

# Journal des traducteurs Translators' Journal

## Le doublage, art difficile

Paul Langlais

---

Volume 5, Number 4, 4e Trimestre 1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1057330ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1057330ar>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0316-3024 (print)

2562-2994 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Langlais, P. (1960). Le doublage, art difficile. *Journal des traducteurs / Translators' Journal*, 5(4), 109–113. <https://doi.org/10.7202/1057330ar>

## LE DOUBLAGE, ART DIFFICILE

Paul L'ANGLAIS, Montréal\*

Je ne vous infligerai pas les données générales qui doivent guider, gérer le doublage bien fait, la première condition étant, bien entendu, une compréhension parfaite de la langue qu'on doit doubler.

Dans le doublage, il y a certains barèmes, il y a certaines lois à respecter : synchronisme, sens général du dialogue, situation dramatique, rythme des phrases, accents toniques, mots soulignés par des gestes, etc... Ces impératifs, comme nous allons voir, n'ont pas tous la même importance.

1. *Le synchronisme* — Dans certains cas, le synchronisme rigoureux risque de donner un texte torturé et injouable. C'est toujours lui qui doit céder le pas quand il faut choisir entre deux solutions : une solution synchrone mais plate, sans relief, et n'apportant rien à la scène, ou une solution plus élégante, plus heureuse et apportant quelque chose.

Le synchronisme consiste à remplacer le dialogue original par le dialogue doublé, autant que possible syllabe par syllabe, en tenant compte du mouvement des lèvres.

Et ces mouvements peuvent se diviser de la façon suivante :

a) Pour les voyelles (y compris les diphtongues) :

ouvertures : [a], [ɛ], [i], [e], [wa], [ɛ́], etc...

avancées : [u], [y], [ø], [ô], etc...

b) Pour les consonnes :

labiales ou labio-dentales : [v], [f], [b], [m], [p], qui sont interchangeables. Ou, en anglais [w], [r], [rr], [tr], [dr], [wr] (comme dans "wrong"), etc...

Exemple d'une phrase synchrone : good bye / *au revoir*

[gud — b — ai]  
*avancée labiale ouverture*  
[or — v — wa:r]  
*avancée labiale ouverture*

Exemple non synchrone imposé : thank you / *merci*

[θaŋk — ju]  
*ouverture avancée*  
[mer — si]  
*labiale ouverture*

\* Conférence accompagnée de films, faite à l'Université de Montréal dans le courant de l'année sous les auspices de la Section de linguistique de l'Université et de la Corporation des Traducteurs professionnels du Québec. M. Paul L'Anglais, président de Radio Video Programme Producers, est le vice-président et directeur commercial de CFTM-TV, le nouveau poste privé de télévision qui prendra les ondes à Montréal le 21 janvier prochain.

Ce dernier exemple ne passe pas aussi bien mais il passe quand même.

Une solution synchrone peut généralement être trouvée en respectant toutes les autres conditions mais c'est souvent au prix d'un effort tel, que le plus difficile des problèmes de mots croisés devient simple en comparaison. Dans certains cas la solution synchrone se révèle impossible. Par exemple, quand on veut traduire: « to be or nor to be », dont la seule traduction possible est *être ou ne pas être*; c'est là une solution absolument non synchrone mais il n'y a pas d'alternative. Il y a des exemples historiques célèbres, je n'en citerai qu'un. Un doubleur avait à traduire « see Naples and die », et pour respecter le synchronisme, il pondit cette énormité: *voir Naples et décéder*, au lieu de: *voir Naples et mourir*, parce que l'anglais « die » n'a pas de labiale tandis que *mourir* en a une; cela lui a valu de soulever un éclat de rire général et de passer à la postérité en fournissant l'exemple qu'il ne faut jamais suivre.

Mais le synchronisme absolu, qui est la bête noire du dialoguiste, supporte bien des accommodations. On peut souvent remplacer les labiales par des avancées. Prenons *jouer* qu'on peut remplacer par « to play » ou vice-versa, sans inconvénient, « to play »: *jouer*, à la distance voulue, cela passe. Un bon rythme de la phrase et les dernières syllabes bien synchrones, c'est souvent la meilleure des solutions. Il convient d'insister sur le synchronisme des trois ou quatre dernières syllabes. Car dans le silence qui suit, le spectateur a le temps de réfléchir, de se souvenir de ces dernières syllabes et... de les juger! Le profane, lui, ne peut absolument pas se rendre compte du synchronisme de chaque syllabe. Au cours d'une phrase qui en comporte plus de huit à dix, seules les trois ou quatre dernières lui en laisseront la possibilité, et encore, à condition que la réplique ne détourne pas trop son attention.

En résumé, il faut donc donner la priorité:

- a) au sens;
- b) au niveau de langage des personnages et de la situation (on ne peut pas faire parler le même langage au paysan et au marquis);
- c) au rythme;
- d) aux accents;
- e) aux formes imposées par la tradition (*être ou ne pas être; voir Naples et mourir*);
- f) au synchronisme aussi intégral que possible.

2. *Le rythme* — Le rythme est également primordial. On ne peut pas découper une phrase en tronçons, pour se conformer à la césure qui existe dans le texte anglais. Comme par exemple: « Auriez-vous l'obligeance de bien || vouloir me passer le plat? » pour « Auriez-vous l'obligeance || de bien vouloir me passer le plat? » Jamais au théâtre un acteur ne torturerait son texte de cette façon. Il faut donc là encore que le synchronisme cède le pas au rythme.

3. *Le geste* — Le geste qui ponctue un mot fort, qui l'accompagne ou qui le précise, oblige par moment à adopter une solution non synchrone. Exemple: un acteur allemand lève deux doigts et dit: « zwei »; le mot français *deux* qu'il traduit n'est pas synchrone. « Zwei » donne une ouverture,

*deux* donne une avancée, et pourtant il est impossible de mettre autre chose que *deux* pour «zwei», à cause du geste; s'il n'y avait aucun geste on pourrait très bien dire *trois* sans changer le sens complet de la phrase, «zwei» et *trois* étant synchrones.

\*

4. *La technique du doublage* — Il existe deux techniques du doublage, à vrai dire, compliquées toutes deux et ayant chacune ses partisans. Ce sont la *technique de la bande* et celle de *l'image*. Deux théories, deux clans.

a) *la technique de la bande*. — Elle se pratique de la façon suivante: une pellicule de film dépolie se déroule sur un appareil relié à un projecteur à une vitesse variable et où il est possible de faire marche avant et arrière. Cette pellicule va trois fois moins vite que le film c'est-à-dire que, sur l'image dépolie, il y a 3 images par seconde alors que, sur le film initial, il y en a 24. Devant un repère fixe qu'on appelle «start», le technicien «détecteur» écrit au passage, en réglant la vitesse de la machine et en l'arrêtant au besoin, les mots du dialogue original qu'il entend dans son haut-parleur, et «lit» sur les lèvres en regardant l'écran. La bande détectée est remise au dialoguiste qui place le texte doublé syllabe sur syllabe, en tenant compte des indications complémentaires fournies déjà par le détecteur (exemple: à ce moment-là, l'acteur parlait-il de face, de profil, de dos? Était-il «in scene» ou «off scene»? En gros plan, en plan éloigné? Les mots étaient-ils accentués par des gestes, des pauses? etc...) Dès que son travail est achevé, le dialoguiste remplace la bande sur la même machine mais cette fois le détecteur, au lieu de copier le son original, lit les mots du dialogue doublé au fur et à mesure de leur passage devant la ligne de départ, le «start». Le dialoguiste regarde l'image et rectifie son texte si besoin. La *bande-mère*, la traduction fondamentale ou l'adaptation est au point. Puis cette bande-mère est recopiée sur du film transparent à l'encre de Chine et donne la «bande artiste». Celle-ci est coupée en portions et remplie avec l'image et le tout est prêt pour l'enregistrement.

La bande, projetée ensuite dans une salle de projection, permet aux acteurs de voir en même temps sur l'écran en haut, l'image initiale dans la version étrangère et, dans le bas, le dialogue qui défile, et quand il a atteint la ligne noire du «startline», la syllabe du mot «good» par exemple pour dire «good bye», quand le *g* frappe la ligne noire au moment où l'acteur le prononce, le synchronisme est parfait.

b) *la technique de l'image*. — Le texte doublé est préparé sur papier par le dialoguiste en tenant compte seulement du rythme et de la prononciation théorique. Le film est coupé en boucles très courtes et le dialoguiste aidé par un acteur vérificateur met au point son texte avec l'image. Une fois le texte au point, il n'y a plus qu'à l'enregistrer.

Avantages de la technique de la bande :

1. Une mise au point plus rigoureuse.
2. Moins de fatigue pour l'acteur qui n'a qu'à lire au lieu d'apprendre par coeur son texte
3. Enregistrement plus rapide, par conséquent très grosse économie.

4. Scènes plus longues tournées à la fois, par conséquent meilleure continuité dans le jeu des acteurs d'une même séquence.
5. Pas d'interruption dans l'élément dramatique.

Inconvénients :

1. Le jeu est quelquefois « à côté » de l'image, l'acteur ayant tendance à lire au lieu de jouer son rôle, en suivant le modèle image qu'il voit sur l'écran.

Avantages de la technique de l'image.

1. L'acteur de doublage, regardant son modèle constamment, s'identifie mieux à son personnage. Il joue plus juste.
2. La préparation du texte est beaucoup plus rapide parce que le procédé de traduction est beaucoup moins laborieux.

Inconvénients :

1. Très grande fatigue pour l'acteur qui doit se synchroniser sur les départs et fins de répliques.
2. Très gros effort de mémoire.
3. Enregistrements en scènes beaucoup plus courtes qui rompent l'unité du jeu et du son d'une même séquence.
4. En général, une augmentation d'heures de travail d'au-delà de 30% pour l'enregistrement d'une même séquence.

Comment pallier les inconvénients en conservant les avantages de ces deux systèmes ? En conciliant les deux. Si on fait des boucles moyennes et qu'on considère la bande comme un simple aide-mémoire pour l'acteur, tout en conservant la qualité exacte du synchronisme à cause de cette méthode du « startmark », l'acteur est délivré de sa tension nerveuse, de l'attente du départ et du souci de la longueur d'une séquence. Il voit sa phrase arriver, l'attaque, regarde aussitôt l'image et il a comme on dit un œil sur la bande et l'autre sur l'écran en même temps. Son jeu s'améliore, sa fatigue diminue et le nombre de répétitions nécessaires pour arriver à enregistrer parfaitement une séquence sont infiniment moins longues et moins nombreuses que pour l'autre système. C'est aujourd'hui d'ailleurs un système adopté par plusieurs maisons de doublage.

Quelques dialoguistes font également leur propre détection. Cela améliore la qualité et la rapidité de la préparation du texte car dans l'écriture d'un dialogue sur bande dépolie à la maison, le travail demeure encore théorique, parce que les acteurs n'ont pas tous la même façon de prononcer les mots. Un écueil fréquent serait la traditionnelle scène du mariage, par exemple, où le pasteur prononce des phrases que répètent successivement les deux époux et il est très difficile de trouver une solution qui convienne aux trois personnages et pourtant ils ont tous les trois dit dans une même langue les mêmes mots et l'adaptation, le synchronisme sont presque toujours impossibles à moins d'avoir à priori des indications très précises sur la façon de chacun des acteurs de jouer cette scène. La détection parfaite doit donc indiquer pour chaque syllabe, au moyen d'un code, la façon dont cette syllabe est prononcée.

\*

5. *Le choix des voix.* — Admettons que le travail de préparation soit parfait. Il reste un travail très important : le choix des voix, le choix des acteurs.

Des boucles d'essai sont projetées en auditorium, avec la méthode expliquée tout à l'heure, sur un écran où l'on projette également la bande sonore. Les acteurs susceptibles d'interpréter les rôles sont convoqués et auditionnés. Le choix des acteurs repose sur les considérations suivantes :

- a) La ressemblance physique, parce que la voix s'apparente au physique.
- b) La façon de prononcer de l'acteur original. Est-ce qu'il a les lèvres épaisses ou minces ? Est-ce qu'il y a présence de barbe, de moustache ? Est-ce qu'il a les dents saines ou est-ce qu'il porte un dentier ? Fait-il distingué ou commun ? Ce sont des éléments essentiels à la véracité du doublage.

Après avoir fait ces auditions sérieusement, on choisit l'acteur qui « sort » le mieux du personnage qu'il doit doubler. A voix égale, on donne évidemment la préférence au meilleur acteur spécialisé. Un bon acteur de cinéma ou de théâtre n'est pas forcément un bon doubleur parce que le métier exige un certain mimétisme et une facilité d'adaptation que tous ne possèdent pas.

5. *Résultats.* — Quand les opérations d'enregistrement, de montage et de mixage sont terminées, le film est doublé. Le résultat peut être bon, médiocre ou mauvais. Dans les deux dernières hypothèses, on le remarque et on le critique. S'il est bon, on n'en parle pas. Car de même que Beau Brummel dit d'un homme bien habillé qu'on ne doit pas remarquer qu'il est bien habillé, un doublage bien fait est celui qui se fait oublier.

C'est bien normal qu'il y ait de mauvais doublages. Il n'y a pas que de bons films ou de bonnes pièces. Comment faire œuvre d'art en doublant un mauvais film, mal dialogué, mal joué originalement. Dialoguistes et acteurs de doublage ne sont pas soutenus à ce moment-là dans leur travail. On ne peut pas faire un beau costume avec du mauvais tissu et c'est pourquoi en général il est beaucoup plus facile de bien doubler un bon film tandis qu'on ne peut jamais ou très rarement améliorer le doublage d'un film médiocre.

Je ne vous ai donné ici que les grandes lignes du problème, grâce à la documentation qui m'a été fournie par la maison D.U.C. à Paris qui est affiliée à la nôtre, et où l'on pratique ce que nous sommes convenus d'appeler le bon doublage.

Je crois et je le répète, pour terminer, que le doublage est un art difficile, mais un art qui s'exerce avec succès quand on se donne la peine de faire tout pour le maîtriser.

