

Étapes, gens et défis À l'ombre d'une voix

Nicolas Gendron

Volume 24, Number 3, Summer 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/581ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gendron, N. (2006). Étapes, gens et défis : à l'ombre d'une voix. *Ciné-Bulles*, 24(3), 17–25.

À l'ombre d'une voix

NICOLAS GENDRON

S'il est un univers dans le grand monde du cinéma qui soit aussi important que méconnu, c'est sans aucun doute celui du doublage de films. Immense travail de précision, et ce, à tous les niveaux du processus, comme nous le verrons, il doit cependant demeurer dans l'ombre, se faire oublier. Les spectateurs ne vont pas entendre un doublage, ils vont voir un film. Mais ce n'est pas parce que ce travail ne tient pas le devant de la scène qu'il ne mérite pas l'attention de l'amateur de cinéma. Aussi croit-on essentiel de vous raconter, étape par étape, l'ensemble de l'exercice. Place au clair-obscur d'un monde où le jeu, c'est du sérieux.

« L'an dernier, 78 % des films qui passent à l'écran ont été doublés au Québec », mentionne Joey Galimi, président de l'Association des doubleurs professionnels du Québec, qui voudrait éventuellement en arriver à un 100 % éloquent. Sur la quinzaine de studios membres de l'Association, le tiers s'adonne au doublage de longs métrages, dont les trois principaux sont Cinélume, Audio PostProduction SPR et Technicolor. Ils ont tous trois célébré des anniversaires significatifs récemment, soit dans l'ordre leur 40^e, leur 25^e et leur 90^e anniversaire d'existence. Cependant, la technique du doublage n'a pris racine que dans les années 1960, importée de la France, et encore, surtout pour les séries télé. Ce n'est qu'au tournant des années 1970 qu'elle fut vraiment appliquée au cinéma.

Le fondateur de Cinélume, Yordan Nicolov, croit que le doublage traverse actuellement un âge d'or : « Le plus bel essor du doublage, c'est maintenant qu'on le vit. Ça nous occupe presque à 70 %. » Chez Technicolor, Guylaine Chénier en appelle à la prudence : « Nous sommes un marché très petit et volatile. Et ces temps-ci, le cinéma se cherche, donc il produit moins. On est lié à la réussite du cinéma américain. » Hélène Lauzon, directrice au doublage chez SPR, est consciente de cette fragilité et rappelle l'investissement incroyable de temps et d'énergie : « C'est une industrie qui demande énormément de travail. Ça exige de l'organisation et beaucoup de discipline. »

Ces têtes dirigeantes ont du pain sur la planche. Aussi improbable que cela puisse paraître, entre la commande d'un doublage et la sortie d'un film, il ne s'écoule qu'un tout petit mois. Souvent moins, rarement plus. Et dans ce court laps de temps, plusieurs étapes incontournables et interdépendantes s'imbriquent l'une dans l'autre pour accélérer le travail. La première est le devis, réalisé par les responsables des studios, les premiers à voir le film à doubler. « Un devis, c'est établir le coût du doublage pour le client, c'est plus qu'un estimé, souligne Hélène Lauzon. On s'y tient, c'est coulé dans le béton. » Et quel serait le prix moyen du doublage d'un film américain? « Seulement pour le doublage, c'est 50 000 \$. À cela il faut ajouter les frais pour les copies, les

Étapes d'un doublage

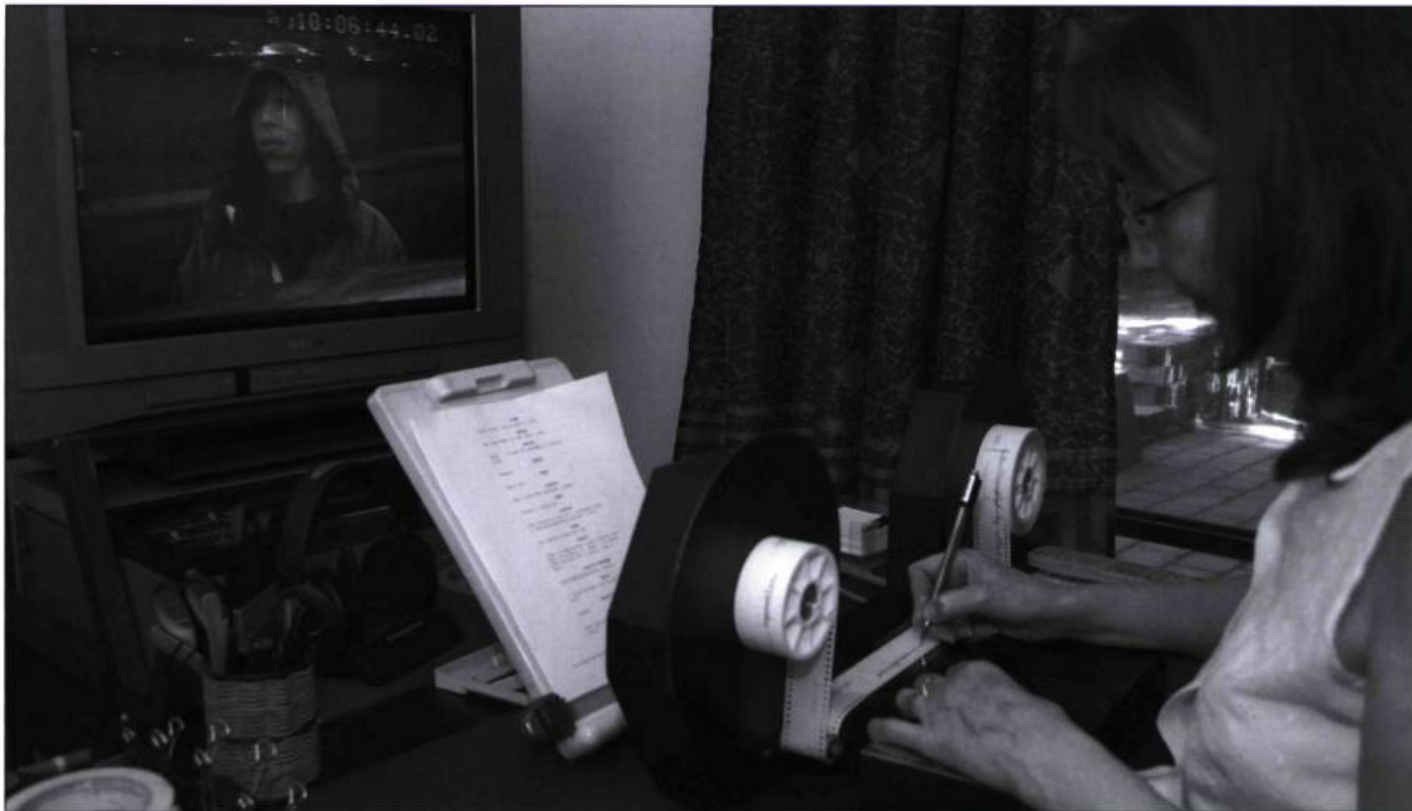
- Commande du doublage et devis
- Détection (1 semaine)
- Adaptation (1 semaine)
- Calligraphie (1 semaine)
- Enregistrement (1 semaine)
- Recalage (1 ou 2 jours)
- Mixage (2 jours)

La production du nombre de copies nécessaires prend ensuite 3 ou 4 jours.

Le doublage au complet se fait donc sur une période de 3 à 4 semaines puisque certaines étapes se chevauchent.



Quelques productions doublées par Audio PostProduction SPR : Good Night and Good Luck y voisine Karla.



Par jour, une personne d'expérience arrive à faire la détection d'environ 15 à 20 minutes d'un long métrage. C'est le cas de Gisèle Cabay qu'on voit ici dans son espace de travail à domicile.

titres, les transferts », explique-t-elle. Guylaine Chénier ne s'arrête pas là : « Entre 50 000 \$ et 125 000 \$, la fenêtre est grande ouverte ! » Naturellement, toute production qui avoisine davantage les 100 000 \$ que les 50 000 \$ pour ses frais de doublage est pour ainsi dire un *blockbuster* ou, à tout le moins, un film qui comporte des exigences sonores plus complexes que d'ordinaire.

Dans les cas de longs métrages, ce sont presque toujours les distributeurs qui font office de clients même si les grands studios fournissent tout de même le matériel nécessaire au doublage, à commencer par les copies et les effets sonores. Mais il arrive aussi que les studios aient leur propre filiale de distribution et qu'ils s'en occupent eux-mêmes. Cinélume travaille principalement pour Alliance Atlantis Vivafilm — qui distribue les films de Miramax et de New Line — et 20th Century Fox; SPR pour Christal Films; Technicolor pour Warner Bros., Universal, Paramount, Walt Disney et Columbia. Si elles veulent établir de bons liens avec leurs clients, les maisons de doublage doivent leur proposer des prix compétitifs. La compétition est forte et des petites boîtes qui débutent font parfois des devis irréalistes pour attirer la clientèle, une stratégie peu viable à long terme. La confiance est aussi un élément déterminant. « Les relations avec les studios sont toujours à refaire, il faut donner un service constant et connaître parfaitement les films sur lesquels on planche. Notre réputation est de plus en plus basée sur les contenus que nous produisons, davantage qu'il y a cinq ou six ans où aucun

studio n'écoutait notre travail », soutient Guylaine Chénier. Désormais, les clients s'avèrent plus exigeants et attentifs à la qualité du produit.

Un exemple de cette fragile confiance se trouve dans toutes ces « marques disgracieuses » qui masquent l'image d'un film sur une grande partie. Bien que cela soit moins présent qu'auparavant. Les producteurs veulent ainsi préserver le mystère des intrigues, et encore davantage tout risque de piratage. Désormais, des *time code* marquent dans leur entièreté les copies de travail, offrant une certaine assurance aux clients de ce côté. Des cas de piratage à même les studios de doublage ont quand même été recensés en France et en Espagne. Mais sur cette question, le Québec a bonne réputation. Il restera toujours l'exception des mégaproductions qui veulent conserver jusqu'à leur sortie en salle le secret des dieux. Yordan Nicolov peut en témoigner et s'emporte quelque peu à ce sujet : « **Star Wars**, c'est le pire. On n'y voit rien ! On voit juste où il y a le dialogue, l'image est remplie de saloperies ! » Si cette pratique peut parfois compliquer le travail des doubleurs, Hélène Lauzon n'en fait pas grand cas : « Je n'appellerais pas ça de la paranoïa, c'est normal. Ils prennent des moyens pour protéger leurs produits, surtout avec Internet aujourd'hui... »

Afin de ne pas assombrir les relations avec les clients, il n'est pas question de refuser un projet. Outre la pornographie, que les trois

principaux studios de doublage ont décidé d'écarter pour des raisons d'éthique, aucune commande n'est rejetée si ce n'est par manque de temps. Tous s'entendent pour dire que ce n'est pas à eux de juger de la qualité d'une œuvre. Pour Hélène Lauzon, il s'agit de doubler **Crash** ou **Karla** avec le même professionnalisme : « C'est du travail. Cela fait partie des films qu'on a à faire, ils ne peuvent pas tous être géniaux. » Guylaine Chénier en profite pour rappeler une règle d'or à ses yeux : l'humilité. « Le produit sur lequel nous travaillons ne nous appartient pas, il existait avant nous. Je compare notre travail de création à celui d'un artisan plus qu'à celui d'un artiste. On peut parfois avoir beaucoup de plaisir à doubler un film qu'on aura oublié le lendemain, même s'il y a plus de satisfaction à doubler un petit bijou. On a chacun nos attentes. Pour certains, visionner **King Kong** ou **The Da Vinci Code** avant tout le monde est déjà une satisfaction en soi. Mais il faut se rappeler qu'on ne sauve pas des vies. La notion d'humilité est primordiale. »

Yordan Nicolov voit son rôle d'un point de vue cocasse, puisqu'il se fait un devoir « d'engueuler son monde ». « Parce que c'est agréable, précise-t-il. Je maîtrise mon travail à fond. Je connais mes gars, je veux qu'ils s'améliorent. Ils me connaissent. Quand je les critique, ils savent que c'est un compliment... » En d'autres mots, il faut mener son équipe d'une main ferme, tout en étant souple. Gérer le personnel, les horaires, les dépenses et les investissements correspond à la portion plus pragmatique de leur travail. Leur fibre artistique s'active dès que vient le temps de choisir les créateurs qui assureront l'écriture (l'adaptateur) et la direction artistique (le directeur de plateau) du doublage. Mais dans ce cas

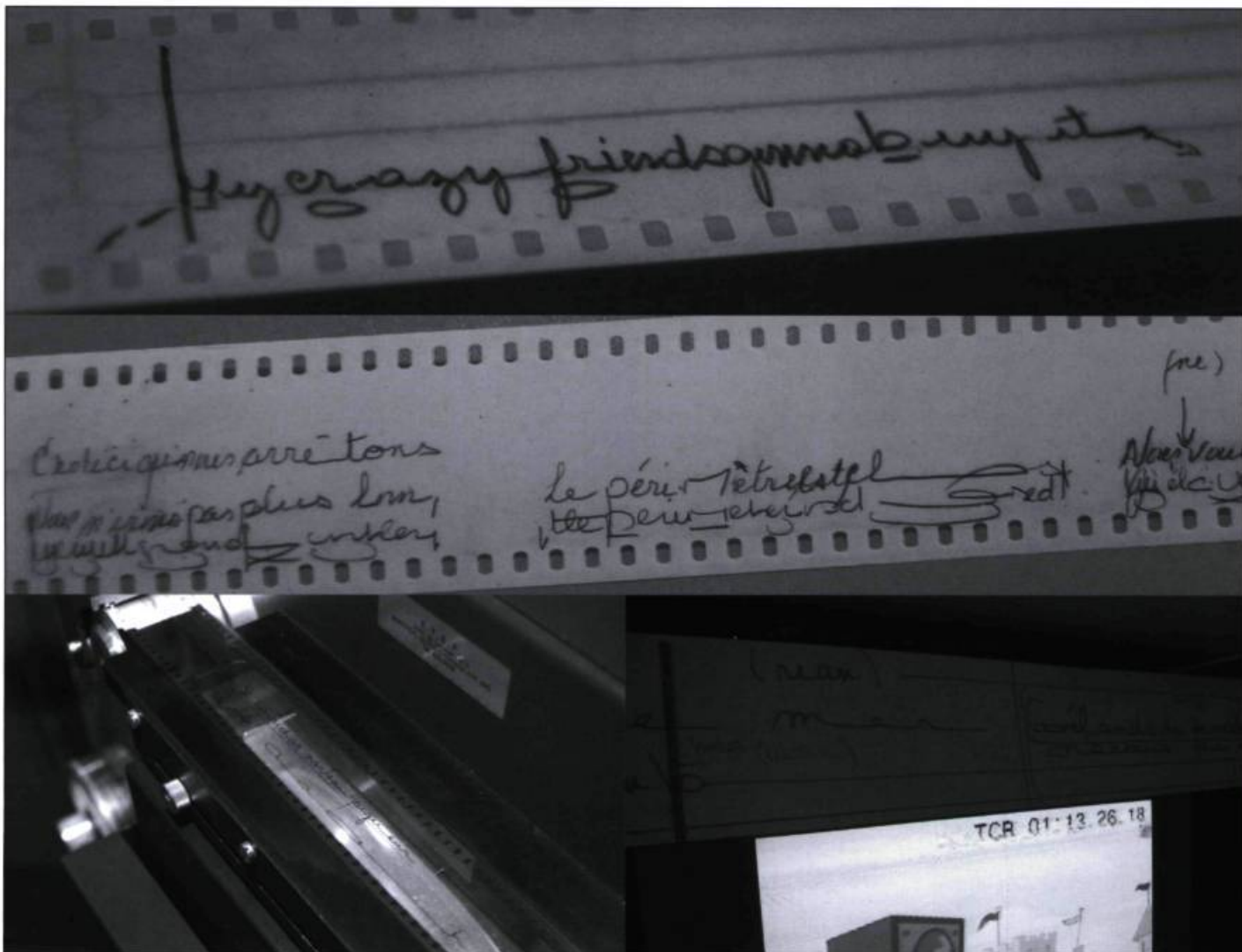
comme dans plusieurs autres, délais obligent, la disponibilité vient avant la sensibilité. « Il est loin le temps où l'on avait le choix d'attendre qu'un très bon adaptateur soit libre », regrette Nicolov. Que ce soit pour l'adaptation ou la direction d'acteurs, des fonctions parfois cumulées par une même personne quand le temps et le talent le permettent, Hélène Lauzon se fie à son intuition, qui est aussi tributaire des horaires de tout un chacun : « J'y vais toujours avec le *feeling*. Je vais rarement donner à une fille l'adaptation ou la direction de plateau d'un film d'horreur, le type de films qu'on aime vraiment regarder, ironise-t-elle. Autant que possible, j'essaie de trouver des gens qui ont le caractère qui va avec le film. »

Pendant que les responsables cogitent à la répartition des tâches, celle de la détection est déjà enclenchée. Effectuée par des pigistes spécialisés, qui seraient une vingtaine au Canada selon Hélène Lauzon, cette phase très technique consiste à indiquer dans la langue d'origine tous les mouvements de bouche des acteurs. Ce qui inclut les dialogues, mais aussi les rires, les respirations, les toux, les soupirs, ainsi retranscrits sur ce qu'on appelle la bande mère. Synchronisée avec l'image, celle-ci est en fait de l'amorce de film, soit la même chose que de la pellicule, mais mate et de couleur blanche. Les labiales, ces consonnes qui s'articulent essentiellement avec les lèvres (p, b, m), sont surveillées de près, puisqu'elles doivent logiquement correspondre à une labiale en français. « Aussitôt qu'on a une bobine dont la détection est terminée, on l'envoie sans tarder à l'adaptateur. Un long métrage, c'est une semaine à détecter », signale Hélène Lauzon. Les détecteurs n'ont donc pas de temps à perdre, ils font office

Directrice: Huguette Gervais **Date:** lundi, 17 juillet 2006

		9h15	9h45												10h45				11h10				12h00								
	bob #1	57	14	22	24	25	26	27	42	43	44	49	51	63	64	X	268	237	238	267	278	X	55	56							
L. Phil Dandenault	SAM ELKAS (5)	5																													
Philippe Martin	STONECARVER (47)		3	4	8	9	1	3	4	4	2	3	5				2														
J-J Lamothe	S.Q.OFFICER (15)													4	2				3	5											
Alain Cadieux	REPORTER 3 (38)																				14	13		7	4						
lunch de 12h00 à 13h00																															
	bob #1	74	76	X	213	X	328	350	372	373	374	X	408	415	418	419	423	446	447	448	449	450	463	046	470	X	025	10min			
Sébastien Dhaverna	RADIO REPORT	12	5		11		9	5																							
Sébastien Ventura	BRAD (36)						3	1	5				2	2	3	1	1	1	1	4	1	1	3	1	2		3				
15h30																															
	bob #4	402	415	417	420	422	423	453	470	X	372	X	30	31	36	49	61	46	47	X	255	260	230	232	240	243	271	274	275	276	X
Alain Gelinas	MAD JAP	4	1	6	2	5	4	3	1		1			1	2	3	1	2													
Guy Nadon	TOM SIDDON (12)																		1	1		11	1								
Vincent Bilodeau	A.BOURBEAU																							4	2	1	2	2	1	3	1
18h00																															
Vincent Bilodeau	A.BOURBEAU	2	343																												

Qui dit doublage, dit organisation et discipline. Ci-dessus, une grille de travail pour le doublage d'une série télévisée qui sera diffusée à l'automne 2006. On y retrouve les heures d'enregistrement par section, le nom des comédiens-doublieurs, celui de leur personnage, les numéros de bobine ainsi que ceux des plans. Les autres chiffres représentent le nombre de lignes à doubler pour chaque comédien. Par exemple, Sébastien Dhavernas en avait 42, le 17 juillet dernier chez Audio PostProduction SPR. Il est bon de préciser qu'en télévision, on double plus vite qu'en cinéma.



En matière de doublage, le fil conducteur de toutes les étapes, ce sont les bandes. Bande mère et bande rythme. Au tout début, la détection (photo du haut) consiste à reproduire tous les mouvements de bouche sur toute leur durée (bouche ouverte sous le « cr » de « crazy » et sous le « fr » qui suit). Sur cette même bande mère mate, l'adaptateur retranscrit son texte en français au-dessus de la détection (seconde photo). Les mots dans les deux langues doivent avoir exactement la même durée. La photo suivante (en bas, à gauche) montre une bande rythme sur un projecteur dans un studio de doublage. À l'étape de la calligraphie, seule la traduction du texte est reproduite sur la bande rythme en plus de différents codes (ouvertures de bouche, rires, respirations, etc.). Sur la dernière photo (en bas, à droite), on voit la projection de cette bande rythme au-dessus de l'image de l'œuvre qui défile devant les comédiens en studio.

d'observateurs méticuleux afin de faciliter l'adaptation. Il y a des visionnements de films plus agréables...

Lost in translation

« Le doublage, c'est l'art de parler juste sur un rythme qui est complètement faux », avance humblement Huguette Gervais, comédienne de formation qui, de fil en aiguille et après avoir baigné dans le milieu de la traduction, est devenue adaptatrice puis directrice de plateau, entre autres pour les films **Crash** et les deux premiers **Harry Potter**. « Les accents toniques de l'anglais et du français ne sont pas du tout les mêmes », ajoute-t-elle pour clarifier sa pensée. Voilà un défi parmi tant d'autres pour les adaptateurs, engagés pour traduire l'esprit d'un film à travers les dialogues. D'où l'utilisation presque automatique d'une langue

dite normative, le français international, qui permet au public d'adhérer plus facilement à l'action dramatique. Il arrive que le client exige un doublage dans une langue plus québécoise (**Pinocchio 3000**, **Garfield**), mais il s'agit d'exceptions. Et si l'œuvre complète est dans une langue autre que l'anglais, ce qui se fait plus rare vu la préférence des distributeurs pour les sous-titres, moins dispendieux, une traduction littérale a été préparée, afin d'en conserver les subtilités. L'adaptateur part toujours de la bande mère préparée par le détecteur, puisqu'il écrit juste au-dessus des notes prises au moment de la détection.

Il ne suffit pas d'avoir un dictionnaire de traduction pour prétendre au titre d'adaptateur. Français d'origine, issu lui aussi du milieu de la traduction, Thibaud de Courrèges — qui forme avec Bérengère Rouard la paire des « meilleurs adaptateurs en ville », dixit

Yordan Nicolov — en sait quelque chose, lui qui a travaillé sur des dizaines de films aux genres épars, d'**Ararat** à **Kill Bill**, en passant par **Austin Powers** et **Alexandra's Project**. Au moment de notre rencontre, sa complice et lui peinaient sur la comédie **The Devil Wears Prada**. « Il faut être bilingue et avoir une bonne maîtrise du français pour bien rendre toutes les idées d'un doublage synchrone, c'est-à-dire qui concorde avec les lèvres, expose-t-il. Cela demande aussi beaucoup de culture, pour comprendre les références du pays où le récit se déroule et rendre cela dans la culture du pays où le film va être diffusé. Il faut parfois écrire des poèmes, des chansons, des blagues... » L'adaptateur doit afficher une grande polyvalence. Il doit être un bon dialoguiste, savoir reproduire le rendu de l'humour, transformer des expressions langagières qui ne collent pas à notre réalité, être un pro de la syntaxe, entreprendre une recherche fouillée sur des sujets parfois pointus et tout cela dans un délai d'une semaine. Mais le synchronisme, qualité entre toutes, demeure le point d'ancrage de son travail, les nouvelles répliques devant coller le mieux possible aux lèvres des acteurs originaux. Dans **Brokeback Mountain**, par exemple, Thibaud de Courrèges avait à se frotter à de grandes envolées dramatiques : « Il faut s'appliquer, surtout quand il y a de gros plans. Quand ils se mettent à crier, il faut vraiment s'accrocher parce que sinon... Si le travail d'adaptation est mal fait, il n'y aura pas de synchronisme possible en studio. L'acteur ne peut pas faire de miracles. » L'ouverture de la bouche et la rapidité d'élocution de la distribution d'origine s'imposent comme des balises supplémentaires du travail d'adaptation. Tout traducteur ou scripteur qui serait tenté d'en faire un métier aurait intérêt à ne pas croire que c'est chose aisée : « Ce n'est pas un métier où il y a de vraie formation. De toute façon, un excellent traducteur ne sera pas forcément un bon adaptateur. C'est un tout autre rythme. C'est quelque chose qui te suit partout, c'est prenant. » Dès que la créativité prend le dessus sur la technicité, par exemple dans les cas de poésie ou d'humour à transposer dans la culture québécoise, l'adaptateur ramènera forcément du travail à la maison, ces défis d'écriture lui trottant malgré lui dans la tête.

Habituellement, chaque adaptateur prend la peine de visionner le film en entier avant de s'atteler à la tâche. Sébastien Dhavernas, comédien-doubleur, directeur de plateau et aussi adaptateur depuis trois ans, appelle ce premier regard « un visionnement Joe Public ». « Je regarde le film sans prendre de notes, comme un spectateur, pour m'imprégner du sujet et du travail du réalisateur et du scénariste, pour ne pas porter de jugement tout de suite, décrit-il en détail. Après cela, je fais un deuxième visionnement, pour voir la direction à prendre, les couleurs à donner. J'ai l'habitude de faire un brouillon, ce qui va donner plus de continuité à mon écriture. Et après, je retranscris le tout sur la bande mère. C'est un travail de moine : pour **Good Night and Good Luck** (doublé pour sa sortie DVD), j'avais les doigts enflés, infectés par le plomb! » Huguette Gervais ne peut qu'acquiescer : « On efface plus qu'on

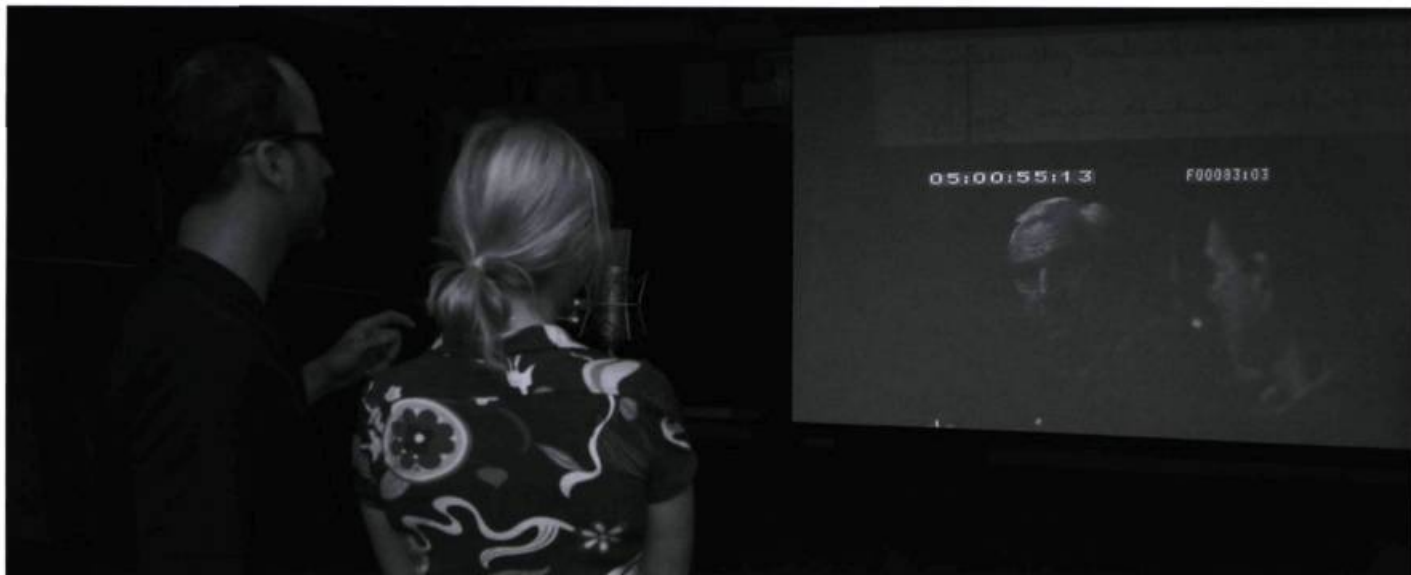
écrit, s'amuse-t-elle. Il faut broder pour que ce soit coulant. » Comme elle est aussi directrice de plateau, elle avoue en passant qu'au stade de l'écriture, elle a souvent en tête le comédien qu'elle aimerait voir incarner le personnage, de sorte qu'elle peut s'en servir pour y donner le bon rythme.

Sébastien Dhavernas relève l'essence d'une bonne adaptation : « La première chose, c'est de ne pas se prendre pour le réalisateur. Aussi ne pas confondre adaptation et translation, pour être plus fidèle à l'œuvre qu'une bête traduction mot à mot. Je reproche souvent à certaines adaptations le fait que tous les personnages aient le même niveau de langage; il faut éviter cela absolument, pour avoir un rythme dans l'écriture qui se rapproche de l'original. » C'est d'autant plus considérable qu'il y a en principe une quarantaine de personnages parlants dans un film américain moyen. Alors imaginez s'ils parlent tous de la même façon. « Dans un seul **Harry Potter**, on peut les compter par centaines! », se rappelle Huguette Gervais, qui profitait alors d'un roman comme soutien, l'empêchant d'inventer un vocabulaire autre que celui familier aux lecteurs, dont elle était, bien entendu. Le niveau de langage est donc à ajouter sur la liste des nombreux défis présents sur la route des adaptateurs, orfèvres de la phrase bien tournée.

Découpé en boucles, soit en courtes séquences de moins d'une minute, le doublage en est alors au stade de la calligraphie, qui débute nécessairement avant la fin de l'adaptation, puisqu'elle peut s'échelonner sur environ une semaine. Avec de l'encre de Chine, d'autres pigistes s'occupent de transcrire sur la bande rythme, cette pellicule du même type que la bande mère, tous les dialogues en plus de signes propres au doublage, que les comédiens décodent pour savoir quand ils doivent rire, tousser, inspirer, etc. On utilise une bande différente justement pour utiliser ces signes codés tout en permettant aux doubleurs d'avoir accès à un outil de lecture le plus clair possible. Une fois cette étape complétée, une grille de travail est établie en fonction des boucles prêtes et des disponibilités des comédiens choisis au casting. Tout est fait pour éviter les pertes de temps.

La clé du chef

La cinquième étape est sans doute la plus foisonnante, puisqu'elle implique généralement le plus grand nombre d'artisans. En effet, directeur de plateau et comédiens-doubleurs se réunissent en studio pour le fameux enregistrement, qui n'excède pas une semaine. Vous constaterez d'ailleurs dans les prochains paragraphes qu'il sera autant question de jeu que de direction d'acteurs. *Primo* parce que ces deux notions se côtoient par définition. *Secundo* parce que la plupart des directeurs de plateau sont d'abord comédiens. À croire que c'est un passage obligé. Diplômée du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, doubleuse depuis 20 ans — elle prête souvent sa voix à Gwyneth Paltrow — et également directrice de plateau (**Magnolia**, **The New World**), Natalie Hamel-Roy



Deux comédiens lors de l'enregistrement d'un doublage chez Cinélume

affirme que ce n'est pas une obligation et observe que le phénomène est récent : « C'est la même chose pour les metteurs en scène, qui sont de plus en plus des acteurs. Il faut avoir les nerfs bien solides dans ce métier, il y a beaucoup de pression : la technique qui se doit d'être parfaite, et pour le directeur de plateau et pour les ingénieurs de son, les échéanciers à respecter, les comédiens à diriger. Il y a aussi de petits deuils à faire quand tu réalises que le doublage ne pourra pas être comme tu l'avais imaginé, pour ne pas dire idéalisé. Un directeur de plateau doit s'adapter aux imprévus et aux gens, être calme et en contrôle. » Sébastien Dhavernas, qui en est arrivé à diriger (*Frida*, *Me and You and Everyone We Know*, *Syriana*) dans une suite logique, c'est-à-dire après avoir touché à l'enseignement et à la mise en scène, clôt la discussion : « L'important pour un directeur de plateau, c'est de savoir parler à un acteur. »

Les néophytes, croyant que les comédiens n'ont qu'à en imiter d'autres dans une autre langue, se demanderont peut-être pourquoi il est nécessaire de les diriger. Ce raisonnement, s'il est compréhensible, est complètement faux. Le doublage est du véritable jeu d'acteur, et comme les doubleurs sont souvent dépourvus de repères quant à leur personnage, il est essentiel d'avoir recours à un œil extérieur aiguisé, en l'occurrence celui du directeur de plateau. Si chacun expérimente ses méthodes de travail, l'esprit reste le même, à quelques virgules près. Sébastien Dhavernas assimile son rôle à celui d'un metteur en scène, rôle qui consiste à créer un climat de confiance propice à chaque œuvre. La souffrance, très peu pour lui. Le plaisir, qui est à trouver dans la complicité, est un mot d'ordre plus agréable. Natalie Hamel-Roy abonde dans le même sens, signalant qu'on leur demande de signer « une mise en scène instantanée, comme une mise en lecture. » Huguette Gervais utilise plutôt l'image du chef d'orchestre. Dans le meilleur des mondes, le chef connaît tous ses instru-

ments; les musiciens forment l'orchestre, le chef amène la vue d'ensemble. Bref, c'est l'union de tous les talents qui produit un doublage de qualité.

Comédien initié au doublage par son père Luc, Antoine Durand a son opinion sur la façon de reconnaître un bon directeur de plateau : « Ce que j'adore, c'est quelqu'un qui sait maximiser le temps qu'il a pour chaque boucle, en allant chercher le meilleur de l'acteur. À mon avis, un bon jeu est plus important qu'une technique parfaite. Un bon directeur est quelqu'un qui sait faire la part des choses. » Natalie Hamel-Roy cite une expérience récente pour illustrer sa fonction : « Mon plus grand défi, je l'ai vécu dernièrement avec *United 93*. C'est comme du documentaire mêlé à de la fiction et tout le monde parle en même temps. Il fallait trouver une vérité et une simplicité là-dedans. Je disais à mes comédiens : " Ce n'est pas un film de Harrison Ford. " J'ai fait une grosse recherche pour savoir qui étaient les passagers et expliquer à chaque acteur quelle victime il représentait. »

Mais en plus d'avoir à aiguillonner les comédiens et à faire le suivi avec l'ingénieur de son, pour s'assurer que la boucle est bien balancée, le directeur doit posséder des aptitudes semblables à l'adaptateur, soit une excellente culture générale, un français et un anglais impeccables, puisqu'il lui arrivera de modifier une réplique ou deux, aidé parfois en cela par les deux ou trois comédiens en studio, ce qui est la norme vu la petitesse des locaux. Au-delà de quoi on appelle ça des ambiances. « Sur *United 93*, on en a reçu jusqu'à 82, pas tous en même temps! J'ai eu une journée où j'ai eu 14 personnes en studio! », raconte Natalie Hamel-Roy.

Avant d'entrer en studio, le directeur de plateau a visionné le film plus d'une fois, sans oublier d'effectuer une recherche si besoin

est, surtout si l'action se déroule ailleurs qu'aux États-Unis. N'empêche que sa tâche la plus lourde de sens consiste à choisir les bons acteurs. Formée à l'École nationale de théâtre du Canada, la directrice de plateau et la voix de Meryl Streep, Marie-Andrée Comeille, est entrée dans le milieu grâce à l'invitation de Hubert Gagnon, avec qui elle a joué au Théâtre du Nouveau Monde à sa sortie de l'école. Pour elle, le casting est une question décisive : « Je regarde ce que je vais diriger et je passe beaucoup de temps à faire un casting. C'est la moitié du travail, c'est énorme. Il y a quelque chose de vraiment organique, qui tient à la fois du physique et de la personnalité. La texture vocale est aussi primordiale. » Natalie Hamel-Roy, elle, ne base pas tout de suite ses choix sur la voix : « Des gens avec des voix formidables, ça ne fait pas automatiquement de bons doubleurs. La première chose que je regarde, c'est le niveau d'énergie du personnage. Je cherche ensuite l'acteur qui peut bien le retransmettre. » Tous conviennent cependant que l'expérience du doubleur est à considérer. Les plus chevronnés hériteront des premiers rôles, tandis que les voix de la relève devront se faire les dents (ou les cordes vocales!) sur des personnages de second plan, voire des rôles d'ambiance (moins de sept lignes). Excepté pour un rôle de très grande envergure, le doubleur, lui, n'aura pas eu la chance de visionner le film avant l'enregistrement, d'où l'apport majeur de son directeur.

Puisque l'acteur a « toujours » la même voix, n'est-il pas logique que sa voix de doublage soit toujours la même? Question incontournable s'il en est une! « C'est sûr que si l'on sait que Bruce Willis est doublé par tel acteur, on va essayer autant que faire se

peut de choisir le même. On part de ce principe-là », souligne Huguette Gervais. La majorité des intervenants consultés préfèrent cette ligne de conduite, pourvu que l'acteur ait été bien « casté » au départ. « Dans la mesure du possible, oui, mais en gardant la crédibilité des rôles », nuance Hélène Lauzon. Tous évoquent aussi que c'est une question de respect envers le public qui, lui, s'habitue à la voix qu'on lui offre, jusqu'à ce qu'elle lui devienne indissociable de l'image d'un acteur. Évidemment, l'indisponibilité d'un comédien peut nuire à ce principe, tout comme les directeurs de plateau ne sont pas tenus de choisir le même s'ils ont une meilleure option pour le personnage, les doubleurs ne signant aucun contrat d'exclusivité sur une voix à doubler. S'ils croient que l'énergie derrière le jeu de l'acteur original ne correspond plus, temporairement ou définitivement, à celle du comédien qui l'avait toujours doublé par le passé, les directeurs de plateau procéderont à de nouvelles auditions et porteront leur choix sur un nouvel interprète. « C'est une entente de gentlemen, précise Yordan Nicolov. Mais la voix doit concorder avec l'image à l'écran; si ça ne colle pas, c'est foutu, le spectateur décroche. » En aucun cas l'interprétation ou la simple voix d'un doubleur ne devraient nous faire sortir d'un film. C'est du moins le pari de l'industrie.

Des solistes et des partitions

Les comédiens qui travaillent dans le milieu du doublage ont un tas de qualités à développer s'ils veulent durer dans ce métier : une diction irréprochable, une oreille alerte, un instrument vocal en santé, une bonne mémoire, une spontanéité, une aisance dans



Deux comédiennes en train de doubler un dessin animé chez Audio PostProduction SPR



Un studio de doublage chez Cinélume, du point de vue de la cabine du technicien. De l'autre côté de la vitre, des comédiens doublent une scène d'ambiance.

la lecture à vue, une rapidité à assimiler les émotions, une sensibilité, une humilité, pour n'en nommer que quelques-unes. Antoine Durand résume l'essentiel en une phrase : « Il faut arriver à transcender la technique, le jeu peut alors prendre toute la place. » Sébastien Dhavernas est d'avis qu'on ne doit pas penser son personnage à l'avance. « De toute façon, je double Sean Penn... Il est tellement juste dans ce qu'il fait, complimente-t-il avec modestie. Mais il faut arriver disponible et ne pas résister. Et se rappeler que c'est un JEU! » Antoine Durand complète sa pensée : « C'est du *here and now*. Il faut être très présent et bien écouter ce que l'acteur propose. »

Quand arrive finalement le moment crucial de l'enregistrement, la bande rythmo défile en haut de l'écran où est projeté le film en studio. Elle est synchronisée avec l'image, de sorte que le doubleur n'a plus qu'à jouer ses répliques au moment où le texte franchit une ligne noire qui lui sert de garde-fou. Les comédiens enregistrent rarement les boucles en ordre chronologique, mais ils ont au moins la possibilité de les voir une fois dans leur version originale anglaise et d'effectuer une première lecture pour le bénéfice du directeur de plateau et de l'ingénieur de son. C'est à ce moment que le directeur de plateau s'entretient avec les doubleurs sur les nuances et le sous-texte de leur personnage, ce qui n'est pas évident pour quelqu'un qui n'a pas vu le film en entier. On réenregistre ensuite la boucle jusqu'à ce qu'elle soit au point, et dans le jeu, et pour le son.

Les plus curieux se demanderont si le jeu physique prend une place prépondérante lors des enregistrements. Apparemment, il y a plusieurs écoles de pensée à ce sujet, mais les artistes rencontrés semblaient pour la plupart appartenir à celle où il faut bouger. « Absolument! Tu rentres dans ma religion, m'avertit Marie-Andrée Corneille. Il faut respirer et bouger comme le personnage, c'est 50 % de la *job*. La voix, les mots sont des symptômes de quelque chose qui se passe dans le corps d'un humain... Ce serait absurde de laisser tomber cela. » Pour sa part, Sébastien

Dhavernas souligne que ça s'entend quand le comédien reste planté devant le micro. Antoine Durand, blagueur, trouve l'implication physique très drôle : « Il faut seulement se retenir quand vient le temps des baisers! »

Plusieurs comédiens se consacrent exclusivement à la pratique du doublage. Si de mauvaises langues disent parfois que ces derniers sont des artistes qui ont raté leur carrière, il n'en est rien. Ce sont des acteurs à part entière, possédant presque tous des formations reconnues. Pour certains, c'est un choix conscient et délibéré, qui leur permet de jouer, sans chercher à être devant les projecteurs. Antoine Durand évoque un plaisir partagé par plusieurs de ses partenaires : « Quand je double Luke Wilson ou Edward Norton, j'ai accès à des rôles que je n'aurais jamais autrement. » Des univers fantastiques ou rocambolesques, qui fascinent par leur démesure ou font marcher en équilibre sur un fil de fer. « C'est à la fois une liberté et des exercices imposés en patinage artistique, glisse un Sébastien Dhavernas convaincant. C'est comme un sport extrême, le doublage. On commence d'abord avec un Cessna avant d'accéder au 747. » Marie-Andrée Corneille et Natalie Hamel-Roy reconnaissent toutefois qu'il y a un creux dans le métier pour les femmes d'une quarantaine d'années, que ce soit au théâtre, au cinéma ou à la télévision. Pour ce qui est du doublage, le phénomène peut aussi avoir une incidence, mais à plus petite échelle. « Tout le monde n'a pas le physique pour faire des premiers rôles, laisse tomber Natalie Hamel-Roy. Mais en doublant **Transamerica**, on a trippé, on a fait du théâtre sur ce plateau-là. » Antoine Durand présente les deux côtés de la médaille : « Dans ce métier, on va où l'on est appelé, il ne faut rien prendre pour acquis. Mais les comédiens spécialisés en doublage sont excellents. Comme il y a de très bons comédiens incapables d'en faire et des doubleurs fort talentueux qui ne peuvent monter sur une scène. Certaines personnes comme Alain Zouvi font du théâtre en même temps qu'elles doublent. Plus tu travailles comme acteur, plus tu gagnes en souplesse; l'un aide l'autre. » Sébastien Dhavernas précise : « Certains pourraient tout à fait passer à la télévision ou à la scène. Mais on fonctionne beaucoup par clan ou par clique au Québec. Alors à un moment donné, si tu n'es pas appelé ailleurs, tu te consacres à ton métier de doubleur. »

D'un point de vue terre à terre, Huguette Gervais rappelle la teneur positive d'une voix neutre, ni aiguë ni grave, qui permet à l'acteur de pouvoir jouer des personnages différents. Autrement dit, un acteur à la voix très identifiable risque d'être cantonné dans certains archétypes, ce qui n'enlève rien à son talent, mais une situation du genre demeure plutôt regrettable. Marie-Andrée Corneille enseigne depuis quelques années déjà l'art du doublage au Conservatoire. Les cours qu'elle donne en compagnie d'autres collègues servent à former une relève considérable, grâce à laquelle il serait faux de déclarer encore aujourd'hui qu'on entend toujours les mêmes voix au cinéma. La professeure s'allume : « Je

dis toujours à mes élèves : " Le doublage, ce n'est pas de la lecture de bande rythmo. " Se plonger dans la situation émotive de son personnage, pour ne pas que cela fasse uniquement de la lecture intelligente, c'est fondamental. Sinon on n'entend plus qu'un doublage froid, qui ne nous fait rien. »

Un dernier sprint

Dernières étapes de la chaîne de production : le recalage et le mixage. La première consiste à parfaire, en une ou deux journées, le synchronisme à son plus haut niveau, en remplaçant minutieusement les pistes de son, si nécessaire. Dans la seconde, qui s'étale sur deux jours, l'ingénieur de son ajuste l'amplitude des pistes de dialogue pour ensuite y ajouter la bande-son internationale, appelée dans le jargon du métier la bande « M & E », pour « Music and Effects ». Celle-ci comporte la partition musicale et les sons autres que les voix. Après cela, le film est désormais prêt à visiter les laboratoires spécialisés pour le tirage de copies nécessaires.

Avant de boucler la boucle, une dernière question, celle qui est sur toutes les lèvres : les doublages québécois sont-ils aussi bons que les français? « On fait aussi bien que les Français, statue Yordan Nicolov. Ils ont la manie de penser que leur français est

meilleur, mais il n'y a pas de différence. » Guylaine Chénier sent le besoin d'en rajouter, non seulement parce qu'elle considère que les Québécois font un aussi bon boulot que les Européens, mais surtout parce qu'elle est fière de déclarer que nous avons un atout de taille : « Ici, nous sommes bilingues " nord-américainement parlant ", nous le sommes culturellement aussi, dans notre rythme, nos références. On est toujours sur le bord de tout perdre en tant que Québécois, toujours sur la corde raide. On se dit que les Américains ou les Français sont meilleurs que nous. Alors on trouve toujours des solutions pour être plus rapides, plus efficaces! »

Après un tel cri du cœur, on s'étonnera que les différents acteurs de l'industrie affirment pour la plupart ne voir que très peu de films doublés ici, se tournant régulièrement vers les versions originales anglaises, pour se changer les idées. Peut-être est-ce aussi pour laisser au public seul le loisir de juger de leur travail. Le plus beau compliment que celui-ci pourrait leur faire, ce serait de les oublier. ■

CINÉ-BULLES TIEN À REMERCIER CINÉLUME ET AUDIO POSTPRODUCTION SPR AINSI QUE LES PERSONNES PHOTOGRAPHIÉES POUR LEUR AIDE DANS L'ILLUSTRATION DE CE DOSSIER. LES PHOTOS SONT D'ÉRIC PERRON.



La directrice de plateau Natalie Hamel-Roy dans un studio de doublage chez Cinélume. Grille de travail, scénario, dictionnaire et écran témoin devant elle : rien ne lui échappera.