateur cinéophile, je préfère évidemment les versions originales sous-titrées. Mais j'ai évolué comme spectateur au fil du temps, et mes activités professionnelles m'ont amené à penser que le doublage n'était pas systématiquement à bannir et qu'il ne fallait pas être dogmatique en la matière. Il y a des versions sous-titrées de certains films parfaitement insupportables à regarder. Il y a aussi des moments où, quand on découvre un film qui revendique le statut d'œuvre artistique, il est préférable, lorsqu'on ne connaît pas la langue d'origine, de le voir dans une version doublée. Je pense notamment aux films de Woody Allen qui fait un cinéma très bavard. J'ai aussi le souvenir de *Palavra e Utopia* de Manoel de Oliveira. Comme je ne comprends pas le Portugais, la première fois que je l'ai vu, j'ai passé mon temps à lire les sous-titres du début à la fin, sans pouvoir profiter de l'image. Il s'agissait d'un film qui en valait la peine, et finalement j'aurais préféré le voir d'abord doublé pour en apprécier tous les aspects.

Pour revenir aux propos de Jean Renoir, il me semble qu'il y a un peu de mauvaise foi à dénoncer l'adjonction de voix à des corps auxquels ces voix n'appartiennent pas. Cette condamnation un peu spartiate feint d'oublier que le principe même du métier d'acteur consiste à se faire passer pour un autre (que ce soit sur scène ou à l'écran), à prêter son corps, sa voix et parfois son âme, justement, à un être différent et en plus imaginaire, si on parle de fiction.

Et ce jugement exprime d'autant plus de mauvaise foi que le doublage est finalement un artifice parmi d'autres au cinéma. Le cinéma est un art de l'artifice et de l'illusion. Le cinéma de fiction évidemment, et parfois le cinéma documentaire, mais c'est une autre histoire. En somme, le doublage quand il est bien fait, est un trucage de plus, comme certains trucages visuels.

Enfin, sans vouloir faire de procès à Jean Renoir qui était un grand défenseur du son direct, l'immense majorité des films que vous voyez en salle ou en DVD, même quand il n'y a pas de modification de langue, sont montés en postsynchronisation. Même si, dans la plupart des cas, les acteurs prêtent leur voix à leur propre personnage, il y a parfois des modifications et ça ne choque personne. Pensez notamment à Orson Welles qui, dans ses films, a souvent prêté sa voix à d'autres personnages que le sien, notamment dans *Mr Arkadin*, où, dans la VO, il parle pour quatre ou cinq personnages. Il donne sa voix à d'autres acteurs, on n'y voit que du feu, et ça ne paraît pas illégitime !

Les différentes étapes du doublage

Nous allons entrer dans le processus étrange de ce doublage qui, selon Jean Renoir, nous vaudrait le bûcher. Processus constitué de pas mal d'étapes qui mettent en jeu pas mal de monde. Quand un studio de doublage travaille sur un film, je parle ici essentiellement du cinéma sur pellicule en 35mm, il reçoit deux copies : une copie qui ne comporte que des images et la copie du film images et son qui servira de référence. Il reçoit également, et cela concerne surtout les pays occidentaux, la version internationale. La version internationale est souvent connue de nom par les cinéophiles, sans qu'ils sachent trop de quoi il s'agit. Même dans le livre de Thierry Le Nouvel, *Le Doublage*, paru en 2008, qui détaille tout ce processus, on ne trouve qu'une mention minuscule de la V I, dans la description du mixage. C'est un outil intermédiaire qui sert pour le doublage et qui se résume finalement à une bande sonore comportant tous les sons sauf les dialogues originaux, c'est-à-dire la musique évidemment, éventuellement des voix mais qui prononcent des propos inintelligibles, qu'on entend mais qu'on ne peut pas comprendre, les bruits de fond et les effets sonores multiples...

La première phase du doublage consiste à projeter le film au personnage clé du doublage, le **directeur artistique** que, dans les années trente, on appelait « metteur en scène ». Une fois cette projection faite, le directeur artistique réfléchit au **casting** : il faut trouver les voix les plus appropriées aux personnages qu'on voit à l'écran, en fonction de leur timbre, de l'action, parfois d'une éventuelle ressemblance physique entre l'acteur à doubler et l'acteur doubleur... Même si on ne voit pas ce dernier, c'est un phénomène assez fréquent.

La phase suivante, ou simultanée, est spécifique au doublage : c'est la **phase de détection**. Les « détecteurs », comme on les appelle, détectent tous les mouvements de lèvres, tout ce qui est dit dans le champ ou dans le hors-champ, et le transcrivent fidèlement avec un codage très particulier, des signes proches de la sténographie mais qui n'en sont pas pour autant.

Ce sont des signes propres au doublage qui noteront les ouvertures et les fermetures de bouche, puisque la pierre angulaire du doublage c'est le synchronisme labial.

Après ce travail de détection, on réalise une transcription qui consiste à reporter sur une bande, autrefois bande de papier, devenue maintenant une bande en celluloïd transparent, les mouvements labiaux ainsi que le dialogue complet dans la langue d'origine : il s'agit de la bande « **rythmo** » qui servira à établir les dialogues français destinés à être enregistrés. Français, parce que c'est en France qu'on applique cette méthode qui n'est pas utilisée ailleurs à ma connaissance. Lors de l'enregistrement, la bande défilera sous l'écran. Chacune des syllabes passera en continu devant une barre qui sert d'index, signal, pour l'acteur doubleur, de déclenchement du moment où il doit prononcer le texte qui passe. C'est la garantie du fameux synchronisme labial.

Une fois la détection et la transcription terminées, le traducteur entre en jeu. Le traducteur en doublage, on l'appelle le **dialoguiste**, puisqu'il va rédiger en français les dialogues du film à doubler.

Vient ensuite un travail assez fastidieux qui consiste à copier à la main sur cette fameuse bande rythmo, en regard du texte original, et en tenant compte évidemment des mouvements labiaux, le futur dialogue à enregistrer par les comédiens.

Il faut encore vérifier la qualité de la traduction : le dialoguiste et le directeur artistique s'installent devant une table, visionnent le film en faisant défiler la bande rythmo, lue à haute voix par le dialoguiste pour voir s'il n'y a pas de problème de synchronisation et si le texte lui-même est jouable par les comédiens.

Après vérification, on recopie à la main, très lisiblement, le texte à dire par les comédiens sur la bande rythmo qui défilera sous l'écran lors de l'enregistrement : c'est l'étape de la **calligraphie**.

Entre temps le casting des voix a été réalisé et les comédiens convoqués pour l'**enregistrement**. Soit, ce qui n'est pas très fréquent, tous ensemble lorsque plusieurs comédiens sont nécessaires pour une même scène ; soit à tour de rôle selon les disponibilités de chacun ou celles du studio, ce qui ne facilite pas forcément le travail du comédien, car l'interaction manque quand on enregistre seul une scène à plusieurs personnages.

Il reste une étape cruciale une fois l'enregistrement terminé : celle du **mixage du son**. Elle consiste à fusionner tous les sons du film original qui se trouvent sur la version internationale, avec l'autre bande son sur laquelle figurent les dialogues français. Le mixage de tout cela donnera la version française doublée définitive. Livrée alors au distributeur, elle peut sortir en salle.

Pour le doublage, le délai d'exécution est plus long que pour le sous-titrage parce qu'il y a plus d'étapes et plus de personnes en jeu : il faut compter entre six et huit semaines à peu près, c'est vraiment un ordre d'idée qui peut beaucoup varier selon les films, selon la quantité de dialogues à traduire et à enregistrer.

Voilà donc la façon dont le doublage s'effectue de nos jours. Tout ce processus s'est en fait installé assez tôt : à part des évolutions de support qui concernent le passage du son optique au son magnétique puis du son magnétique au son numérique, le principe général est le même et les étapes sont identiques pour la France. Dans les autres pays qui font du doublage, les méthodes sont tout à fait différentes. Je vais être amené à évoquer certaines d'entre elles parce que les premières méthodes de doublage, utilisées autour des années 30, ont disparu ici, mais continuent d'être employées dans d'autres pays.

Histoire de la Version Internationale

On parle peu de l'apparition du doublage et du sous-titrage : on se dit que le cinéma est devenu parlant en 1927 aux Etats-Unis, puis en 1929 en Europe, et puis voilà... et qu'à partir du moment où les films sont devenus parlants, on les a doublés ou sous-titrés. Comme si c'était tombé du ciel. Or, c'est quelque chose qui s'est fait progressivement sur une période de quatre ou cinq ans, au début des années 1930. Le doublage n'est pas tombé du ciel, il y a eu toutes sortes d'expérimentations. En Europe, en grande partie en Allemagne, un petit peu en Angleterre, aux Etats-Unis, principalement à Hollywood, mais aussi sur la côte Est lorsque les premiers films sonores et parlants ont été réalisés à New York, avant d'aller jusqu'en Californie.

On va commencer par l'extrait d'un film qui n'est pas à proprement parler doublé, mais qui va nous servir d'introduction et qui à lui seul, en quelques minutes, résume le passage du muet au parlant : il s'agit du premier film parlant d'Alfred Hitchcock qui s'intitule **Chantage**, « Blackmail » en anglais, un film de 1929, alors qu'on en est encore au cinéma muet en Europe. Je vous rappelle que « Le Chanteur de jazz », film considéré comme le premier film parlant américain, est sorti en octobre 1927 aux Etats-Unis mais n'arrive en Europe qu'à partir de 1929. Les techniques d'enregistrement du cinéma parlant ne sont vraiment utilisées de façon probante en Europe qu'à partir de 1929. Hitchcock est l'un des tout premiers cinéastes européens qui a déjà une carrière importante, à s'y mettre.

Il commence à tourner « Chantage » en muet avec simplement une « sonorisation », c'est-à-dire l'ajout de musique, et parfois d'un petit peu de bruitage, mais de façon très éparse. Il procède essentiellement à l'ajout d'une partition, alors qu'il a la possibilité d'utiliser tout l'équipement de l'enregistrement du son. Il décide d'en faire une version muette parce que, si au niveau de la production on commence à pouvoir faire des films parlants, au niveau de l'exploitation, toutes les salles ne sont pas encore équipées pour les présenter au public. Il est donc important jusqu'en 1930 à peu près, que les films soient tournés en version muette et en version parlante, de manière à être diffusés dans les salles où l'équipement sonore n'est pas encore arrivé.

Voici donc le premier extrait. Les premières minutes du film sont entièrement muettes avec une musique. Puis, petit à petit, et c'est là que va débiter l'extrait que je vais vous proposer, on commence à entendre des voix mais les personnages sont toujours soit hors champ soit dos à la caméra. C'est quelque chose qu'on savait déjà très bien faire à la toute fin du muet : puisqu'on pouvait le faire avec de la musique, on pouvait le faire avec n'importe quel son enregistré, on savait accoler ou combiner des voix avec l'image, à condition que la question du synchronisme labial soit évacuée. Mais, à la fin de l'extrait, on va progressivement arriver à une scène enregistrée en son direct.

EXTRAIT I *Chantage*, 07.10 à 10.00 (2'50).

Vous venez de voir un condensé de toute l'histoire du cinéma en trois minutes, c'est-à-dire un film muet, une partie muette mais sonorisée, avec de la musique, puis, avec les fameuses voix ajoutées après coup dans les moments où les personnages sont dos à la caméra, ou quand leurs visages sont peu visibles, et puis ce passage au son direct.

Vous me direz : quel rapport avec le doublage ? En fait il est très simple, c'est que vous avez assisté à un doublage en direct, qu'on n'appelait pas encore « doublage » à l'époque, et qui de toute façon n'avait pas encore de nom en 1929. L'actrice que vous venez de voir dire quelques mots et s'esclaffer, vous l'avez vue mais ce n'est pas sa voix que vous avez entendue, vous avez entendu la voix d'une autre actrice : l'actrice que vous avez vue s'appelait Anny Ondra, actrice d'origine polonaise qui parlait anglais mais avec un très fort accent. Hitchcock voulait une diction ordinairement anglaise et avait fait appel pour cela à une autre actrice, Joan Barry, que l'on verra dans un autre film d'Hitchcock, « A l'est de Shanghai », deux ou trois ans plus tard, où, cette fois-ci, ce sera bien elle que l'on verra à l'écran, et que l'on entendra. Dans la scène que vous venez de voir « parlée » le son correspond bien à la prise de vue, c'est bien un son direct, c'est-à-dire le son propre à la prise de vue, et non pas un son post-synchronisé, mais l'actrice ne fait que mimer les paroles. A force de regarder on sent parfois de légers décalages dans l'attaque, on sent que le son vient un tout petit peu en avant, ou parfois un petit peu en retard. Dans son livre d'entretiens avec François Truffaut, Alfred Hitchcock évoque le tournage de ce film. Il évoque la cabine insonorisée où se trouve la caméra, parce que les caméras étaient bruyantes : pour la prise de son c'était gênant. Et, hors champ, l'actrice Joan Barry dont on enregistrerait la voix, en même temps que les voix des comédiens, des deux hommes, le policier fiancé d'Anny Ondra et le planton de service. Planton qui, ironie d'Hitchcock, dans la première scène parlante de son premier film parlant, refuse de nous faire entendre une petite conversation puisque la scène commence par une messe basse dont on ne saura rien par la suite !

Hitchcock est avec Fritz Lang et avec Robert Siodmak l'un des cinéastes qui s'est le mieux approprié le son dès le début : il n'a pas eu de période de tâtonnement pour savoir quoi faire avec ce truc-là, ça ne fige pas la caméra, c'est tout à fait remarquable : **Chantage** est vraiment un film splendide sur tous les plans. Si j'ai choisi de vous montrer ce film qui n'a pas de rapport avec le doublage c'est que l'une des premières difficultés que Hitchcock a essayé de

surmonter c'était de savoir comment faire pour que les acteurs qui parlent dans une langue puissent être intelligibles dans une autre. Cette période a été relativement brève, en gros entre 1929-1930 et 1932, aux Etats-Unis, et a perduré jusqu'en 1934 en France et en Allemagne, mais c'est tout.

Plusieurs studios à Hollywood, principalement la Paramount, la MGM, et puis Universal s'étaient lancés dans la version multiple. Mais, comme tourner plusieurs versions était très onéreux, que ce n'était pas forcément satisfaisant d'un point de vue esthétique, et puis surtout que le public étranger, européen et en particulier français, ne voulait pas voir les acteurs qu'il appréciait, et en particulier les stars, remplacés par d'autres, deux d'entre eux avaient fait d'autres tentatives. Il fallait pouvoir garder à l'image la présence des stars et faire en sorte qu'elles parlent dans la langue du public concerné.

Une première méthode a été de demander aux acteurs américains de tourner deux fois les mêmes scènes, deux fois ou plus, en fonction des langues dans lesquelles les studios voulaient exploiter les films à l'étranger. D'abord dans leur langue originale, puis dans une langue étrangère. On avait fait apprendre à certains acteurs les langues étrangères, notamment le français et l'espagnol (l'espagnol, notamment, pour tout le marché sud-américain), pour pouvoir sinon parler au moins mimer correctement les dialogues. Dans ce dernier cas, les acteurs jouaient leur scène mais sans faire sortir de son de leur bouche en mimant ce qu'ils venaient de prononcer mais, hors champ, ils étaient doublés en direct en espagnol, en français, ou en d'autres langues de cette façon-là. Inutile de vous dire que ça n'a pas duré très longtemps ! Dans le film d'Hitchcock c'est plutôt réussi mais ça ne concerne qu'une actrice ; cette méthode était beaucoup trop lourde pour tout l'ensemble des comédiens d'un même film.

On a donc essayé de trouver des moyens à la fois plus précis et plus techniques pour arriver à remplacer une langue par une autre et des voix par d'autres. Il y a eu plusieurs expérimentations, aux Etats-Unis et en Allemagne. Les Allemands étaient pionniers en matière d'enregistrement sonore et de reproduction du son en ce qui concerne le disque et les enregistrements musicaux. Ils étaient assez forts, dès la fin des années 1920, pour avoir mis au point avec des inventeurs français des systèmes d'enregistrement d'une partition musicale qui soit la plus synchrone possible avec les images précises d'un film.

Ce que je vais évoquer nous amène aux prémisses de la fameuse « version internationale ».

En Allemagne, dès 1930, notamment dans la grande compagnie de cinéma UFA, on menait des recherches pour mettre au point un système dans lequel les acteurs du film original mimeraient leurs dialogues étrangers, sans qu'on eût à enregistrer les voix qui allaient les doubler en même temps, pendant le tournage, comme ce que vous venez de voir avec « Chantage ». On « greffait » des voix nouvelles dans la langue étrangère requise, après coup. C'était le début de la postsynchronisation. Pour y parvenir, les techniciens et certains producteurs allemands s'étaient dit qu'il fallait séparer l'image et le son d'un film et enregistrer les bandes-son étrangères indépendamment de l'image, dans des studios insonorisés : on enregistrerait sans projection de l'image, les dialogues du film dits par des comédiens français, allemands, italiens... et l'adjonction de cet enregistrement se ferait après coup, en l'absence des comédiens. Comme on est au tout début des premiers systèmes d'enregistrement et de reproduction du son, l'enregistrement se faisait sur disque.

Il y a eu à Hollywood, en tout cas au début, deux systèmes de sonorisation des films. D'abord, le son sur disque qui n'était rien d'autre que l'asservissement d'un phonographe avec un disque de cire à un projecteur de cinéma pour la reproduction du son en salle. Et très vite après, est apparu un système d'enregistrement et de reproduction du son qui permettait de tout avoir, son et images, sur un seul et même support. Ce qu'on connaît encore aujourd'hui avec la pellicule 35mm, où figurent à la fois l'image et une piste sonore, qu'on appelle optique parce que c'est une image qui est lue par une petite lumière qui permet de faire varier les sons. A la même époque, en 1930, dans les studios berlinois de l'UFA, le support utilisé pour l'enregistrement des sons n'était plus un disque, mais très probablement déjà une bande magnétique enroulée sur un cylindre phonographique, qui permettait un montage assez minutieux et le meilleur synchronisme possible. Les recherches avaient été très rapides, et les expérimentations faites pour enregistrer et reproduire de la musique avaient été mises à profit pour les voix.

L'idée de séparer l'image et le son d'un film est à l'origine de la « version internationale » qui finira petit à petit par s'imposer.

Au même moment aux Etats-Unis, à la Paramount notamment, l'un des studios qui réfléchit beaucoup aux nouvelles difficultés posées par la parole au cinéma, un ingénieur du son très obstiné, Georges Lewin, envisage la chose suivante : si plusieurs versions étrangères d'un même film doivent être réalisées, comme c'est souvent le cas, il est bon de prévoir l'enregistrement de toute la musique et des effets sonores synchronisés sur une piste séparée. Toutes les versions étrangères pourront ensuite être synchronisées par duplication de cette bande-son, et ceci se passe aussi en 1930. J'insiste sur ces petits repères chronologiques parce que, quand on lit les histoires du cinéma, multiples et variées, on apprend généralement que la version internationale et le fait de séparer l'image et les sons n'est intervenue qu'à partir des années 1950 lorsque le son magnétique est arrivé. Or il n'en est rien : c'est en lisant la presse cinématographique de l'époque, que j'ai découvert que cette idée avait déjà germé depuis le début.

Le doublage s'installe progressivement, en Allemagne entre 1930 et 1933, et à Hollywood autour de 1933-1934. Mais on est encore pas mal handicapé, d'autant plus qu'une grande partie de la production des années 1930 est composée de comédies musicales, de films de revues où les grands studios convoquent toutes leurs stars, pour figurer, parler, chanter, dans des petits numéros qui se succèdent les uns après les autres. Comme l'exploitation de ces films dans les pays étrangers représente, économiquement, une grande source de revenus pour Hollywood, leur exportation pose désormais certaines difficultés. Très tôt, on a l'idée de séparer les différents sons : la musique d'un côté et tout ce qui n'est pas la musique, de l'autre.

À l'époque, on utilise un procédé d'enregistrement et de reproduction du son, optique. On avait déjà abandonné l'usage du phonographe et des disques à cause des problèmes de désynchronisation qu'ils posaient. **Chantons sous la pluie** qui est loin d'être véridique du point de vue historique, évoque de façon très amusante ces problèmes de désynchronisation entre le disque et l'image. Le procédé du son optique qui figurait sur le même support que l'image, comme c'est encore le cas aujourd'hui pour les films qui sont sur pellicule, a été mis au point très tôt ; mais le plus difficile fut d'arriver à séparer la musique, les dialogues et les autres bruits éventuels. A Hollywood, dans les années 1933-1934, on s'est dit qu'il faudrait une piste qui soit uniquement réservé à la musique et aux sons de manière à ce que le travail des doubleurs des films américains dans les différents pays étrangers, soit facilité, qu'il n'y ait plus tous les sons à refaire, mais simplement les dialogues. Cela leur permettait aussi de garantir une certaine conformité entre la version doublée et la version originale. La musique et les sons, au moins, ne seraient pas complètement modifiés.

Mais ça ne s'est pas fait tout de suite, et en voici, pour exemple, un film sorti au printemps 1933 aux Etats-Unis et arrivé en France au deuxième semestre 1933. C'est une comédie musicale de Lloyd Bacon, qui porte le titre de **42nd Street**, connue pour ses chorégraphies réalisées par Busby Berkeley : le plus grand metteur en scène de comédies musicales, malade et fatigué, Julian Marsh joué par Warner Baxter, trouve encore la force de monter un dernier spectacle dans un théâtre de Broadway. La veille de la générale, la vedette fait faux-bond... Dans l'extrait chanté que vous allez voir, il n'y a pas de sous-titres, vous profiterez des paroles si vous comprenez l'anglais, mais soyez surtout très attentifs à tout ce que vous entendrez.

EXTRAIT II **42nd Street**, (5'37).

En 1933, quand ce film arrive en France, la séparation des pistes sonores n'est pas encore une pratique complètement installée. Il s'agit pour le distributeur français de le doubler intégralement : reconstituer les dialogues, la musique, et les bruits, tout. Vous imaginez le travail énorme que ça représente ! Vous avez entendu dans cette séquence, outre les voix et la musique, à quel point la bande son est riche de bruits divers : les claquettes naturellement, mais aussi les cris, les coups de klaxons, enfin toute une activité sonore censée évoquer la trépidation de la ville. Pendant l'été 1933, pour refaire toute cette bande son, notamment au niveau musical, on confie au célèbre orchestre de Ray Ventura et ses collégiens, auteur de *Tout va très bien madame la marquise*, la tâche de réenregistrer toute la musique à l'identique, avec des paroles françaises pour les chansons. Dans un journal corporatif de l'époque, on peut lire : « Tandis que Ray Ventura suivait sur l'écran la projection du film, il écoutait au casque la musique originale

inscrite sur le film et pouvait ainsi répéter avec le même rythme et en synchronisation parfaite la partition de ce film. »

Il s'agit pour lui d'abord de se mettre dans l'ambiance, d'écouter le film au casque tout en le visionnant et d'en acquérir suffisamment le rythme pour ensuite le reproduire et l'adapter à l'enregistrement des voix françaises. Naturellement, le travail du chef d'orchestre français nécessite une parfaite précision. Quand il s'agit de dupliquer une partition déjà existante, sa tâche n'a rien de créatif, mais il n'en est pas de même pour l'adaptation des paroles françaises aux chansons américaines. Il fait là un travail original qui suscite l'admiration puisqu'on peut lire, dans le même journal corporatif, en août 1933 : « le doublage des paroles des chansons est un véritable travail de bénédictin. »

Le doublage des chansons de comédies musicales connaîtra, j'y reviendrai, différentes pratiques. Mais le travail de Ray Ventura est l'un des premiers exemples de toute une série qui se perpétuera longtemps, jusque dans les années 1960. La séparation de la bande-son, elle, n'est donc pas encore faite pour ce film-là : c'est surtout à partir de 1934, que cette pratique se généralise. J'aurais aimé pouvoir vous montrer la version enregistrée par Ray Ventura, mais pour l'instant, à ma connaissance, elle est introuvable : je ne sais pas s'il en existe une copie conservée à la Cinémathèque Française, ou aux Archives du film. C'est le problème des versions doublées. Les cinéphiles estiment qu'une version doublée n'est pas légitime, de sorte que ces versions-là ne sont pas systématiquement conservées, même celles qui sont le mieux faites et pour les films les plus intéressants. Elles peuvent être conservées par les studios, les maisons de production, surtout quand ils en ont les moyens, mais il n'est pas toujours facile d'y accéder. La version de **42^{ème} Rue** commercialisée sous forme de DVD ne possède pas cette version française.

A partir de 1930, les *majors companies* d'Hollywood envoient deux supports : un contre-type positif qui ne comporte que les images et puis un autre contre-type sur pellicule qui ne comporte pas d'images mais le son, c'est-à-dire principalement la musique. A cette époque il reste encore à ajouter les deux autres tiers manquants au doublage. C'est-à-dire les dialogues dans la langue d'arrivée, le français pour ce qui nous concerne, et éventuellement les autres bruits. Ce qui explique que certaines bandes-son dans les versions françaises de cette période sont moins riches que les bandes-son des versions originales. Les dialogues sont refaits certes, on les mixe avec la musique d'origine, mais reproduire les sons manquants demande trop de temps, s'avère trop compliqué et on se retrouve avec des bandes-son un peu moins riches.

Ce qu'on appelle en France la « version internationale » n'est internationale que parce qu'on peut s'en servir dans tous les pays, quelle que soit la langue du doublage. Les Américains appellent ça plus précisément « *Music and effects tracks* », c'est-à-dire « *piste de la musique et des effets sonores* ». On trouvera un perfectionnement de cette pratique après la guerre, pendant laquelle l'exportation des films fut suspendue. Le doublage n'a redémarré qu'à partir de 1946 et de façon pléthorique puisque tous les films américains qui n'avaient pu être distribués entre 1940 et 1945 ont déboulé. **Le Magicien d'Oz** ou **Autant en emporte le vent** sortis en 1939 sont arrivés dans les studios de doublage en même temps que des films comme **Le Faucon Maltais** sorti en 1941. Jusque dans les années 1950 on continuera à utiliser le support optique et les studios de doublage reçoivent de la part des studios américains une copie standard du film à doubler, le film en VO sans sous titres, avec images et sons, et dialogues originaux. Pourquoi a-t-on besoin de cette copie-là ? parce que le son et notamment les dialogues et la manière dont les acteurs américains interprètent leur rôle à l'écran servent de point de repère au directeur artistique. Il s'en inspire ou pas, mais ça lui donne une référence sonore pour les acteurs. Le deuxième élément, c'est ce qu'on appelle un internégatif, autrement dit une copie des images mais sans le son, uniquement les images puisqu'après on fait le mixage définitif sur cette copie-là. Et le troisième élément, une copie positive sans images mais avec un son optique qui ne comporte que la musique et les sons. J'insiste à nouveau sur le fait que la musique et les sons figurent sur la même piste sonore. C'était une pratique délibérée de la part d'Hollywood pour que les doubleurs étrangers ne trahissent pas le son original.

Il y a ensuite une évolution dans les années 1950 avec l'arrivée du son magnétique qui permet une plus grande souplesse et une plus grande richesse de manipulation et de mixage, mais le principe reste le même. On garde une piste quasi-unique pour la musique et les sons divers et une autre, cette fois sur bande magnétique pour les dialogues originaux et surtout pour les nouveaux dialogues à enregistrer. Et c'est encore le cas aujourd'hui maintenant que le numérique supplante le support magnétique.

Le but des studios de doublage, lorsqu'ils sont soucieux de faire un bon travail, c'est que le son de la version doublée soit le plus proche possible du son de la version originale. L'ennui c'est que les dialogues dans le cinéma parlant occupent une part importante, souvent hégémonique, dans les films les plus bavards. C'est au mixage qu'il s'agit d'équilibrer entre les voix françaises qui sont ajoutées et le reste du son qui lui, en principe, ne devrait pas être modifié, et de reproduire une perspective sonore qui soit la plus proche possible de l'originale.

Néanmoins, avec toute la bonne volonté du monde, il y a des limites à cet idéal de retrouver le son d'origine alors qu'on le manipule de façon importante, et malgré les améliorations venues avec le son magnétique d'abord, puis avec le son numérique, qui permet maintenant de séparer tous les sons en trois canaux séparés : musique, sons divers, dialogues. Une version doublée possède un rendu sonore différent d'un film tourné en français, qu'il soit post-synchronisé, ou en son direct, parce qu'entre la version doublée d'un film et sa version originale (mis à part le fait que la langue a changé), il y a des petites différences de rendu sonore. Les trois quarts du temps on repère facilement à l'oreille le son d'une version doublée d'un film étranger par rapport au son post-synchronisé d'un film français. Il y a un petit décalage dû à des tas de choses. Notamment parce qu'on reconnaît les voix de certains acteurs français, ou parce que les voix des acteurs qui doublent sont tellement reconnaissables ou standardisées qu'on se dit que c'est forcément une version doublée. Mais les disparités entre la version doublée et la version originale d'un même film relèvent souvent d'une sorte d'aplatissement des plans sonores, d'une réduction de la perspective sonore, et de l'impression que les voix doublées se situent sur un plan sonore détaché par rapport au reste du son, formant une sorte d'avant-plan sonore, comme on aurait un avant-plan visuel.

L'extrait suivant va me permettre d'évoquer cet aspect sonore. Comme, par définition, la version internationale est un outil de travail techniquement impossible à faire entendre au grand public, je vais partir d'une version originale sans sous-titres, puis je vous ferai entendre en version française. Il s'agit d'un très court extrait du film qui, en français, s'intitule **Coup de foudre à Bollywood** dont le titre original, **Bride and Prejudice**, est plus subtil puisqu'il est une transposition d'« **Orgueil et préjugés** » dans l'Inde contemporaine, à la manière d'un film Bollywoodien. Soyez attentifs aux sons autres que ceux des dialogues.

EXTRAIT III Coup de foudre à Bollywood, VO sans sous-titres, 24.04 à 25.09 (1'05).

Le but de cet extrait est de vous donner une idée de l'ambiance sonore. Vous avez affaire à la version finale du mixage avec un son entièrement post-synchronisé, pour les dialogues, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Vous avez entendu un peu de musique et différents petits bruits : des clapotis d'eau dans la piscine puisque, dans le plan de transition entre l'intérieur et l'extérieur, nous avons un insert un peu anodin avec deux personnages qui sont dans la piscine dont on voit les lèvres bouger un peu mais sans que rien n'en sorte de particulier. Le réalisme veut qu'on soit trop loin pour comprendre ce qu'ils disent, on les voit de façon fugace avant d'arriver dans la scène proprement dite. Ce que vous avez entendu, si vous arrivez à faire abstraction des dialogues, y compris dans le plan de l'arrivée à l'hôtel où l'on entend juste « *Hello !* », c'est ce qui correspond au son de la version internationale de ce film. C'est-à-dire la musique et puis les différents bruits et les dialogues disons « secondaires », ou anodins. Il se trouve que j'ai effectué la version sous-titrée et le doublage de ce film, du point de vue de la rédaction des dialogues. Lorsque le studio de doublage a fait la détection, il a détecté les petits mouvements de bouche des deux personnages qui sont dans la piscine - alors que sur la bande son originale, et sur la version internationale, on n'entend strictement rien-. Mais dès qu'il y a une ouverture, il faut du texte ! Bien que le plan soit très court, on nous a dit qu'il fallait absolument leur faire dire quelque chose. On leur a donc fait dire n'importe quoi. Mais comme ils commencent à dire quelque chose, leur faire dire un mot et puis plus rien au plan d'après était illogique. On nous a donc obligé à aller au-delà et à faire prolonger une fausse conversation qui n'existait pas dans la VO, en off, sur le plan suivant, jusqu'au moment où le serveur apporte un cocktail.

Il y a trois raisons de vous montrer cela : vous montrer ce qu'est une version internationale, vous montrer la manipulation qu'on en fait éventuellement au doublage (parfois sous la contrainte), mais surtout vous faire saisir, avec le même extrait dans la version française, cette réduction de la perspective sonore, et cela dès l'arrivée à l'hôtel.

EXTRAIT IV *Coup de foudre à Bollywood*, VF (1'05).

C'est très rapide, mais vous avez dû remarquer, du point de vue du son, à quel point l'échange hors champ entre les nageurs de la piscine est inutile.

De même au début, au moment de l'arrivée du personnage principal à l'hôtel, surpris qu'on lui passe un collier de fleurs autour du cou, on entendait originellement très peu de choses ! Plus surprenant encore : on nous a demandé de faire dire « *Bienvenue à Goa* » au personnage qui passe la guirlande autour du cou du visiteur, qu'on voit de dos tout le temps, et qui dans la VO ne dit rien ! Tout ce que je vous dis là a l'air d'apporter de l'eau au moulin des détracteurs du doublage, mais c'est peut-être un contre-exemple pour arriver à des remarques plus intéressantes et plus satisfaisantes ensuite.

Nous allons poursuivre en faisant quelques allers-retours entre la VI, mais surtout entre la VO et la VF, d'un certain nombre de films, et notamment des comédies musicales qui nous conduiront à parler de *play-back*. Comme vous le savez le fondement des scènes chantées, notamment dans les films hollywoodiens, c'est exactement le phénomène inverse du doublage. Les chansons, enregistrées à l'avance par des chanteurs, sont ensuite interprétées soit par ceux qui les ont chantées soit, ce qui est plus fréquent, par des acteurs qui ne les ont pas chantées mais qui vont les mimer en évoluant sur l'écran, et même souvent en dansant.

Pourquoi ce rapprochement ? Un spécialiste du son qui a beaucoup écrit en France sur le son au cinéma, Michel Chion, affirme, en ce qui concerne le *play-back*, qu'il n'y a pas d'homogénéité entre le corps et la voix au cinéma, pas d'homogénéité, en tout cas, que le cinéma puisse montrer comme « vraie ». Le *play-back* est une utilisation du son qui n'a aucune visée réaliste, mais qui cherche simplement (et c'est lourd de sens et de conséquence) à donner l'illusion – et le spectateur consent à cette illusion, sinon il ne va plus au cinéma –, à faire accepter la fusion d'une voix et d'un corps qui n'appartiennent pas forcément à la même personne, sans que la contrainte de changer de langue y soit pour quoi que ce soit. Il me semble que cette remarque de Michel Chion qui concerne le *play-back* s'applique parfaitement au doublage.

Voici trois exemples de comédies musicales dont le premier sera *Le Magicien d'Oz* qui est un film de 1939 de Victor Fleming.

J'ai choisi plusieurs exemples de comédies musicales car les pratiques ont beaucoup varié d'un film à l'autre, d'une époque à l'autre également. Le problème de la comédie musicale, c'est justement que, par moments, ça se met à chanter. En 1939 les doublages sont effectués de manière courante depuis six ou sept ans, et la pratique est bien installée pour enregistrer de nouveaux dialogues et les mettre sur une bande sonore. Avec la musique et les paroles, c'est déjà plus compliqué, surtout si l'on refait tout !...comme on vient de le voir. C'est pour ça qu'on aboutit à des versions françaises de comédies musicales qui sont des sortes d'hybrides où les dialogues sont doublés, donc parlés en français, et puis tout d'un coup une chanson arrive et les voix et le texte originaux resurgissent à nos oreilles et, dans les versions françaises, sans sous-titres. Mettre des sous-titres pour avoir quand même accès au texte original sans réenregistrer intégralement avec des chanteurs et éventuellement des musiciens, ça se fera plus tard et plus progressivement. Dans *Coup de foudre à Bollywood*, où il y a beaucoup de scènes chantées, le parti pris c'était, même dans la version française, de garder les chansons originales avec des sous-titres. Je précise aussi que je ne suis pas coupable du titre français, je l'ai toujours trouvé parfaitement ridicule, il avait été choisi par Pathé avant même que le service marketing de Pathé ait vu le film, en s'inspirant sûrement du succès de *Coup de foudre à Notting Hill*. *Coup de foudre à Bollywood* n'a aucun sens comme titre, puisque Bollywood n'est pas un lieu. C'est un genre cinématographique, et il n'est question de Bollywood à aucun moment dans ce film !

Je referme cette parenthèse destinée à me disculper.

On va voir tout de suite un extrait du *Magicien d'Oz* dans sa version originale sous-titrée pour commencer.

EXTRAIT V *Le magicien d'Oz*, (5'20).

Vous avez remarqué que, mis à part les voix et évidemment la musique lorsqu'elle intervient pour la chanson, vous avez entendu toutes sortes de bruits : les boîtes de conserve de l'homme

de fer, les aboiements du chien, et d'autres encore. Ce sont des choses qui resteront telles quelles dans la version française. La difficulté ce sera le passage des dialogues parlés aux parties chantées. On va écouter ça tout de suite pour voir ce que ça donne. Ce que vous allez voir dans un instant c'est la version française telle qu'elle a été réalisée juste après la guerre, donc en 1946, et qui a été de multiple fois diffusée sur différentes chaînes de télévision. Sur la version disponible aujourd'hui en DVD, lorsque vous choisissez la version française, pour les passages chantés, il y a des sous-titres tels que vous venez de les voir. D'ailleurs ils sont conformes au sous-titrage d'époque, qui avait été fait après la guerre.

EXTRAIT VI *Le magicien d'Oz*

Ce qui ne fonctionne pas dans cette scène, c'est que le lion annonce qu'il va raconter l'histoire de ses malheurs, et que, au moment où il commence à raconter, on ne comprend plus puisqu'il n'y a plus de sous-titres, et que la chanson n'est pas doublée. C'est évidemment l'un des aspects qui pèchent ici. C'est dans les meilleures comédies musicales – où les chansons servent à faire avancer l'histoire, où des éléments qui servent à la narration sont contenus dans les paroles - que c'est le plus gênant. Lorsqu'un numéro chanté et dansé sert de pause dans le récit, c'est un peu moins gênant.

Ceci dit, la qualité du doublage que vous avez vu ici, est loin d'être mauvaise pour l'époque. Naturellement, ce qui nous choque, surtout après avoir vu la VO, c'est de comparer le son d'origine avec le son de la version doublée. Quand on les entend l'un après l'autre de cette manière-là, évidemment ça surprend. Parfois, dans le meilleur des cas on est admiratif, mais souvent on est déçu. Il ne faut pas oublier que les pratiques de doublage, mais aussi les pratiques de jeu tout simplement, évoluent tout le temps aussi bien à la scène qu'à l'écran. La voix féminine prêtée à Judy Garland, a facilement vingt ans de plus que la voix du personnage, dans l'intonation, dans l'accentuation, un petit peu aussi dans les mots utilisés (mais là c'est plus un parti pris de dialoguiste). Si l'on devait doubler *Le Magicien d'Oz* aujourd'hui, il est probable qu'on s'y prendrait autrement, et ça ne serait sans doute pas si difficile que ça dans la mesure où on a affaire à un univers complètement imaginaire qui n'est pas marqué par une époque particulière. Avec d'autres films c'est plus délicat, je vous en donnerai un exemple tout à l'heure.

Je vais vous proposer l'extrait d'un autre film, uniquement en VF, qui entremêle aussi le « parlé » et le « chanté », de façon assez importante. C'est un extrait relativement bref d'un film peu connu ou plus très connu aujourd'hui, *Une fille de province (The Country Girl)* de George Seaton, sorti en 1954. Le doublage est contemporain de la réalisation de ce film, en 1954/1955 pour sa sortie française. C'est un film avec Bing Crosby qui au cinéma était un acteur correct, mais qui était probablement meilleur chanteur qu'acteur. Dans la scène que vous allez voir, qui se situe au début du film, il joue le rôle d'un chanteur comédien, presque comique, qui s'est produit sur différentes scènes, qui a eu son heure de gloire mais dont l'étoile a pâli parce qu'il boit. Il essaye de revenir sur le devant de la scène, mais il est handicapé par son alcoolisme qui l'empêche de rester très longtemps sur scène. Il est ainsi contraint à faire de petits numéros pas trop longs. Et là, dans la scène que vous allez voir, il passe une audition avec un vieux numéro pour lequel il était connu, qui comporte à la fois des passages chantés et parlés. Nous allons voir cet extrait uniquement en version française.

EXTRAIT VII *Une fille de province*, VF (3').

Évidemment la difficulté pour le comédien qui a doublé Bing Crosby, est d'harmoniser le mieux possible ce qui est parlé avec ce qui est chanté ; sachant qu'au bout du compte, le public francophone ne comprendra pas la teneur des paroles. Mais c'est un peu moins gênant que dans *Le Magicien d'Oz*, parce qu'il s'agit d'une audition, et que la chanson elle-même ne participe pas à la compréhension du film.

On constate qu'il y a malgré tout un effort assez important pour donner une sorte d'homogénéité, la meilleure possible, entre les deux voix. On n'est pas complètement surpris lorsque Bing Crosby se met à chanter : l'enchaînement ne se fait pas trop mal. Ce qui est un peu plus surprenant, ce sont les moments où, tout d'un coup, il se met à parler en s'arrêtant dans la chanson, parce qu'on se demande ce qui se passe. Ceci dit c'est à peine plus surprenant qu'en anglais.

Si je vous ai montré cet extrait, c'est aussi pour souligner un aspect important du doublage déjà présent dans la version doublée du *Magicien d'Oz*. On considère dans le doublage que la difficulté principale c'est le synchronisme labial, notamment dans les gros plans. Néanmoins, on se rend compte que les doublages les plus réussis sont souvent ceux qui ne sont pas complètement prisonniers de cette contrainte-là, mais qui veillent plutôt à ce qu'on pourrait appeler un synchronisme d'attitude, moins dans le respect mécanique de la coïncidence entre les mouvements de lèvres et les mots prononcés que dans le respect de l'expression du visage, et du regard. La traductrice Jacqueline Cohen, en citant un adaptateur avec qui elle avait appris le métier, dit que l'important c'est que les spectateurs dans la salle, regardent les yeux et pas la bouche. Ils n'ont pas les yeux focalisés sur la bouche, mais sur les yeux du personnage et la physionomie générale du visage.

Ainsi, dans les plans un petit peu plus larges que les gros plans, ce qui contribue à faire passer un dialogue c'est plus le langage corporel, la gestuelle de l'acteur, moins que le synchronisme labial. Et je pense qu'ici, ça passe plutôt bien comme dans *Le Magicien d'Oz* où, néanmoins, le synchronisme labial est assez bien respecté, avec des pratiques très liées à leurs époques respectives.

Toujours dans la rubrique « parlé / chanté », on va voir et entendre un extrait de *Chantons sous la pluie*. Vous vous souvenez de l'intrigue, Gene Kelly qui incarne une star du cinéma muet et qui doit se convertir au cinéma parlant, prend des cours de diction auprès d'un professeur pour apprendre à bien prononcer. Avec son comparse Donald O'Connor, qui se joint au cours de diction, ils vont partir dans une chanson endiablée et très rythmée que nous allons voir uniquement en version française.

EXTRAIT VIII de la VF de *Chantons sous la pluie*, chap. 30, 45.05 à 47.11 (2'06).

Vous venez de voir un extrait de la version française. Vous avez entendu à quel point cette version française est réussie, et notamment dans cette scène-là, particulièrement difficile à doubler : il fallait trouver un dialogue qui soit à la fois drôle et compatible avec une scène tout en gros plans sur les trois visages, celui du professeur de diction, celui de Gene Kelly, et, dans une moindre mesure, celui de Donald O'Connor qui parle moins et fait des grimaces. Parfois le synchronisme labial n'est pas tout à fait respecté, mais l'attitude est là. Les mots très difficiles à prononcer sont à la fois plausibles, drôles, incompréhensibles, et néanmoins c'est quand même du français. Dans la dernière phrase difficile à prononcer, qui sert ensuite pour la chanson, en français vous avez entendu qu'il était question de personnages mythologiques comme « Baucis ». En réalité dans la version originale, il s'agit de « Moses » – c'est-à-dire Moïse. Toute la chanson fonctionne sur des sons, des rimes, qui correspondent à ce nom. Néanmoins l'enchaînement se fait bien parce qu'évidemment la clé du bon enchaînement entre le parlé et le chanté, c'était ce mot-là – à la fois du point de vue des mouvements de bouche et de la sonorité. On n'est pas gêné de ne plus entendre les noms français des personnages dans la partie chantée parce que le plus important ensuite c'est le côté comique, et de plus en plus endiablé de ce numéro dansé.

Néanmoins, une version française intégrale a été réalisée dans les années 1950, mais qui maintenant n'est plus diffusée. Et c'est bien dommage parce qu'elle était très réussie, y compris pour des chansons célèbres comme « *Good Morning* ». Je suis tombé dessus presque par hasard, il y a deux ans, dans une émission consacrée à la comédie musicale sur France Musique : on y entendait les chansons de ce film qui avaient été enregistrées en français, et qui ne sont disponibles que dans les archives de l'INA. La seule version française sur DVD est celle dont vous venez de voir un extrait. Dans la version française chantée, on entend tout ce que vous avez entendu dans la partie parlée repris et chanté sur le même rythme, avec les mêmes intonations que ce que vous avez entendu en anglais à partir de *Moses*.

On pourrait trouver des exemples de version intégrale en français, chansons comprises. On en a deux exemples : *My Fair Lady* et *La Mélodie du bonheur* respectivement en 1964 et 1965. La version française de *My Fair Lady* comporte des chansons traduites extrêmement bien chantées par tous les acteurs, y compris (et c'est un cas relativement rare dans les doublages français) par l'acteur français Raymond Jérôme, qui prête sa voix à Rex Harrison, le professeur qui veut être le Pygmalion d'Eliza Doolittle, qui a pu se doubler lui-même dans les chansons parce que les chansons qu'il chante sont en fait du parlé /chanté. Si vous avez l'occasion de voir

ou revoir *My Fair Lady* en version française, n'hésitez pas : elle est tout aussi bien faite que l'originale. Dans *La Mélodie du bonheur* de Robert Wise en 1965, *Sound of Music*, c'est essentiellement Julie Andrews qu'on entend chanter. Les paroles des chansons sont équivalentes à celles de la version originale. La qualité des chansons et du mixage entre la musique originale et celle de la version française est excellente.

Je vais aborder la question du respect de l'œuvre originale.

Au pire, on considère la nouvelle version comme une destruction de l'original, au mieux, comme une pâle imitation.

Thierry Lenouvel écrit dans son livre sur le doublage : « Cette justice rendue à la vérité de l'œuvre originale reste dans le doublage l'apanage du directeur artistique. Tout choix, toute décision en émanent, toute suggestion de l'auteur (c'est-à-dire l'adaptateur, le dialoguiste) ou proposition du comédien y remonte et ce, dans le dessein de rechercher la résonance presque imperceptible d'un doublage transparent. Presque, parce que la version doublée porte la facture du temps où elle s'est élaborée. Aucune traduction n'est parfaite, aucune interprétation n'est définitive, chacune évoluant, ainsi que le vocabulaire, la tonalité, et le débit des voix au diapason de la société et du langage. »

Un doublage est marqué par son temps, mais au même titre qu'un film est marqué par son temps. Si on reste dans le cinéma américain, un film des années 1940 dans le genre très riche et prolifique du film noir, comporte un type de dialogue, avec des façons de le dire et un vocabulaire particuliers à cette période-là, qu'on ne trouve plus du tout dans le cinéma américain d'aujourd'hui. De même, le cinéma américain d'aujourd'hui paraîtra probablement daté dans trente ou cinquante ans. Pour un film français, le jeu, le langage, la façon de s'exprimer ne sont pas les mêmes dans les années 1930 que dans celles de la Nouvelle Vague ou encore aujourd'hui. On constate d'autre part, c'est assez frappant et troublant depuis une vingtaine d'années environ, qu'au fil du temps, même lorsque les films sont post-synchronisés, les articulations ne sont plus les mêmes et la diction a évolué. On est parfois surpris d'avoir à prêter l'oreille pour écouter certaines répliques. Pour illustrer cet aspect de voix marquées par leur temps, - qui m'amène petit à petit, quitte à paraître iconoclaste, à me demander si on ne pourrait pas considérer une version française doublée comme une version originale -, on va faire une petite expérience qui consiste à écouter la bande son d'un film doublé sans en voir les images. Je ne vous dis pas de quel film il s'agit pour l'instant. Vous pourrez regarder ensuite le même extrait dans sa version originale avec des sous-titres de manière à comprendre de quoi il est question.

EXTRAIT IX *Les 39 marches*, VF sans l'image, chap. 9, 56.25 à 58.33 (2'08).

Il s'agit des *39 marches* d'Alfred Hitchcock. Ce n'est pas un doublage d'époque, vous avez bien senti que le son était assez net, presque trop propre. Le film d'Alfred Hitchcock date de 1935, c'est un « redoublage » qui a été effectué pour l'édition en DVD, c'est donc un doublage récent d'un film ancien, pratique assez courante maintenant. On peut considérer que ce travail permet à certains spectateurs d'avoir accès à des films qu'ils ne regarderaient pas sous-titrés.

J'ai pour ma part quelques doutes sur la qualité de ce doublage parce qu'on sent vraiment un profond décalage entre les images et le son. Avec, en plus, des habitudes et des tics de doublage fatalement liés au doublage d'aujourd'hui, jusqu'à l'emploi de phrases un peu banales, écrites dans un français approximatif. Il y a aussi, indépendamment du jeu des acteurs et de la qualité des dialogues, le fait qu'un film ancien comporte dans son ambiance sonore, les imperfections propres à son époque. Un son qui parfois crachote un petit peu, malgré les nettoyages qu'on peut faire aujourd'hui, en le remastérisant. Mais il y a aussi une perspective sonore qui est complètement aplatie par rapport à la version originale qu'on va écouter tout de suite pour la commenter.

EXTRAIT X *Les 39 marches*, VOSTF, chap. 9, 56.25 à 58.33 (2'08).

Dans la bande son originale, on entend essentiellement des voix, il n'y a pas de musique évidemment, il n'y a pas d'effets sonores particuliers, sinon le bruit des pas. Mais il y a quand même quelques variations spatiales à mesure que les personnages avancent, qu'ils s'arrêtent,

qu'ils reprennent leur marche. Et, même si on comprend très bien que c'est filmé en studio, on perçoit une sorte de volume spatial. La version française qu'on a entendue juste avant, faisait un effet très plat : il n'y avait pas d'écart par rapport aux voix et c'est sans doute ce qui pêche. Avec ce surcroît de différence qu'on a affaire à un doublage français qui a soixante dix ans de plus que le film lui-même. L'autre difficulté qui joue pour apprécier un doublage, surtout quand on le compare à la version originale, c'est de se demander si le son original est lui-même un son direct ou un son post-synchronisé. J'ai un petit doute, j'ai l'impression que c'est un son direct par moments mais peut-être pas tout le temps. Cela dit, c'est tourné en studio. Il n'y a rien qui impose qu'on ait une postsynchronisation. Vers la fin lorsque l'homme se rapproche de la femme et qu'il fait semblant d'être menaçant en lui disant « puisque vous ne voulez pas me croire évidemment, je suis peut-être un assassin quand même », on sent une variation de perspective sonore qui est peut-être due aux mouvements du micro accroché à la perche qui suit les acteurs. Évidemment tout cela disparaît dans le doublage que vous venez d'entendre. Pour rester dans la question du respect de l'œuvre originale, on va passer par quelque chose d'intermédiaire...

Intervention :

Si on anticipe sur ce dont on va parler plus tard, on peut signaler que les sous-titres représentent une trahison encore plus grande. Je ne veux pas me faire l'avocat du diable, mais le sous-titrage me paraît pire que le doublage. C'est un sous-titrage à minima qui fournit de l'information, mais élimine tout ce qu'il y a de spirituel dans le dialogue, toute plaisanterie qui aurait probablement donné un peu de mal au traducteur. Je ne tiens pas à prêcher pour le doublage, mais dans ce cas précis, le texte du doublage est plus fidèle – encore qu'il simplifie certaines choses – que celui des sous-titres.

Je partage votre avis.

L'extrait que je vous propose maintenant est la version doublée du prologue de *Manhattan* de Woody Allen, avec une voix-off qui s'exprime sur différentes vues de New-York.

EXTRAIT XI *Manhattan*, (2'05).

L'intérêt de ce prologue est son parti pris de nous installer dans l'atmosphère new-yorkaise de Manhattan, avec, si on ne considère que les images, une succession de plans fixes qui relèveraient plutôt du cinéma documentaire, d'abord statiques, puis s'animant peu à peu. Avec des références picturales, en particulier un plan qui évoque de façon très évidente la peinture d'Edward Hopper. Ce prologue est fait pour être contemplé visuellement. En même temps, dans la version originale, on entend la voix de Woody Allen qui interprète le personnage principal, un romancier qui essaie d'écrire le premier chapitre de son nouveau roman : le texte y est aussi long que ce qu'on vient d'entendre.

Dans la version sous-titrée, on a beaucoup de choses à lire et à regarder ; les deux tâches sont parfois difficiles à mener de front.

Il me semble qu'ici, du point de vue du rythme, de l'association entre ce qu'on entend et ce qu'on voit, il n'y a pas de décalage particulier. On suit le rythme commandé par le minutage du prologue, par l'arrivée de la chute : « New York était sa ville et elle le resterait toujours » et par le développement de la musique de Gershwin. La VF est assez fidèle à la V.O, avec un comédien qui suggère les hésitations de Woody Allen, mais sans les exagérer; et c'est un équilibre difficile à trouver. Comme on a affaire à une voix off, on n'a pas de visage, ni d'expressions et encore moins de mouvements labiaux à associer à ce qu'on entend, mais la voix correspond bien, à mon sens, à ce prologue.

On va revenir sur la question du synchronisme d'attitude, avec un petit extrait en VF de *Poison*, en anglais *The Last Weekend*, de Billy Wilder, tourné en 1945, qui est le récit tragique d'un alcoolique joué par Ray Milland qui gâche le week-end qu'il devait passer en compagnie de sa petite amie interprétée par Jane Wyman. Il s'agit d'une courte scène où Jane Wyman, au petit matin, attend, assoupie au pied de son appartement, le retour de son ami.

EXTRAIT XII *Poison*, (1'50).

Le personnage de la logeuse est vraiment ce qu'on appelle une « grande gueule ». Tout tient à son regard et à la teneur du texte que dit la comédienne française qui l'a doublée. Le côté très sec et méchant de la voix correspond bien au rôle, même si la présence de gros plans accentue l'impression de décalage entre ce qu'on entend et les ouvertures de bouche. Vous aurez remarqué sans doute que le doublage ne respecte pas le synchronisme labial, d'autant plus que les ouvertures de bouche sont assez grandes.

Quant à la voix et aux paroles qui sont prêtées à Jane Wyman, elles vont assez bien avec son attitude. Elle a toujours eu, notamment dans les films de Douglas Sirk ou dans *Le Grand alibi* d'Hitchcock, la même façon de jouer, le sourcil gauche un peu relevé, au bord des larmes quand elle ne pleure pas vraiment, avec un côté un peu pincé. Or, la voix qu'elle possède ici en français correspond assez bien à cette attitude et à ce personnage.

Le souci de préserver le synchronisme d'attitude plutôt que le synchronisme labial exprime, dans le meilleur des cas, le souci de respecter l'œuvre originale et, pour y parvenir, d'aller jusqu'à une recréation totale mais qui soit fidèle, comme les traductions qui respectent plus l'esprit que la lettre d'un texte, mais qui ne le trahissent pas. Je vais vous en donner trois exemples probants, avec des extraits beaucoup plus longs que ceux que je vous ai proposés tout à l'heure : *Providance* d'Alain Resnais, *Ludwig* de Visconti et *Le Parrain* de Francis Ford Coppola.

Je vais commencer par la VF de *Providance*, qui, bien que tourné par Alain Resnais, l'a été en anglais avec des acteurs anglophones, sur un scénario de David Mercer, un Anglais, et dont l'action se situe aux Etats-Unis.

EXTRAIT XIII *Providance*, VF (5'45).

Si vous ne connaissez pas le film, cet extrait peut vous avoir surpris. J'ai oublié de vous préciser que John Gielgud y joue le rôle d'un romancier qui entremêle les personnages qu'il invente en s'inspirant de son propre vécu familial et qui mène son intrigue tout en se rendant compte que son histoire lui échappe. C'est pour ça qu'on assiste à l'entrée intempestive d'un footballeur, et à d'autres choses du même genre, et qu'on entend des commentaires sur les personnages que l'on voit à l'écran. Le film a été tourné en anglais, avec les acteurs que vous venez de voir, dans l'ordre Dirk Bogarde, Ellen Burstyn et John Gielgud. Alain Resnais avait choisi de diriger lui-même la version française, de faire notamment le casting des voix, en faisant appel à des comédiens non spécialistes du doublage, mais très connus pour leur travail d'acteur. C'est François Perrier qui double Dirk Bogarde, Suzanne Flon Ellen Burstyn et Claude Dauphin John Gielgud. A mon sens, de façon remarquable tous les trois. Il y a là un synchronisme labial qui est plutôt réussi mais qui n'est pas l'essentiel, il y a un travail sur le dialogue tout à fait remarquable, et puis surtout quelque chose dans l'attitude. De plus la voix de Claude Dauphin rappelle celle de l'acteur John Gielgud.

EXTRAIT XIV *Ludwig*, VF, 44.00 à 50.00 (6').

J'ai choisi de vous montrer ce long extrait de *Ludwig* avant que vous ne voyiez le même extrait sans doute un peu plus court en VF, pour avoir une bonne idée de la VO avant de voir la VF. Quand je dis « VO », il faut savoir que cette VO italienne sous-titrée en français n'est italienne que par son réalisateur. A part Silvana Mangano, aucun des acteurs n'est italien, ne parle italien au tournage dans les scènes que vous venez de voir, sans compter que l'action se situe en Allemagne. Les acteurs, au tournage, parlent tous en anglais, que ce soit l'Allemand, Helmut Berger, l'Anglais, Trevor Howard, ou la Franco-Autrichienne, Romy Schneider. Les voix italiennes qu'on entend ne sont pas les leurs. Sauf peut-être celle de Silvana Mangano, et encore je n'en suis pas sûr.

Sur le DVD, édité par Studio Canal en France, ne sont disponibles que la VF et la version italienne que vous venez d'entendre. Il n'y a pas de version anglaise sur ce DVD, alors qu'elle doit manifestement bien exister quelque part.

Intervention :

Le premier mixage a été anglais. Le film a été tourné en anglais, et il est sorti dans une version de deux heures. Après la mort de Visconti, ses collaborateurs ont récupéré des chutes du film et ont restauré un film de quatre heures, en italien. Le résultat c'est que ce

film dont la VO est effectivement anglaise, n'existe plus que dans une version originale italienne avec quelques bizarreries dans la VF, parce que certaines scènes (celles de la version de deux heures) sont doublées par Romy Schneider elle-même et que celles de la seconde le sont par quelqu'un d'autre, puisqu'elle avait disparu entre temps.

On va tout de suite regarder le même extrait en VF.

EXTRAIT XV *Ludwig*

Au risque de paraître iconoclaste, il me semble que revoir *Ludwig* dans cette version est beaucoup plus intéressant que dans la version italienne ! On a probablement affaire à une version plus proche de l'ambiance sonore originelle. D'autant plus qu'il y a ici un travail très soigné sur la spatialisation du son. On n'a rien de plat comme dans l'extrait caricatural des 39 marches que je vous ai fait entendre tout à l'heure. Le son varie en fonction des déplacements des personnages, de leur éloignement les uns par rapport aux autres, ici entre le roi et Wagner.

J'avais prévu de vous montrer le prochain extrait dans les deux versions, mais la VF suffira pour étayer mon propos. Il s'agit du début de la scène d'ouverture du *Parrain* de Francis Ford Coppola, tourné en 1972. Vous allez voir que le synchronisme d'attitude est privilégié par rapport au synchronisme labial, et que ça fonctionne très bien.

EXTRAIT XVI *Le Parrain*

Je parlais tout à l'heure de re-création pour essayer de respecter l'œuvre originale, je crois qu'ici c'est le cas. A la fois pour le doublage d'Amerigo Bonasera qui a ce long monologue avant qu'on ne voie apparaître le personnage du Parrain, et à partir du moment où le Parrain commence à s'exprimer lui-même. Il est doublé en français par Michel Duchaussoy de façon tout à fait convaincante, même s'il diffère de Marlon Brando qui a une voix voilée, pas facile à comprendre par moments, parce qu'il n'articule pas toujours clairement. Néanmoins, il y a une adéquation parfaite entre le côté paternaliste et cynique de la voix du personnage du Parrain et l'interprétation qu'en donne Michel Duchaussoy. Il me semble qu'on a quelque chose de très fidèle à l'original avec cette re-création.

Au bout de cette demi-journée que nous venons de passer ensemble, on peut affirmer que la spécificité du doublage ne tient pas à l'adjonction de voix à des corps qui leur sont étrangers. Elle n'est pas non plus liée à la recherche, plus ou moins illusoire, d'un synchronisme labial absolu. Aucune de ces deux caractéristiques n'est vraiment propre au doublage. Il me semble que la spécificité esthétique du doublage c'est un ton qui lui est propre et qui permet souvent de l'identifier quand il est mal fait. Mais quand, les yeux fermés, on ne parvient pas à faire la différence entre une version doublée et un film tourné en français, on peut dire que le pari des doubleurs a été gagné, même si une partie des cinéphiles décrie leur travail.

Il me semble que l'enjeu du doublage consiste à restituer à un film toute sa dimension sonore, y compris vocale, dans une langue différente. Et lorsqu'il y réussit, et c'est aussi le cas du sous-titrage dont on parlera bientôt, il ne se remarque plus.

Pour finir, je reviendrai à Jean Renoir, mais cette fois-ci de son côté, en évoquant ce qu'il disait à propos de la recherche de la réalité illusoire au cinéma. Il parlait au lendemain de la guerre, en 1954 :

« Moins improvisé, moins intuitif, tel se présentera, je le présume, le film de demain. Mais pour arriver à cette nouvelle forme d'expression, il faudra éviter un grand danger : celui de l'idée actuelle que nous nous faisons du réalisme, c'est-à-dire la foi dans la représentation cinématographique d'une réalité pêchée au hasard. Vouloir „faire vrai“ est une erreur colossale ; l'art doit être artificiel et constamment recréer. C'est cette facilité de re-création qui était la raison d'être du cinéma et, en l'oubliant, il se perd lui-même. »

Le péché mortel du cinéma est d'oublier qu'il doit rester une fiction. Dans le meilleur des cas, à mon avis, le doublage est une nouvelle fiction.

Compte-rendu réalisé par Anne Gollac, PL Lettres classiques