

PETIT PRÉCIS D'ADAPTATION SYNCHRONE

Benoit Rousseau

1.

AVANT-PROPOS

Pourquoi?

Le métier d'adaptateur synchrone est une curieuse bête. On y touche à de grandes œuvres, dont le prestige peut rejaillir (si peu, bien souvent) sur nous, ou à d'autres... plus simples. C'est un métier de l'ombre, tout de même, souvent dénigré, épuisant (j'ai toujours dit que je trouvais plus fatigant de diriger que de jouer, et d'écrire encore plus que de diriger), bien payé somme toute, soumis à des contraintes de temps de plus en plus délirantes, et sujet à critiques tous azimuts, quelquefois justes, souvent arbitraires, rarement positives. L'adaptation synchrone n'a pas de règles vraiment strictes. L'efficacité fait foi de loi. Si ça passe, c'est bon. Si ça ne passe pas, même si c'est techniquement irréprochable, c'est mauvais. Au fond, le métier d'adaptateur, dans l'idéal, c'est la somme des métiers d'acteur, de directeur, et de dialoguiste. Parce qu'il faut jouer cette partition, et l'insérer dans un ensemble cohérent. Elle n'a aucune autre raison d'être.

Pourquoi, alors, tenter de codifier la pratique, et l'enfourner dans un PDF? Parce qu'on ne se parle pas, ou très peu, entre adaptateurs. Peut-être à cause du contexte économique. La personne à qui l'on confie ses « secrets » va peut-être être celle qui va faire le prochain boulot à notre place. Le fait de se retrouver avec deux univers parallèles, celui des pigistes et celui des adaptateurs salariés, a aussi grandement changé la donne. Les premiers se retrouvent avec de moins en moins de travail et de plus en plus de contraintes, et les seconds travaillent à des cadences d'enfer, et se retrouvent de facto isolés, presque protégés, du feedback des directeurs et comédiens. Et surtout de celui des autres adaptateurs pigistes, leurs compétiteurs mieux payés. Pas le contexte idéal pour partager des expériences.

Il y a bêtement l'orgueil, aussi. Je ne connais aucun adaptateur qui ne réagisse pas fortement à la critique. Peut-être à cause de l'intensité de l'effort, souvent

méconnue, aussi. Peut-être aussi parce que ça demeure un métier solitaire par définition. Et qui isole son auteur, la plupart du temps, de l'interprétation de sa partition. La meilleure comparaison que je puisse trouver, c'est quelqu'un qui écrirait des arrangements de jazz (la musicalité du travail – on y reviendra – augmente encore la ressemblance). Pouvez-vous imaginer quelqu'un qui écrirait des « lead sheets » (mélodie et accords symbolisés) qui n'irait jamais voir le moindre concert, et qui ne parlerait à aucun des musiciens qui interprètent ses partitions (souvent de façon extrêmement libre, d'ailleurs, dans les deux cas)? Même quand je dirige une de mes propres adaptations, le texte est constamment en mouvement. Et si je me rends compte que je me suis planté, ou que l'acteur a du mal à le jouer, même s'il n'y a pas de raison... je change. Si une seule personne, directeur, adaptateur, coordonnateur ou client, a un problème avec ce qui est écrit, d'autres vont l'avoir dans le public. Et dans notre métier fragile, vaut mieux tendre vers l'unanimité inatteignable que de se cantonner dans le confort de notre bureau.

Ce PDF se veut donc, pour les nouveaux adaptateurs, une méthode, une sorte de carte routière des possibilités, et pour les autres, un sujet à débat. Qu'est-ce qui est important, qu'est-ce qui l'est moins? D'une façon au moins, nous sommes tous dans le même bateau. Une bonne adaptation, toutes autres choses étant égales, rehausse le prestige de toute l'industrie, et contribue peut-être à ce qu'il y ait plus de boulot pour tous. Vu la fragilité particulière du doublage québécois, chaque gain pour un adaptateur est quand même un gain pour tous. Malheureusement, le contraire est aussi vrai. Un doublage ridicule, maladroit, bâclé, ne peut mener à rien de bon pour l'industrie.

Au Québec, je ne sais pas pourquoi (complexe culturel?), nous nous sommes souvent cantonnés, en adaptation, dans une posture technico-technique, où chaque labiale doit être couverte, peu importe l'effet sur la lisibilité et la jouabilité du texte. Ou alors, on couvre toutes les nuances de sens de l'original en surchargeant de mots, transformant le jeu d'acteur en exercice de diction olympique. N'oublions pas de tenir compte du débit vocal des Américains (notre source principale), beaucoup plus posé que celui des Français, plus rapide et heurté. Ou celui des Québécois (quoiqu'il y ait aussi un phénomène générationnel en jeu; les jeunes Québécois fonctionnant un peu plus au rythme oiseau-mouche). La technique est importante, mais seulement jusqu'au point où elle aide à la partition dialoguée. Le meilleur exemple de cela, je le retrouve dans les adaptations de romans, qui comportent un certain nombre d'exigences, par exemple de noms, qui ne sont pas synchrones. Or, si le texte est bien joué – donc bien jouable – ces écarts à la technique passent inaperçus. Je pense notamment aux « Harry Potter », ou aux remarquables adaptations françaises du « Seigneur des Anneaux ».

Par désir de codifier, les rares situations d'enseignement de l'adaptation se retrouvent aussi à reproduire ce biais technique. Et vu le manque de communication dont on parlait plus haut, à le perpétuer et le valoriser.

Par contre, les impératifs économiques (exigences de temps et de coût des clients, qui se répercutent à tous les niveaux du travail), joints à une certaine étanchéité des métiers, mènent à des matériaux de plus en plus déficients pour l'adaptateur. Les

relevés de texte anglais qui ne comportent pas d'erreurs majeures, de texte ou d'attribution, font maintenant exception. Le temps où les détecteurs incluaient (du moins pour le cinéma en salles) des détails sur les textes non-verbaux (les cris, pleurs, onomatopées, etc.), et respectaient les pauses à l'intérieur des répliques, même si la bouche restait ouverte, est maintenant révolu depuis longtemps. Cela dit, pour avoir travaillé avec des textes de France, je remarque que les « lignes » non-verbales comportent toujours un certain degré de didascalies, ce qui n'est pas notre cas. Ce ne serait peut-être pas une mauvaise idée de s'y conformer.

Ceux qui me connaissent savent que tout ça touche à un de mes chevaux de bataille; la rythmique sonore du texte joué. Un texte de doublage devrait pouvoir s'entendre sans image et être efficace. Bien sûr, on ne peut pas aller contre l'image. Mais l'image ne peut pas aller contre le son non plus. Avec les moyens dont la technologie nous a dotés, j'estime qu'il est de notre devoir d'appliquer une rigueur nouvelle à notre travail, dans le respect des « bouches ouvertes silencieuses » pour éviter les chevauchements de répliques, et dans le détail de chaque intervention, fût-elle non-verbale. Cette rigueur, même si elle est peu valorisée, a des effets positifs sur le temps de studio. Et celui-ci, tout compte fait, coûte beaucoup plus cher que le temps d'adaptation. Sans parler des reprises... Et, après plus de vingt années d'expérience, j'affirme que si elle est bien intégrée à la méthode de travail, cette rigueur ne se traduit pas par un accroissement exagéré du temps requis pour l'adaptation. La même chose vaut pour la relecture à haute voix. Elle est essentielle. Difficile, bien sûr, dans le cas de « pools » d'adaptateurs dans des lieux ouverts. Difficile, certainement. Mais impossible?

Au fil des années, bien entendu notamment avec les Simpson, je me suis retrouvé à resserrer de plus en plus ces exigences de rigueur. Je sais pertinemment, au visionnement des épisodes terminés, que ce n'est pas toujours absolument essentiel. Mais le temps de décider ce qui pourrait fonctionner ou non, je préfère le passer à écrire. Quitte à donner des précisions dans le texte qui finissent par s'avérer inutiles.

Bon. Assez parlé. Il est temps de se mettre au travail. C'est dû pour lundi... En espérant au moins que ça suscite une discussion. Ce serait déjà un énorme pont de franchi.

Remerciements

Un immense merci à Johanne Léveillé, Étienne Godin, Stéphane Rivard, Catherine Sheitoyan, Philippe Guay, Caroline Girard, tout le monde chez Fox/Disney et chez Gracie Films, François Trudel, Stéphane Brisebois, Philippe Rodrigues et Julien Caron!

Benoit Rousseau
Décembre 2020.

2.

LA PRÉPARATION

Je n'ai pas l'intention de présenter ma méthode comme la seule valide, loin de là. Mais au fil de ces vingt ans, j'ai développé des façons de faire qui me sont utiles. Libre à vous de savoir si elles le seront pour vous. Chose certaine, plus de rigueur fonctionnera toujours mieux que moins. Même si ce n'est pas directement évident à la vue du produit. Un texte bien écrit s'oublie, même s'il est le fruit de longues cogitations. Moins le spectateur a le temps de se rendre compte qu'il s'agit d'un texte doublé, meilleure est son expérience. Même (surtout?) si le film ou la série eux-mêmes ne l'enthousiasment pas. Et un texte rigoureux augmente les chances de se fondre dans la trame dramatique.

Le texte

Même si les documents (textes, notes, et même les adaptations elles-mêmes) sont maintenant entièrement électroniques, pour moi, il est encore essentiel (désolé, les arbres) de travailler sur une copie papier. Imprimé double face, à la rigueur. Pour prendre des notes. Défiler des options. Corriger des erreurs. Noter le temps écoulé par rapport au temps d'écran.

Le visionnement

Mais le premier geste devrait toujours être, bien sûr, un visionnement complet. Si possible sans texte. Personnellement, si je suis occupé à prendre en note des idées de transpositions ou de trouvailles synchrones, je perds de vue... le show. L'expérience que le spectateur reçoit alors qu'il le voit pour la première fois. Je ne m'interdis pas de noter, ou de préparer la distribution, dans le cas où je dirigerais

également, mais j'essaie de ne pas suivre le relevé pendant que je regarde. Sinon, ce n'est pas un texte. C'est une liste d'épicerie.

La nomenclature

Une pratique qui peut s'avérer payante à long terme, c'est de codifier soi-même les noms de fichiers en commençant à travailler. Même si chaque studio a ses propres consignes, souvent désespérément obscures, par rapport au nom des fichiers, pour pouvoir s'y retrouver, il vaut mieux établir une nomenclature sur son propre ordi, quitte à ce qu'elle soit changée au studio, pour pouvoir retrouver facilement les bons fichiers. Premièrement, pour se garder un fichier de détection vierge, sous son nom original, au cas où on aurait besoin d'y revenir, et deuxièmement, pour retracer toutes les étapes du travail au besoin. Par exemple, dans les Simpson, je choisis de nommer les fichiers « **Simpsons numéro de saison-numéro d'épisode-code de la production-étape de l'adaptation** », donc « Simpson 31-22 ZABF22 adapté », ou « révisé », ou « révisé client ». Dans le cas d'un film, « Titre-Bobine-Niveau de l'original-étape de l'adaptation ». Donc « Miracle B1 P1 (pour préliminaire 1)-adaptée ». Tout ceci jumelé avec une arborescence de fichiers précise. Un dossier-maître pour le film ou la série, contenant un dossier par bobine ou par épisode (un film peut contenir plusieurs sous-dossiers pour chaque version, genre « Miracle P1, Miracle P2, Miracle final, Miracle rajouts »), et chaque dossier de bobine ou d'épisode scindé en « Adaptation » et « Media ». On a souvent à retrouver les fichiers média en cas de problème technique, et il vaut mieux pour moi les avoir séparés. Ça peut sembler un peu lourd comme formule, mais je perds beaucoup plus de temps dans le cas d'un dossier complexe si j'ai à pêcher des dossiers et des fichiers pêle-mêle sur un Bureau ou égarés dans l'ordinateur.

Un corollaire de cette organisation, c'est de se servir d'une messagerie archivée en permanence sur le nuage pour toute communication à propos du projet (Gmail, par exemple), et que les titres de courriels soient eux aussi soumis aux mêmes contraintes. Pour les Simpson, par exemple, chaque courriel que j'envoie porte tous les renseignements du nom de fichier dans le titre, en plus des titres français et anglais. Il n'y a rien de pire que d'essayer de retrouver une information dans un courriel dont le titre est « Adaptation » ou, encore mieux, « Petite question ».... Surtout dans le cas d'une série, où il faut souvent retrouver des textes et des castings d'épisodes précédents, le fait de pouvoir faire une recherche ultra-rapide, en se servant notamment des codes de la production (dans mon cas, le ZABF22, par exemple), est précieux. Je mentionne les codes de production parce que l'ordre de diffusion est souvent modifié pour la diffusion française. Et j'ai vu des confusions énormes au fil des années (c'est le 22 de la diffusion française, ou le 22 de l'original?). J'ai même vu deux adaptateurs différents recevoir le même texte à adapter...

Le chrono

Un outil précieux dont je ne pourrais plus me passer, c'est un chrono sur l'ordinateur, cumulatif malgré les redémarrages. Le chrono de Windows fonctionne parfaitement dans cette situation. Sur Mac, mieux vaut aller chercher une application indépendante. Ceci me permet de garder constamment un œil sur la cadence de travail par rapport au temps complet à adapter. Le ratio « une heure d'adaptation par minute d'image » est un point de référence. Honnêtement, on ne l'atteint que rarement. Mais pour avoir une idée de la densité du texte et du temps d'adaptation qui peut me rester, c'est très important pour moi. Et je me fais un point d'honneur de ne déclencher le chrono que lorsque je suis vraiment en travail. Comme ça, je peux donner un aperçu précis des temps de livraison (il me reste à peu près x heures de travail, pour x minutes d'émission, je peux en donner y par jour, donc, avec la révision, ça devrait mener au jour z).

La manette

Il vaut la peine aussi de personnaliser la manette de contrôle. Les boutons peuvent être assignés. Vous pouvez mettre les commandes où vous voudrez, mais j'aime bien retrouver au bout de mes doigts les commandes suivantes, du moins dans DubStudio : Undo, Mute, Activer la boucle située au temps courant (pour afficher les personnages de la boucle courante), Marche et Arrêt, bien sûr, Enregistrer (une panne de courant est si vite arrivée), Avancer et Reculer d'un cadre, Déplacer les lignes vers le haut et le bas dans le Scénario, Insérer un dialogue, et Insérer une inspiration et une expiration.

Les références

Et finalement, dernier détail : travailler à deux écrans ou plus, c'est un soutien important... Un ou deux écrans totalement dédiés au logiciel d'adaptation, et un écran ouvert en permanence sur un fureteur qui peut contenir le chrono, mais surtout, des références. Si on a à sortir du logiciel d'adaptation pour faire des recherches, c'est couru qu'on ne le fera pas aussi souvent. Et donc qu'on va passer par-dessus bon nombre de choses. Un bon dictionnaire de rimes, sur papier ou sur ordi, est essentiel. Pour les chansons, bien sûr, mais aussi pour les mots qui se terminent par des fermetures de bouche (souvent suivis d'une réouverture). « Life » et »love », pour ne citer qu'eux, en sont des exemples frappants. La béquille traditionnelle est d'aller mettre « vie », par

exemple, sur la dernière ouverture. Mais ça donne un mot épouvantablement étiré (« Laaaaa vie »), et ça étire la réplique au point de provoquer des chevauchements avec la réplique suivante. À mesure que vous trouverez des mots français qui peuvent couvrir les nombreux mots anglais qui se terminent ainsi, c'est une bonne idée de noter dans un fichier texte ceux qui sont les plus utiles... Je joindrai les miens à la fin de ce document.

Pour le vocabulaire, les sites qui me servent le plus souvent, en ce moment, sont WordReference, Linguee, l'inévitable Urban Dictionary... En plus de pouvoir faire des recherches précises sur le film ou la série. Plus des références grammaticales françaises, des recherches précises sur des éléments du texte (ce bout de texte me semble d'un niveau de langue différent. Ça doit être une parodie de quelque chose. Ah tiens, c'est un extrait de Moby Dick... Si j'allais chercher la traduction officielle du texte?).

Un dernier mot : je n'ai que rarement vu, en studio, un comédien jouer parfaitement du premier coup un texte avec une faute d'orthographe. Même si elle n'est pas catastrophique, ou même si elle n'implique pas la prononciation, c'est un écueil supplémentaire, un court-circuit dans un cerveau d'acteur qui, contrairement aux idées reçues, fonctionne à plein régime lors d'un doublage, à trouver le rythme, le volume, l'émotion, la retenue, tout en essayant de regarder deux choses en même temps... De grâce, au moindre doute, passez votre texte dans un correcteur! Sinon, c'est le studio - et votre réputation - qui vont en souffrir. C'est parmi un des pires aveux de paresse que de soumettre un texte avec des fautes...

Bon, on est prêts! Une fois attablés, on part le taximètre, et on se revoit au prochain chapitre!

3.

PREMIER JET

Le texte qui nous est présenté est habituellement déjà découpé. Souvent de façon automatique (aux 30 secondes, peu important les débuts et fins de scènes, les exigences de casting, etc.), mais il nous fournit des « bouchées » qui sont des unités fonctionnelles pratiques.

Première étape : visionner la boucle au complet en écoutant l'original (je travaille au casque d'écoute uniquement. Les mixes sont souvent approximatifs, les haut-parleurs d'ordi souvent déficients, et les textes souvent marmonnés-évidemment, un casque fermé et hyper-confortable est un must). Chemin faisant, on peut récupérer les premières répliques pour lesquelles on a une solution immédiate (les off, les répliques dont l'équivalent synchrone s'impose facilement, les onomatopées à détailler) et les placer sur la bande.

Les marques de détection

Dans DubStudio, il y en a cinq types. Il vaut la peine de se familiariser avec elles.

- Les demi-flèches (à gauche et à droite) verticales, qui indiquent l'ouverture et la fermeture de bouche originales.
- Les soulignés, qui marquent les labiales (p, b et m)
- Les carrés vides, qui marquent les autres consonnes. En dessins animés, ce sont souvent des bouches où on ne voit que les dents.
- Les cercles vides, qui marquent les bouches presque fermées (les « o », les « ou »). À noter qu'en anglais, les « wh » (« what, why », etc.) sont des mouvements qui, quand ils se terminent, sont presque des ouvertures de bouche similaires aux labiales, et que je me retrouve à couvrir plus souvent qu'autrement, soit par des « quoi », ou des demi-voyelles françaises, soit carrément par des labiales.

- Et les cercles pleins, qui indiquent des « f » et des « v » (qui, en dessins animés, se retrouvent le plus souvent couverts par des bouches plissées, où les dents du haut chevauchent la lèvre inférieure, qui sont presque PLUS visibles que des labiales). Eux aussi peuvent se couvrir par des labiales. En prises de vues réelles, c'est souvent moins pertinent. Mais en animation, les « f » et les « v » finaux en anglais deviennent extrêmement dérangeants.

La détection à l'image

On touche déjà à une des questions les plus délicates de l'adaptation. La détection, par tradition, est faite à l'image uniquement. Ce qui veut dire que dès que la bouche du personnage est ouverte, on place le commencement de la réplique, et celle-ci dure jusqu'à ce que la bouche se referme. Malheureusement, on a la fâcheuse tendance de respirer avant de parler. Certains détecteurs vont indiquer des respirations après l'ouverture de bouche, avant que le texte ne commence, et après sa fin. Mais ça soulève un autre problème. Comme un rouleau de piano mécanique, où toutes les notes sont au même volume, il n'y a aucune façon pour le comédien de savoir l'importance relative, en volume, des divers éléments qui défilent devant ses yeux. Si on charge tous les trous avec des respirations, on aboutit au célèbre doublage asthmatique qui fait l'objet de tant de parodies. Ce n'est pas pour rien que des enfants qui jouent aux cowboys ont tendance à mettre du souffle partout, quand ils répètent les répliques de leurs héros favoris (« Je vais te sauver, hhh, Jimhhhhh »). Un des choix que l'adaptateur a à faire, c'est de déterminer quand le souffle FAIT PARTIE INTÉGRANTE de la réplique, et quand il n'est qu'une question de survie. Le comédien va respirer si on lui en donne la chance. (Du moins, c'est souhaitable.) C'est également souhaitable qu'il suive le mouvement du personnage à l'écran. Mais une surabondance de souffles nuit à la simplicité de l'émotion, et vient souvent s'y substituer. Je me souviens d'une excellente comédienne qui devait doubler une comédienne américaine très contrôlée, et qui le faisait en appuyant tous les souffles partout. En direction, je lui avais demandé, bêtement, de tout enlever, quitte à en rajouter si on s'apercevait que c'était absolument nécessaire. Quelques boucles plus tard, elle me regardait, surprise, en disant : « Mon Dieu, c'est tellement plus facile d'être juste, et de ne pas perdre l'émotion! ». Le souffle peut être l'âme du personnage. Mais il peut aussi en être l'échappatoire. Enlevez les souffles non-nécessaires. Et rajoutez ceux qui vous semblent essentiels.

Par ailleurs, dans le cas d'interjections répétées (« non, non, non, non, non! »), allez voir : a) le nombre original en anglais. Elles sont souvent indifférenciées dans le rythme (il y en a des plus fortes que d'autres), et assez fréquemment, elles sont en nombre différent dans la détection. Et vérifiez b) la facilité de prononcer rapidement ce que vous aurez choisi pour couvrir. Ce genre de répétitions fait partie des habitudes d'une langue, et se transpose habituellement mal. Mettez, en français, le nombre qui permet de jouer le mieux possible (avec un certain respect de la synchro, quand même...).

Il y a de fortes chances que parmi les premières répliques que vous adaptiez, les « low-hanging fruit », les fruits facilement cueillis, il y ait des onomatopées ou des off. Dans le cas d'un rire, surtout en comédie, la cadence du rire aide souvent à délimiter le personnage. Alors qu'on va se retrouver avec un « laughs » générique sur la détection. À moins que ce ne soit vraiment pas pertinent, il vaut vraiment la peine d'indiquer rapidement au moins le NOMBRE d'éclats qui composent le rire. Parce qu'un comédien pressé qui improvise va souvent en faire trop. Et une fois tout le monde enregistré, ce rire peut couvrir des choses importantes, ou attirer l'oreille. Souvent, les rires sont placés par les monteurs originaux de façon à laisser des « trous » pour les répliques. Nos lignes continues ne tiennent que rarement compte de ça.

Et c'est là que je commence à replacer.

Pour une raison ou pour une autre, les onomatopées et les off de la détection, ainsi que les répliques synchrones encadrées par des ouvertures de bouche, ne commencent que rarement précisément au même endroit où ils commencent au son original. DubStudio, par la roue centrale (pas montée sur ressort) de la manette de contrôle, permet d'entendre le son ralenti jusqu'au moment où la première attaque se fait entendre. Je dirais que dans 85% des cas, c'est à quelques cadres de l'endroit où la détection nous le présente. Surlignez le début de la réplique JUSQU'AU PREMIER ÉLÉMENT À COUVRIR (labiale, semi-, ou ce que vous voudrez), et replacez-la au point où votre curseur marque le début du son (le curseur devient joliment bleu quand les deux sont synchronisés). Évidemment, s'il n'y a pas d'image, vous pouvez simplement double-cliquer et surligner toute la réplique. Faites la même chose à la fin. Cette habitude, si elle peut sembler lourde au début, devient très rapidement seconde nature, et ne change pour ainsi dire rien à votre temps d'adaptation.

Sur Synchronos, il faut aussi surligner de la même façon, mais on ne peut pas faire défiler le son de façon continue. La seule façon de le faire est de lire à haute voix le début en place, avec le son anglais dans les oreilles. Si on arrive au même moment, on est bien remplacé.

Soit dit en passant, je considère que la ponctuation NE DOIT PAS faire partie du texte à lire. Donc se retrouver À L'EXTÉRIEUR de la réplique proprement dite. Le point - ou le point d'exclamation, puisque les relevés de texte anglais n'en comportent que rarement, et que ça vaut la peine d'en rajouter pour aider les comédiens - doit donc, pour moi, être APRÈS la fin du son. Parce que quel son ça fait, un point d'exclamation?

Et donc, on attaque les répliques synchrones. Habituellement, le premier usage serait de trouver LA réplique qui traduirait parfaitement, peu importe la sync. Et de vérifier ensuite si elle est possible dans le contexte et dans le rythme.

Et c'est ici qu'il faut un premier avertissement.

Depuis le début de ce chapitre, on nage en pleine technique. Il est

temps de commencer à l'oublier.

Si votre réplique « idéale » se retrouve à couvrir parfaitement votre détection, tant mieux pour vous! Vous gagnez un toutou.

Sinon...

Le début et la fin de la réplique sont les points les plus marquants. Si on les « frappe » correctement, on jouit d'une certaine latitude pour le reste de la réplique.

La première réplique

Exemple 1

On remarque que la première action, c'est de replacer le début. On entend clairement l'attaque, deux cadres après l'ouverture de bouche. Je replace donc le début de la réplique. Même s'il n'y a pas de chevauchement avec une autre réplique, ça permet aussi d'avoir un rythme plus serré. Souvent, en étirant les répliques sur toutes les ouvertures de bouche, on en arrive à un texte « mou », avec des répliques larges et moins rythmées. C'est le genre d'impondérable qui, s'il n'est pas totalement catastrophique, contribue grandement à faire perdre de la crédibilité à un doublage.

Au moment où je me mets à écrire, la décision est prise : la seule « ancre » que je veux taper, c'est le « f » (prononcé « v ») du « of ». Le reste devrait fonctionner facilement. Donc, en avançant cadre par cadre, je vais vérifier s'il se ferme bien au moment indiqué. C'est le cas. J'ai décidé de le couvrir par « Y'en a pas un ». Donc, je place la première ouverture avec le « en a », puis, le « p » sur le « f », dont je vérifie également la fin. Elle est en place. L'ouverture du « will » (la demi-labiale dont on parlait plus tôt), n'est pas très marquée. En passant d'une petite bouche (« pas un ») à la bouche plus ouverte du « i » de « qui va », ça couvre très bien. Je place ensuite la fin de la réplique, pour laquelle il n'y a pas d'accrocs majeurs, et je l'avance de deux cadres. Et je termine en changeant le point pour un point d'exclamation. La réplique anglaise est jouée de façon marquée.

Exemple 2

Ici, il s'agit de replacer des onomatopées. Premier segment, on va chercher le début, qui est plusieurs cadres plus tard (ici, l'ouverture de bouche n'est pas pertinente, c'est un « mmmh »). À noter que dans le cas d'une onomatopée sous crochets,

je considère que c'est le texte qui marque le début, et non le crochet, pour la même raison que la ponctuation ne fait pas partie de la réplique. Puis je replace la fin. Pour le deuxième terme, deux cadres au début, un cadre à la fin. Troisième segment, en deux morceaux. À noter qu'il se termine par un souffle. Je me sers donc des boutons que j'ai assignés sur la manette pour ajouter une respiration. Je mets un tiret pour lier les deux morceaux, et à la réécoute, je le remplace par un espace, parce que le tiret, dans DubStudio, étire toujours une des deux lettres qui se situent avant ou après. Il ne peut pas marquer un silence. Voilà pourquoi, après avoir remplacé le « D'oh », je reviens sur mes pas et je le remplace par un espace pour séparer les deux membres.

On remarque que pour le « D'oh », je me rends à l'extrême limite de ce que l'image permet. Le point est placé au cadre où la bouche se referme. En remplaçant des détections, déplacer la réplique est valide jusqu'à ce que ça jure avec l'image. Il est assez fréquent que le son original soit décalé par rapport à l'image. Le fait que l'animation soit en la même langue donne cette latitude. Mais en français, je ne replace que jusqu'à ce que la bouche permet, puisqu'on a moins de latitude. De même, il est assez fréquent qu'une ouverture à l'entrée d'une réplique (une consonne, par exemple) reste complètement non couverte par le texte original. Dans ce cas, même si le son commence un peu plus tard, je pousse le début de la réplique pour « accrocher » au moins un peu de la bouche fermée, ou à demi-fermée, qui n'est pas couverte en anglais.

La révision boucle par boucle

Si vous n'avez pas rencontré de difficultés majeures (ça va venir), vous pouvez alors réviser votre première boucle. Idéalement, la meilleure façon de le faire est à haute voix, avec le texte original dans les oreilles (ça permet de juxtaposer les deux versions, tant au niveau synchronisme que, surtout, aux niveaux sens, rythme et niveau de langue), et dans le MÊME CONTEXTE que les comédiens vont le découvrir. Sur Dub, ça veut dire en mode projection (accessible via F8). Il est très rare que je ne retouche pas au moins une réplique à cette étape.

La tendance, bien entendu, même pour ceux d'entre nous qui travaillent seuls à la maison, est de marmonner. C'est pour ça que j'insiste pour le faire avec une projection vocale raisonnable. Je me suis fait surprendre à mes premières adaptations à être incapable de bien jouer un texte parce que je l'avais moi-même écrit trop serré, et que je ne l'avais révisé qu'en marmonnant...

Autre raison importante de réviser au moins par bouchées un peu plus grosses, c'est que dans le texte dialogué, les répliques ne sont pas indépendantes. Elles dépendent les unes des autres. Tant au niveau de l'échange (quand on répond à quelqu'un, on répond en fonction du contenu de ce qu'il/elle a dit, mais aussi, en grande partie, en fonction de la façon dont il/elle l'a dit, par son choix de vocabulaire, de syntaxe,

son degré d'intensité, etc)... Sans compter que les répliques font souvent référence à une formulation en particulier. Si elle n'est pas répétée (je ne suis pas de ceux qui croient que la répétition n'est pas française), on brise le rapport des personnages.

Le fait d'avoir des outils plus précis n'aide pas au texte trop serré. Il est possible qu'un texte soit parfaitement lisible, mais impossible à jouer. Je me souviens avoir répondu à un directeur de studio français qui m'interrogeait sur les qualités respectives de Dub et de Synchronos, qu'avec Dub, il était possible d'écrire quelque chose qui est impossible à dire, et avec Synchronos, de dire quelque chose qui est impossible à lire...

À noter qu'il ne s'agit pas que d'être capable de survivre au texte. Il y a un « sweet spot » pour les comédiens, surtout à première vue et à quatre-vingts lignes à l'heure, où ils sont confortables pour jouer. Trop serré ou trop lent, même s'ils peuvent dire le texte de façon intelligible, c'est le jeu qui en souffre. Et notre métier tient à une chose : son dernier maillon. Le jeu. Ça doit être notre préoccupation de tous les instants, celle qui a préséance sur tous les autres. Peu importe notre génie littéraire ou mots-croisés-esque, ou notre habileté à trouver des correspondances, si on nuit au jeu (et ça prend beaucoup moins qu'on le pense), on se tire dans le pied gravement. Si vous constatez que les exigences de votre texte vous font faire des variations de rythme maladroites, il est temps, ou d'élaguer, ou de carrément réécrire la réplique. Même chose si vous ressentez un malaise devant un choix que vous avez fait. Chaque période de temps écoulé depuis l'écriture amène un recul par rapport au texte. Souvent, quand je me retrouve en studio, je regarde mes textes, et la première chose qui me vient à l'esprit, c'est : « Mon Dieu! Ce n'était pas aussi important que je croyais ». Et je propose un changement. Si vous n'avez pas le luxe de retoucher votre propre travail, vaut mieux appliquer le principe de précaution, et y remédier tout de suite...

Enfin, si, dans certaines situations, il peut devenir nécessaire d'offrir des options (des répliques alternatives, disponibles en Dub en ouvrant une deuxième ligne au personnage avec les cases sous son nom dans le Timeline), ne le faites qu'en cas d'absolue nécessité. Vitesse oblige, les directeurs et clients vont souvent ne considérer que la première version. Ne couvrez pas vos arrières en nous inondant de vos doutes. Si vous doutez, il y a de fortes chances que ce soit parce que ce n'est pas la bonne solution...

Et maintenant qu'on est bien empêtrés dans les problèmes, jetons un coup d'oeil sur les façons de s'en sortir...

4.

LES PREMIÈRES DIFFICULTÉS

Le niveau de langue

On entend souvent le public et la critique se plaindre du fait que les textes de doublage sont aplanis, que les niveaux de langue sont gommés, et que tout le monde parle plus ou moins comme un gérant de chambre de commerce. Et il est vrai que nos options sont limitées. Les accents sont de plus en plus interdits, pour la principale raison qu'il est devenu extrêmement difficile de les uniformiser, quand tous les comédiens travaillent séparément. Et que leur usage est de plus en plus réprouvé, pour des questions de sensibilités culturelles (sur lesquelles je ne m'étendrai pas, merci).

La première chose est d'être capable d'identifier dans l'original, les nuances qui y existent. On a tendance à associer une notion de classe aux niveaux de langue anglais (ou de toute autre langue) : « C'est un professeur, ou un avocat, il doit s'exprimer mieux ». Or, souvent, le VOCABULAIRE est plus développé, mais la syntaxe, elle, reste celle de la langue parlée, avec des élisions, des sauts de négations, et toutes ces sortes de choses... Prenez la peine de noter, par exemple, la langue des lecteurs de nouvelles français (pour un doublage international). Si les titres et les départs de reportages sont souvent faits dans une langue assez châtiée (attention tout de même à l'ordre adjectif-nom, une tendance littéraire qui, si elle est grammaticalement juste, a souvent tendance à surcharger le niveau), les échanges, eux, sont dans une langue nettement plus parlée.

Encore plus parlant, prenez la peine d'écouter nos lecteurs de nouvelles québécois, Élisions (sauf dans les titres), des « ils » prononcés rapidement, qui glissent vers le « y », négations sautées, structures de phrases moins organisées dans les topos, avec des adverbes qui traînent (« c'est de ça qu'on a parlé, notamment »), des expressions plus « parlées » (plein de, « ça » au lieu de « cela »), « y'a » pour « il y a », et j'en passe... Tout ceci dans le contexte de référence, du moins au Québec, d'une langue « correcte ».

Et bien entendu, personne ne parle comme des journalistes ou des lecteurs de nouvelles, quand ils ne sont pas en situation publique.

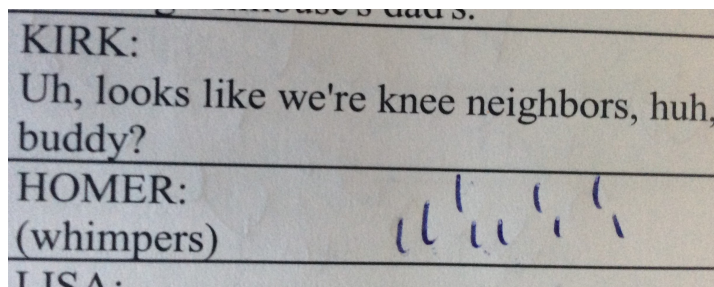
Mais d'abord, il faut savoir ce que le niveau de langue anglais représente! Un accent du Bronx, de la Nouvelle-Angleterre, ou de Boston, plus

spécifiquement (allez voir la délicieuse pub de Hyundai appelée « Smaht Pahk », où on s'amuse avec ledit accent), un accent du Sud (quand on connaît le clivage Sud/Nord américain), dont il y a d'énormes variantes (Virginie n'égale pas Georgie, qui n'égale pas Floride, qui n'égale pas Texas), les divers accents de l'Ouest, l'accent californien urbain, l'accent canadien-anglais, lui aussi loin d'être monolithique (les Maritimes, Terre-Neuve, les zones plus influencées par la mélodie autochtone plus chantante), et on n'a pas encore touché aux îles Britanniques, avec le londonien haut de gamme, le londonien du peuple, le cockney pur et dur, les accents des villes industrielles (le scouse de Liverpool, les accents de Manchester, des villes minières, comme dans Billy Elliott, l'Irlande, l'Écosse, le pays de Galles...), les accents des Caraïbes! Et c'est sans compter les accents de ceux dont l'anglais n'est pas la langue première, qui représentent aussi un geste de la part de l'auteur. On n'a qu'à penser aux divers accents qui peuplent simplement la ville de New York (surtout juifs à Brooklyn, plus métis dans Queens-pensez à Archie Bunker-, les divers accents black...) Si on ne touche pas à ces nuances, c'est comme si on montait les Belles-Soeurs en leur donnant un texte révisé par Marcel Dubé.

Si votre anglais a besoin de rafraîchissement, au moment où vous vous posez des questions sur un accent, allez voir sur Internet, d'après la provenance présumée du personnage. Cinq minutes! Et essayez de comprendre comment on pourrait transposer ces rapports des personnages les uns aux autres dans un français international « jouable ». D'entendre un mafieux parler comme un porte-parole d'oeuvre de charité, ou d'entendre une princesse médiévale s'exprimer comme une midinette du VI^e arrondissement, c'est un aller simple vers un doublage médiocre. Et la médiocrité engendre la médiocrité tout au long de la chaîne de production.

Le rythme et la notation « musicale »

Plus tôt que tard, vous allez tomber sur une réplique qui ne correspond pas du tout à votre version « idéalisée » de sa traduction. Il m'est très utile, dans ce cas, de travailler sur une version « abstraite » de la réplique, comme si elle était en croches, double-croches et noires, mais sans les mots originaux. Parce que ces derniers deviennent rapidement une obsession et empêchent de trouver des solutions, notamment en figeant dans notre esprit l'ordre anglais des mots (ce qui mène, la plupart du temps, à des adaptations bâtardes, souvent beaucoup plus littéraires que l'original).



Rassurez-vous, je n'irai pas ficher les répliques sur une portée! La méthode dont je me sers, c'est de transposer avec trois rangées de traits verticaux. La plus basse représente une bouche ouverte, celle du milieu des demi-labiales (des sorties de bouche en « o », des « wh », comme dans « what » ou « why », dont l'anglais regorge), et de franches labiales sur celle du haut (« p », « b », « f », « v »). Si on a une voyelle avec une petite bouche (un « o » ou un « ou »), je place un cercle sous le trait de la voyelle. Si on a un appui à l'image (un geste de tête, une tonique marquée, ou un geste de la main, par exemple), j'ajoute un trait horizontal sous la syllabe en question. Et si on finit par une consonne visible (les « life », « love », « have », dont on parlait au chapitre précédent), j'encercle le dernier trait.

Le but du jeu étant de rendre la réplique « abstraite », de l'éloigner du mot-à-mot. L'autre méthode dont je me sers souvent (héritage des chansons), est de psalmodier la réplique (en « da-da-da-ta-ta-ta », sur sa mélodie anglaise. Ça permet d'écrire en respectant le plus possible le rythme de la réplique originale. Une autre méthode, complémentaire, consiste à regarder la réplique « problème » sans son. En se concentrant sur les bouches, il est beaucoup plus facile de trouver quelles sont les « ancrés » que l'on veut arrimer. Comme on en parlera plus tard, les labiales et semi- sont toujours, bien sûr, une référence. Mais pas à tout prix. Les « f », les « v », certaines consonnes, n'importe quelle syllabe qui est appuyée, peuvent venir asseoir la réplique de doublage au point d'effacer la perception des autres syllabes qui sont mal couvertes. En regardant la réplique muettement, on peut même se rendre compte que certaines voyelles très fermées, qui ouvrent ensuite sur une grande bouche, peuvent tenir le rôle de consonnes. Par ailleurs, les ouvertures de bouches qui suivent un « o » ou un « u » peuvent assez facilement passer pour des labiales. « Do it » donne habituellement la chance de caser ce genre de réouverture.

Une boucle typique

Exemple 3

Premièrement, l'hésitation de Kirk (le père de Milhouse) est essentielle. Elle fait partie de la définition même du personnage maladroit, sans confiance (et celle de son fils aussi, d'ailleurs) qu'est Kirk. Donc, même si elle nous offre une occasion de « tricher » une voyelle supplémentaire, j'estime qu'il est important de la garder.

Deuxième constatation : la demi-labiale du « we're » n'est pas très marquée. Elle ressemble plus à un long « o » qu'autre chose. On peut la couvrir, mais pas sur toute sa longueur. Si on essaie un « on dirait ben » ou un « ça a l'air » en ouverture,

on la rate. Vaut mieux comprimer le sens et aller directement au but (« on est voisins »), qui va faire passer aussi bien la proximité malaisante du personnage. On peut aussi se servir du « ou » de « looks » pour caler le « on », en plaçant le « est » (l'ouverture) à la sortie de la consonne finale de « looks ».

Pour la finale, je vais aller taper la labiale de « buddy » sur le début de « mon ami ». Même si le « m » de « ami » n'est pas techniquement couvert, on peut le placer sur le « d » de « buddy ». On pourrait essayer de trouver une autre formulation, mais « mon gars », par exemple, ne couvre pas le fait qu'il le considère comme un ami, ars que l'autre s'y répugne. À la vitesse où la réplique passe, la consonne nous donne un appui suffisant.

Finalement, le « b » de « neighbors », s'il n'est pas absolument essentiel, peut se couvrir en ajoutant un petit peu de contexte. « On est voisins d'genou à matin », même si ce n'est pas dit textuellement en anglais, ne nuit pas à la réplique.

Petit détail final : je force les prononciations sur les interjections. Elles sont détectées d'après l'anglais. Beaucoup d'adaptateurs laissent le « uh », et le « huh » anglais dans la réplique finale. Je choisis de les réécrire comme je veux les entendre en français (dans ce cas-ci, « euh », et « han », en québécois). Il m'est arrivé à quelques reprises d'avoir à reprendre parce que le comédien (qui ne parlait pas anglais) disait l'interjection phonétiquement (« uh » et « huh », avec des « u » bien marqués), et était presque incapable de les transposer. Par ailleurs, certaines formulations peuvent prêter à confusion (un « ouuh » admiratif s'écrit « ooh », par exemple, ce que beaucoup de comédiens vont jouer en « oh »).

Soit dit en passant, si à la relecture, vous aboutissez à un texte très inégalement écrit parce que les diverses labiales et semi- couvrent tout l'espace du trait qui les marque, il vaut la peine de n'en garder que la moitié (le début ou la fin) en place, de façon à donner un texte qui « coule » mieux à l'image. Tant que la place est raisonnablement respectée, un texte visuellement « élégant » (donc sans trop de ruptures de rythme qui ne s'entendent pas au son), se jouera toujours mieux. Les détecteurs ne se gênent pas pour le faire, d'ailleurs, quand un placement trop scrupuleux rendrait la réplique illisible.

Et souvenez-vous d'une chose, dont il faut se rappeler à intervalles réguliers tout au long de l'adaptation : le rythme de la phrase par rapport à la phrase originale, ainsi que les appuis de cette dernière, sont AU MOINS aussi importants que la synchro stricte. Il y aura quelquefois des choix à faire entre ces trois pôles, mais, idéalement, jamais rythme et appuis (ni sens, évidemment) ne devraient être négligés au profit de la stricte adhérence au synchronisme.

Et si vous vous demandez à quelle fréquence il faut recourir à ce genre de traitement plus « poussé », voici la page de laquelle la réplique a été tirée. Ça donne une idée... Compte tenu du fait qu'il y en a une vingtaine comme celle-là pour faire un vingt-deux minutes télé...

Marge lowers the straps on her dress.	00:04:11:15	MARGE: Silly. Moms aren't attracted to pastors. (chuckles)
	00:04:16:16	HOMER: Oh, this place is so crowded. My leg is touching Milhouse's dad's.
Kirk kneels Homer's knee.	00:04:22:19	KIRK: Uh, looks like we're knee neighbors, huh, buddy?
	00:04:25:05	HOMER: (whimpers)
	00:04:26:10	LISA: Mr. Smithers. I don't think I've ever seen you without Mr. Burns.
Smithers and Julio take a seat next to Lisa.	00:04:30:21	SMITHERS: Oh, Mr. Burns is more comfortable at home reading his copies of the scriptures.
Intercut: Mr. Burns is in his home vault. He reads from the original scriptures, then shreds one.	00:04:38:08	BURNS: "Blessed be the poor"? I'm just finding this out now? No one must know. Exodus.
Back to the church. Bode takes his place behind the pulpit and talks to the congregation with a microphone.	00:04:50:19	BODE: Good morning.
	00:04:51:20	CONGREGATION: Good morning.
	00:04:53:17	BODE: For those of you interested in the Packers game...
	00:04:55:23	LENNY: We don't want to know.
	00:04:57:13	BODE: So, I know some of you still have some questions about me.
Sideshow Mel holds up his son.	00:05:00:09	SIDESHOW MEL: I certainly do. Will you be godfather to my son?
	00:05:04:07	BODE: (chuckles) We're not there yet, Mel. But, seriously, fewer and fewer people are coming to church. Numbers are declining. And I get it. When you tell people that you believe in God, usually they take that to mean that you're quietly judging their

Poursuivons avec les autres répliques de cette boucle. Lisa s'adresse ensuite à Smithers : « Mr. Smithers! I don't think I've ever seen you without Mr. Burns! ». On remarque que dans le texte original, il n'y a encore que des points. La réplique est dite avec surprise. Il vaut la peine, encore ici, de placer deux points d'exclamation. Encore une fois, à la première lecture, ça donne un guide beaucoup plus précis de la direction que la réplique doit prendre.

Exemple 4

Ici, on fait face au fait qu'il n'y a pas de consonnes marquées dans le début de la réplique. Or, la traduction spontanée irait vers quelque chose comme « J'pense que j'veus ai jamais vu sans monsieur Burns! », donc truffée de labiales dans le début. Et si on la fait telle quelle, c'est un peu dérangent. Dites-vous bien que si vous ressentez un malaise par rapport à l'image, aussi flou et ténu soit-il, il y a des risques que le public le ressente aussi. Ou pas, cela dit. Peut-être qu'en studio, on va se rendre compte que c'est moins dérangent que vous le croyiez. Mais vivez avec votre première impression. Le temps passé à se demander si nos perceptions sont justes est du temps qui pourrait être consacré à une solution créative. Ici, un changement de formulation (« C'est rare qu'on

vous voit ») permet de faire d'une pierre deux coups : le début de la réplique ne dérange plus, et les deux « v » couvrent le « I've ever » qui marque le milieu de la réplique. À noter que pour le « without », l'image me permet de ne placer qu'une seule syllabe (« si y'a PAS »), pour aboutir au « monsieur Burns » final, qui, ô joie, peut se placer tel quel. Si l'image le permet, dédoubler une syllabe (deux dans un) ou en escamoter une (un dans deux) est quelque chose de tout-à-fait plausible. À noter qu'il n'y a aucun temps entre le « Monsieur Smithers » et le reste de la réplique dans la détection. Il vaut la peine de le replacer, ce qui permet à l'interprète de jouer un peu plus la surprise (essayez-le, dites la réplique sans pause, ça donne l'impression que Lisa a préparé sa question auparavant, plutôt que de le découvrir dans la situation).

Exemple 5

La prochaine réplique se fait presque automatiquement (consultez la page de texte); le « Mister Burns » est assez visible et bien placé, en début de réplique, pour rester en place (vérifiez sans son, souvent, les bouches marquent suffisamment peu les noms et les termes qui restent identiques pour qu'on puisse se permettre de les déplacer), « more comfortable » soutient bien « plus confortable », on peut commencer « maison » sur le « m » de « home », et « copies » et « scriptures » peuvent accueillir « copies » (bien sûr) et « évangiles ». Donc : « Monsieur Burns est plus confortable à la maison, à lire ses copies des Évangiles » (remarquez la virgule ajoutée, qui aide à la structure de la réplique. Nos relevés de texte originaux sont justement ça : des compilations. Ce ne sont pas des textes destinés à être joués. Par ailleurs, l'anglais met « oh » dans presque toutes les occasions. Vu que le français, en général, garde le « oh » pour la surprise, dans la majorité des cas, je prends la liberté de les remplacer par des « ah ». Ce sont des scories de langage, et la synchro (la petite bouche) ne dérange pas vraiment à la vitesse où elle passe.

Exemple 6

La réplique suivante de monsieur Burns cite un texte biblique. Ici, idéalement, il vaut mieux ne pas contorsionner le français pour la synchro. « Blessed be the poor » est traduit, simplement, par « Bienheureux les pauvres ». Tant pis pour le « b » de « be ». Le sens, ici, doit prévaloir. Par ailleurs, il y a une pause dans la réplique qui n'est pas couverte dans la détection : avant de découvrir « poor », monsieur Burns s'arrête pour le découvrir. Or, la bouche est fermée pour le « p », et la détection met la consonne sur 10 cadres. Il faut ramener le « p » à sa longueur sonore (2 cadres), et remplacer le trou par des points de suspension. Sinon, encore une fois, la réplique est télégraphiée. Soit dit en passant, le « b » de « blessed » arrive après l'ouverture de bouche. J'en place quand même une petite partie avant l'ouverture de bouche pour « accrocher » la labiale. De même, le « poor » déborde d'un cadre la fermeture de bouche. Je l'amène jusqu'à celle-ci, mais pas plus loin.

Exemple 7

Réplique suivante : « I'm just finding this out now? ». On touche à un des emmerdements fétiches de l'adaptateur : les « I'm ». On commence avec une voyelle très appuyée, suivie immédiatement d'une labiale. La plupart des verbes français, si on élide, commencent par une consonne. Des inversions d'emphase aident souvent à se sortir d'impasse. « C'est maintenant que j'm'en rends compte » est efficace au niveau comique (c'est un punch à deux volets), couvre le « m » initial, en plus de terminer la réplique (début et fin étant les deux ancrages les plus importants) sur une petite bouche. À noter que j'ai sucré la couverture du « f » de « finding » et que le « j'm'en » tombe dans le vide. Avec début et fin en place, et la réplique efficace au niveau comique, ça vaut la peine d'éclipser la synchro stricte.

Exemple 8

La suite, « No one must know » pose problème. « Personne ne doit savoir » est impraticable. Il y a petite bouche sur la première syllabe, demi-labiale sur la deuxième, labiale sur la troisième, et très longue petite bouche sur la finale. J'ai choisi « Faut pas qu'ça s'ébruite ». Entre le « f » pas couvert du « faut », la petite bouche, le « p » sur la semi- et le « u » de « ébruite », on couvre suffisamment début et fin pour que les manques (le « must », par exemple) deviennent moins importants. J'ai ici l'avantage que monsieur Burns permet un niveau de langue un peu plus relevé. Dans la bouche d'Homer, par exemple, j'aurais peut-être choisi : « Faut montrer ça à parsonne! ». À noter que j'ai quand même placé le « a » de « ça » à la sortie de la labiale. Et que j'ai pris la peine d'égaliser le texte jusqu'au « know » pour garder la lisibilité. Et voilà une boucle de terminée! Reste à la réviser à haute voix... et passer à la suivante.

Les appuis d'emphase

Avant de continuer, un mot sur les appuis d'emphase en anglais. Dans des textes théâtraux ou cinématographiques anglais, il est fréquent de retrouver des mots en gras. L'anglais permet d'appuyer spécifiquement un mot à l'intérieur de la réplique, pour mettre l'accent sur son importance. Un bon exemple, c'est de se servir de la réplique fétiche de De Niro dans « Taxi Driver » : « I'm talking to you ». Il la fait avec de multiples variantes, mais imaginons un instant ce que la réplique pourrait vouloir signifier et comment la transposer.

S'il dit « **I'm** talking to you », il est impossible (et tristement, ça arrive

trop souvent) de la traduire par « **Je** te parle ». En français, vaut mieux faire le tour par une locution d'emphase : « C'est **moi** qui te parle », dans le sens de « pas un autre », synchro mise à part, bien entendu.

S'il dit : « I'm **talking** to you », cela veut dire, « Silence, je te parle », ou « Écoute-moi ». On n'a qu'à penser aux réactions de Kamala Harris lors de son débat vice-présidentiel (« Mr. Vice-President, I'm **talking**! »). En français, il est possible d'appuyer le mot (« Je te **parle**! »), mais seulement si le contexte le permet (synchro, et concordance des appuis à l'image). Vu que la rythmo ne nous permet pas vraiment de changer de casse, il vaut mieux, à ce moment, mettre le moment d'emphase en MAJUSCULES (on revient à Trump, décidément), de façon à donner un signal précis et rapide au comédien. D'ailleurs, cet usage peut se répandre à n'importe quel appui (habituellement sur un nom commun ou un verbe) qui peut se transposer en français. Soit dit en passant, en couvrant des appuis, attention à l'accent tonique! Si l'appui mène à le déplacer, si on ne parle pas d'une emphase démesurée, la réplique va presque automatiquement être fautive en français (« Albi le Géant, on vous **AT**tend! »).

S'il dit « I'm talking **to** you! », (moins usité) cela signifie quelque chose comme « Pourquoi tu te plains, je te parle! » Encore une fois, la transposition directe est impossible (« Je **te** parle! »). Selon le contexte, les répliques précédentes et suivantes, il faut encore une fois contourner la formulation pour couvrir le sens.

Et finalement, s'il dit « I'm talking to **you** », encore une fois, il faut inverser pour couvrir le sens : « C'est à **toi** que je parle! ». La version paresseuse (« Je te parle à **toi** ») est injouable.

Quatre mots, quatre sens. Imaginez une semaine... Quand on parle de rythme, l'appui d'emphase anglais est incontournable. Et c'est ce qui est le plus souvent évacué en doublage. Il est **essentiel** d'y porter attention. (Tiens, tiens...)

Les labiales ou les voyelles?

Au fond, la seule vraie règle de l'écriture de doublage, c'est « whatever you can get away with ». C'est comme l'évasion d'impôts... J'ai vu des choix injustifiables techniquement passer comme du beurre dans la poêle au produit final, et j'ai vu des trouvailles parfaites s'éventrer sur les récifs. On nous apprend à nous préoccuper des fermetures de bouche d'abord et avant tout. Mais j'apprends encore à tous les coups que si vous avez réussi à faire correspondre un « moment de bouche » particulier au début, à la fin, ou sur les appuis de la réplique, habituellement, le spectateur va vous laisser une grande latitude sur le reste. En animation surtout, les « o » (les petites bouches) méritent d'être couvertes, si le sens le permet. Et le spectateur va probablement accepter plus facilement une labiale non couverte si ce « o », « ou » ou quoi que ce soit, est exact. Vous

connaissiez les « règles ». Respectez-les assez pour les briser. Mais de façon réfléchie et intentionnelle. Cela dit, encore une fois, si on en fait un automatisme, ça devient artificiel et technique...

La règle de cinq

Exemple 9

La boucle suivante s'amorce également sur un problème : un personnage s'adresse aux fidèles dans une église avec un « Good morning », auquel la communauté répond également par un « Good morning ». Bien que « Bon matin » ne soit pas absolument répréhensible en français, il reste très inélégant. Règle générale, si on peut deviner l'anglais à travers l'adaptation, la réplique est ratée.

Ici, il faut encore une fois privilégier le sens. La première réplique est dite en plan éloigné, ce qui nous donne un peu de latitude, et le fait que la congrégation répond en chœur aide aussi à nous donner un peu de jeu avec la synchro.

Devant un problème de la sorte, qui ne se résout ni facilement au premier jet, ni avec une notation abstraite, j'en suis venu, avec le temps, à me donner une règle simple : je ponds cinq options. Habituellement, en route vers la cinquième, la meilleure solution s'est déjà présentée. Il m'est arrivé d'aller à dix (ou même à quinze) pour des répliques importantes, mais dans 95% des cas, les cinq sont suffisants. Le simple fait d'avoir à comparer plusieurs solutions invite à choisir la moins mauvaise. Et le simple temps passé à y réfléchir clarifie aussi le problème. Il vaut la peine de s'y arrêter. À part la révision, on travaille souvent de façon linéaire (une réplique après l'autre), et une erreur, une fois passée, risque de plomber le travail qui va suivre.

Techniquement, je place donc le début du premier « good morning » au son, puis, je place le « m » sur l'ouverture après le « m » (même si elle est peu visible). Le reste de « dimanche » se place assez bien dans la longueur après. Je place la finale au son, en prenant bien soin d'ajouter un point d'exclamation. Pour la congrégation, le son commence effectivement avant, mais aussi avant que quiconque ait ouvert la bouche. J'attends donc de voir la première ouverture avant de placer le début. Vu que la réplique est plus étirée, je place le « d » sur le « m », le « morning » étant beaucoup plus long. Grosso modo, mon œil est attiré par les ouvertures de bouche de Cookie Kwan, à l'avant-plan, donc je place l'ouverture du « imanche » sur elle, ainsi que l'ouverture du « anche » Enfin, le son va plus loin que la dernière fermeture. Je limite donc la finale à la dernière fermeture de bouche plutôt qu'à la fin du son.

Go outside. Shut the door.

Le compositeur Brian Eno a conçu une série de cartes, à piger aléatoirement, pour donner une direction un peu plus zen au travail de composition en studio (ça s'appelle « Oblique Strategies ». Le Web regorge de transpositions de ces cartes. Allez jeter un coup d'oeil, c'est fascinant.). Une de ces cartes, celle qui m'a le plus frappé, disait simplement « Go outside. Shut the door. ». Arrêter de travailler « officiellement » est souvent la meilleure façon de travailler. Quand je me retrouve coincé (même après la règle de cinq, ou de dix, ou de quinze), et que je décide de fermer boutique pour un moment, dans la grande majorité des cas, la solution m'éclate au visage sitôt que j'ai fini de la chercher.

Bon, premièrement, il vaut bien évidemment la peine de se laisser des respirations (ne serait-ce que pour se faire à souper). Mais en adaptation, sitôt que la première butte est passée, il est extrêmement facile de se laisser porter par l'adrénaline jusqu'à ce qu'on ait trouvé ce qu'on cherchait (ou jusqu'à ce qu'on ne soit plus capable d'aligner deux mots). Au pire, quand la solution viendra (et elle va venir), allez la noter sur le texte, et continuez à vivre. Avec le recul, quand vous y reviendrez, elle va probablement s'être cristallisée de façon évidente, ou sinon, vous orienter sur la véritable solution. Donnez-vous des pauses. Marchez de long en large, s'il le faut. Au pire, étendez-vous quelque part. La créativité ne se nourrit pas nécessairement de la souffrance du corps.

La labiale franche en finale

Exemple 10

Je poursuis en remontant les répliques une à une, pour repérer les problèmes qui peuvent se présenter. Le prochain fait référence au mot « game », ou tout autre mot qui se termine par une labiale franche – donc une fermeture de bouche – sans contorsion visible de la bouche ou ouverture. Dans ce cas, les soucis que j'ai évoqués plus tôt sont nuls et nonavenus. Si la bouche se referme, ne se rouvre pas, et ne marque pas par un quelconque plissement la fermeture, il est tout-à-fait approprié de considérer le début de la fermeture (donc le début du « m ») comme la fin de la réplique. Ne vous faites pas souffrir. On n'y verra que du feu.

Par contre, dans le détail, le son anglais commence bien au-delà de l'ouverture du « f ». Je prends soin de ramener mon « p » (« pour ceux d'entre vous » sur la marque de détection. Le doublage n'aura pas le même bénéfice du doute. Et je réduis le « p » à sa plus simple expression. Ensuite, vu que c'est serré, je ne considère que la fin du « of you » pour ma synchro, pour éviter de trop resserrer le texte. Je dépose le « p » de

« pointage » sur le « p » de « Packers », et j'estime que j'ai assez d'espace pour la suite. Et j'arrête « Alouettes » AVANT la fermeture de « game ».

Privilégier le sens

Exemple 11

La réplique suivante (« We don't want to know »), qui répond à la réplique incongrue du célébrant, qui offre à sa congrégation de lui révéler les pointages du football du dimanche, montre un autre choix entre synchro stricte et sens. Théoriquement, les deux demi-labiales (« We » et « want ») devraient être couvertes. Mais il s'agit d'un punch comique. Contourner la formulation en commençant avec des « mais » et autres béquilles, compromettrait l'efficacité comique. Au moins, en commençant avec une petite bouche (« On s'en sacre »), on peut atténuer l'effet du « w » pas couvert. En québécois, « On s'en sacre-tu? » serait correct, et couvrirait la petite bouche en finale du « o ». Mais vu que la réplique précédente parlait spécifiquement des Alouettes (plutôt que des Packers de Green Bay), on aurait l'impression qu'on se fiche de l'équipe en particulier, plutôt que du résultat en général. J'ai choisi d'aller avec « On s'en sacre, du football! », même si ni le « f » ni le « b » ne sont couverts. Pour des raisons d'efficacité comique, il vaut mieux transgresser la synchro dans ce cas-ci, à mon avis. Au moins, la bouche plus petite du « ball » se brouille dans le « know ». Et on ajoute un point d'exclamation. Cette réplique est inefficace sans emphase et appui.

Pour des raisons d'efficacité comique, le début de la réplique est extrêmement important. Il est deux cadres plus loin que ce que la détection propose. On le déplace en conséquence, et on place ensuite la petite bouche du « ball », après avoir vérifié si elle est bien en place. Et enfin, on replace la finale.

Quand choisir de privilégier le sens

Quand la réplique que vous avez trouvée (à première vue, ou après travail plus approfondi sur la synchro, ou même après avoir fait plusieurs essais), ne vous satisfait pas, ou vous laisse même simplement mal à l'aise (comment jugeriez-vous cette réplique, par exemple, si vous la voyiez au cinéma, ou si elle avait été écrite par un de vos compétiteurs), il est temps de commencer à faire des choix.

Je l'annonce depuis bon nombre de pages, le sens est TOUJOURS à privilégier. Il y a toujours une paranoïa chez l'adaptateur de se faire juger techniquement

inapte parce qu'il n'a pas couvert chaque mouvement. Et effectivement, il arrive que ça se produise en studio (rarement ailleurs, puisque le texte est rarement revu avec l'image. La plupart du temps, les révisions par les décideurs ou les clients sont faites simplement à la lecture du texte papier). Mais il arrive aussi que la réplique soit considérée comme injouable. Ou maladroite. Vous allez vous faire critiquer quelque part, croyez-le. À l'extrême rigueur, soumettez une alternative où le sens prime (la première) et une seconde plus portée sur la synchro. Avec tous les avertissements préalables sur le fait que les alt, telles qu'on les connaît, ne sont que rarement prises en compte. Mais dites-vous bien qu'une réplique bien construite dramatiquement, qui s'insère bien dans la séquence du dialogue, a beaucoup plus de chances de passer inaperçue (et après tout, c'est notre but), et par le spectateur, mais aussi par le directeur et l'acteur. Et leurs propres obsessions techniques ne concernent qu'eux.

Soit dit en passant, ceci n'est pas une carte blanche pour évacuer tout souci de synchro. Il y a presque toujours une solution qui respecte à la fois le sens et un minimum de correspondance. Rien ne trahit plus la paresse d'un adaptateur qu'un texte écrit de façon égale partout, où même les mots écrits sur leurs correspondances directes sont décalés par rapport à l'original. Plus un directeur et un acteur ont du métier, plus ils décèlent vite ce genre d'abandon.

Les références

Si vous décelez dans le texte original un segment qui décroche du niveau de langue, ou qui vous semble différent dans l'esprit de tout ce qui précède, il y a fort à parier qu'il y a citation, célèbre ou non. Une parole de chanson, une référence à ce qui a été dit précédemment, un texte littéraire... Faites l'effort de copier-coller ce bout de texte dans Google... Si vous ne trouvez pas, tant mieux. Mais si vous trouvez, essayez de coller, tant que la synchro vous le permet, à la version française de ladite citation... Avoir de la culture, ce n'est pas tant tout savoir, que de s'interroger sur ce qu'on ne sait pas, et aller l'apprendre... Cinq secondes. Encore une fois, s'il y a citation, il y a une raison. C'est bien peu cher payer pour la respecter.

Les ponts

J'en profite pour aborder un sujet qui est un des principaux moyens par lesquels le doublage se trahit. Tout texte dramatique comporte des pauses à l'intérieur des répliques. Elles peuvent avoir l'air involontaires (le personnage est tellement agité qu'il en oublie de respirer, et coupe sa réplique pour reprendre son souffle), ou pudiques

(le personnage hésite à prononcer le mot qui suit, parce qu'il en mesure le poids), ou volontaires (le personnage veut marquer un impact particulier sur ce qui va suivre). Mais dans tous les cas de figure, elles ne sont JAMAIS inutiles. Tout accroc au rythme du texte, s'il a franchi les étapes du choix des prises, du montage, etc., est voulu par le réalisateur. Le gommer en passant par-dessus, c'est trahir le texte. L'écrire en coupant où le français ne couperait pas, c'est trahir le texte.

On a souvent tendance à calquer l'anglais quand on écrit des ponts, et à couper sur le même mot qu'en anglais. C'est une erreur. Si vous ne faites pas de studio, il est important de savoir que les acteurs répètent presque toujours l'article ou la préposition qui précède le pont. Si le texte anglais dit, par exemple : « It's like a kind of... dream », traduire par « C'est comme un genre de... rêve » est très dur à jouer, pour la même raison que les appuis sur un seul mot sont habituellement très maladroits. L'acteur/trice va, dans la grande majorité des cas, ajouter « C'est comme un genre de... de rêve » pour se donner un élan pour franchir le pont. Ce qu'on demande à l'acteur, c'est de faire comprendre, par sa façon de s'arrêter, et par sa façon de jouer le silence, et ce qui suit, pourquoi le texte est haché à ce moment précis. Il doit avoir une raison de s'arrêter, une pensée pendant le silence, et une motivation pour reprendre. Si vous n'avez pas en tête ces trois facteurs, votre réplique a d'excellentes chances d'être fausse.

Jouez-la-vous, en la transposant si nécessaire dans votre idiome parlé à vous (le niveau de langue artificiel du doublage a la malheureuse tendance à se nourrir de lui-même, et si, quand on écrit du doublage, on ne le fait que pour qu'il ressemble à la tradition du doublage, on contribue à la renforcer, et à la rendre encore plus fausse). De grâce, arrêtez-vous-y. Un pont mal écrit contribue grandement à caser l'adaptateur comme quelqu'un qui « punche », qui ne fait que remplir les exigences minimales qu'on lui impose. Et quand l'acteur ou le directeur voient que l'adaptateur a été paresseux, ils ont tendance à interpréter tout ce qu'ils vont voir de lui/elle par la suite, à la lumière de cette paresse perçue. Une pause dans une réplique (un pont) est toujours quelque chose de voulu. À nous de la justifier. Par ailleurs, bien entendu, si la détection l'a complètement gommée (comme dans le cas de la réplique de monsieur Burns, plus haut), il est de notre devoir de la réinstaurer.

Les élisions ne sont pas des outils de synchro

Il va probablement vous arriver d'avoir une réplique qui serait ô combien synchrone si le personnage voulait simplement prononcer toutes les syllabes, ou ne pas élider une négation (« je pense » pour « j'pense », par exemple). Tristement, c'est une très mauvaise idée. Le choix que vous feriez si la réplique n'était pas synchrone (la traduction « idéale » de la réplique, comme si on était au théâtre, par exemple) DOIT demeurer la même. À moins de cas extrême, un personnage qui décide d'appuyer sur les mots, par exemple, le niveau d'élision et le niveau de langue général doivent demeurer les

mêmes, même si ça vous cause des maux de tête. C'est souvent dans le cas des « I'm » dont on a parlé plus tôt que le problème se présente. Arrêtez-vous-y quelques instants, et prenez le temps de trouver des solutions. Dites-vous bien que le réflexe de l'acteur/trice sous pression et serré dans le temps sera toujours de prononcer tout ce qui est écrit. Parce qu'il n'a que trop rarement le temps de faire les choix de niveaux lui-même. Et ça mène inévitablement à ce niveau de langue de chambre de commerce qui peut détruire un texte. Et ça vaut encore plus pour les textes en québécois. Les comédiens jouent 95% du temps en français international. Et dans beaucoup, beaucoup de cas, ils vont y revenir après peu de temps en studio. Les textes en québécois doivent forcer la prononciation. Sinon on aboutit à une langue hybride, mi-figue mi-raisin, qui est encore moins convaincante que n'importe quelle des autres options.

D'ailleurs, en passant, et il ne s'agit pas directement d'une élision, mais attention aux « oh » « uh » et « ooh ». Pour l'interprétation, il vaut la peine de ne pas les laisser tels quels. Le « oh » français marque une surprise. Le « oh » anglais est beaucoup plus près de notre « ah ». Le « uh » est une hésitation. Il vaut la peine (pour une demi-seconde) de lui substituer un « euh ». Et ne laissez jamais un « ooh » admiratif. Beaucoup de comédiens vont le laisser en « ooh ». Allez placer un « u » au milieu pour un « ouuh ». Ce sont des secondes pour lesquelles directeurs et acteurs vous remercieront (enfin, pas vraiment, mais en pensée...).

Par contre, et nous en parlerons au chapitre suivant, attention de ne pas abuser des apostrophes. Certaines élisions se font naturellement, et on ne pourrait envisager, même à première lecture, de ne pas les faire, même si le texte est écrit « au long ». Il faut que l'élision lue soit naturelle. Sinon, on surcharge le texte de symboles, et on augmente largement le risque que le comédien s'accroche en la lisant. D'où l'importance des relectures (la relecture à la boucle et la relecture finale, en faisant l'épisode ou la bobine au complet). Vous connaissez le texte, vous l'avez écrit. Si vous avez du mal à relire une réplique, il y a là un problème qui mérite d'être corrigé.

Les inversions

Tôt ou tard, pour des raisons de synchro ou tout simplement de jeu, il va falloir changer l'ordre des mots de l'original dans la réplique adaptée. Souvent, on en a parlé plus tôt, suivre mot à mot l'ordre anglais donne des répliques alambiquées; « it's a sad story », dans un contexte contemporain réaliste (par opposition, par exemple, à un film d'époque), se traduit mal par « c'est une triste histoire ». « C'est une histoire triste » est plus simple et plus direct.

Exemple 12

Dans le cas qui nous concerne, j'ai « Sir, we are not on a first-name basis. », que Ned Flanders, offusqué, réplique à un pasteur « moderne ». « Monsieur, nous n'en sommes pas à nous tutoyer. » ne fonctionne pas du tout. Si le « Monsieur » sur le « Sir » peut fonctionner, le « we » est très visible et serait gommé par le « nous », et la fin de la réplique regorge de fermetures de bouche « First-naMe Basis ». Le premier réflexe serait d'aller vers « On a pas élevé les cochons ensemble, monsieur! », où le « pas » couvrirait bien le « we're ». Le « first » resterait gommé, mais le « monsieur » final se place très bien sur « basis ». En plus, le côté méprisant de l'expression se prête très bien à la situation. Par contre, à la relecture, la réplique est un petit peu rapide. Malheureusement, trop pour être utilisable. « On est pas rendus à s'tutoyer, monsieur! » (Notez l'élision forcée et le point d'exclamation rajouté) est aussi efficace et plus fluide. On avance le « on » pour respecter le son, on place le « p » de « pas » à la sortir du « we're », et pour respecter le rythme, on place le « t » de « tutoyer » à la place du « f » de « first ». « monsieur », va sur « basis », et on remplace la fin.

Exemple 13

Plus loin dans le texte, j'ai un exemple d'une inversion inévitable : Lisa, en parlant de Springfield, dit « This town doesn't get subtext! ». L'incontournable « sous-texte » se retrouve donc sans appui en finale. Ça se résoud assez simplement et élégamment, en présentant la phrase comme « Le sous-texte, ça passe pas dans not'ville! ». Notez que les labiales qui pourraient être dérangeantes sont repoussées au milieu de la réplique, où, emportées par le rythme, elles peuvent faire le moins de tort, et que le « v » de « ville » couvre parfaitement le « b » de « subtext ». On commence, après avoir remplacé le début, par aller placer le « ou » de « sous-texte » sur la petite bouche de « town », et le « t » de texte sur la consonne qui suit. Ne reste qu'à placer le « v » de « ville » sur le « b » de « subtext », et remplacer la fin.

Par contre, qu'il s'agisse de respecter une inversion anglaise qui se retrouve dans le texte ou d'en fabriquer une pour s'aider à la synchro, il faut toujours se poser les questions : Est-ce que c'est naturel? Est-ce que ça correspond au niveau de langue du personnage? Le moindre doute devrait conduire à remettre l'inversion en question. Il est inutile de faire preuve d'une belle ingéniosité dans la synchro si, de ce fait, le jeu en souffre. Par exemple, « I love you too » en langue parlée, passe mal par « je t'aime aussi ». Et à plus forte raison en québécois. « A strange young boy » traduit par « Un étrange jeune garçon » nous ramène un peu trop à Agatha Christie (à moins que ce ne soit le but). « A funny story » n'est pas « Une drôle d'histoire »...

Les chansons

Si vous avez à traduire une chanson, dès le départ, dites-vous que le synchronisme vient de tomber (encore) d'une coche dans la hiérarchie des importances. Il ne sert absolument à rien d'avoir une chanson parfaitement synchrone si elle est musicalement impropre. Et elle sera probablement, de ce fait, impossible à chanter. Plus que jamais, il faut À LA FOIS respecter les temps forts (scander la strophe en battant la mesure sur votre cuisse, préférablement sans les mots, pourra vous donner une idée de la rythmique à respecter), respecter les toniques françaises (**FRAN**cis **CAB**rel, c'est bon pour **FRAN**cis **CAB**rel), et respecter les rimes! Attention, le vers anglais, beaucoup plus libre que le vers français, peut intercaler des rimes au milieu d'une strophe, et en sauter quelques-unes en finale! Évidemment, le bon dictionnaire de rimes est d'autant plus un must. J'avoue que je n'ai que rarement trouvé de quoi satisfaire ma faim sur Internet. Celui de Warnant, chez Larousse, est inestimable.

Entre deux formulations équivalentes, vous pourrez alors choisir celle qui est la plus synchrone. Un truc : commencez par relier, sur le texte original, les divers croisements de rimes avec des flèches, pour savoir exactement ce qui doit retomber où. Et, pour les rimes, travaillez à l'envers. Il vaut mieux d'abord trouver une traduction rythmique pour la chute (habituellement la deuxième strophe), puis trouver le moyen d'y arriver avec la première rime. Si vous vous peignez dans un coin avec votre première rime, il y a de fortes chances que vous ne puissiez pas confirmer avec la seconde. Ou alors elle va être profondément alambiquée.

Et, par rapport à la détection, j'ai le regret de dire que c'est le moment de l'oublier complètement. Il ne sert à RIEN de coller à la détection si musicalement, vous décollez du rythme de l'original (et de la piste instrumentale sur laquelle l'acteur devra chanter). Il faut se fier au fait que si des fermetures de bouche sont grosso modo dans le même code postal que l'image, elles vont passer. Sinon c'est inchantable.

Ce qui me rappelle, justement, les cris de foule scandés (ou les comptes à rebours, par exemple). De grâce, oubliez la détection! Il n'y a rien de plus ridicule en doublage que de se retrouver avec « dix... neuf... huiiiit... sept-six... cin-que... quat'... etc. » Si c'est égal au son, on se fiche totalement de comment la détection l'interprète à l'image! Une manifestation avec des *accelerando* et des *rallentendo*, ça ne fait pas sérieux...

Les béquilles

Vous allez inévitablement tomber sur des mots qui sont incontournables en traduction, mais qui comportent un nombre de syllabes différent en français et en anglais. (« Father » et « Mother » - « Père » et « Mère ») en sont peut-être les exemples les plus criants. Il est inévitable d'avoir à rajouter quelque chose pour remplir la syllabe manquante. En milieu de réplique, c'est un moindre mal. Vous pouvez toujours vous rattraper. Mais si le mot survient en fin de réplique, c'est nettement plus dangereux. Surtout que la fin de la réplique est presque toujours la charnière à laquelle le dialogue vient s'articuler. Si vous terminez votre réplique avec quelque chose qui ne sert qu'à la synchro (je pense aux éternels « voyons » et « au juste »), vous venez de briser l'élan du dialogue. Et vous venez de braquer une lampe sur la maladresse du doublage. De grâce, prenez la peine de chercher de meilleures solutions, quitte à déplacer le mot en question ailleurs dans la réplique, ou à trouver un ajout qui va parfaitement dans l'intention de celle-ci. Dès qu'il y a automatisme, chez un adaptateur, il y a matière à grande vigilance. C'est par ces clichés que nous appauvrissons notre texte par rapport au scénario. Et c'est par ces clichés que nous tuons notre crédibilité. Prenons le temps de trouver des solutions différentes à des problèmes différents.

Votre réplique sera jouée comme elle est écrite, pas comme elle est pensée (la ponctuation!)

On a parlé plus haut du fait que les relevés de texte (puisque ce ne sont pas des scénarios, vu qu'il faut tenir compte des ajouts en studio, et des infinies couleurs de révisions et variations) comportaient habituellement assez peu de ponctuation. Le texte dramatique anglais n'en utilise déjà pas des tonnes. Mais il est fait pour un travail plus prolongé et plus soutenu que les quelques lectures à presque première vue que le doublage impose. Quand vous révisez votre texte à l'image, ou quand vous le lisez, soir sur papier, soit dans la fenêtre « scénario » de DubStudio, demandez-vous s'il est parfaitement compréhensible, élégant et structuré pour une lecture rapide. Si, comme on l'a mentionné, vous pouvez rajouter des pauses où la détection les a gommées, c'est déjà un avantage. Mais vous disposez d'outils parfaitement appropriés pour diviser un texte dans le sens, dans les intentions, et dans le rythme : la ponctuation. Ne vous gênez pas pour ajouter des virgules, deux points ou points-virgules, sans compter les points de suspension, si importants pour orienter le jeu, et plus des ponctuations finales, bien entendu, pour marquer la structure de votre texte. S'il est écrit comme un flot continu et linéaire, soyez assurés qu'il sera joué comme tel, sauf de rares exceptions. Imposez le rythme que vous voulez. L'acteur n'a pas le temps de le deviner.

Le niveau de vulgarité ou de colère

Si l'oeuvre originale est le moins moderne, il y a de fortes chances que vous ayez à couvrir des jurons. Attention! C'est un des points les plus sensibles, tant au niveau du public qu'à celui des clients. Tout le monde a une opinion différente de ce qui est utilisable et ce qui ne l'est pas. Par exemple, même en international, je n'ai aucune gêne à utiliser « bordel » et « putain ». Mais pour certaines personnes, c'est une poussée de boutons assurée. C'est un des domaines où la France a un net avantage sur le Québec. Ces jurons sont codifiés dans la langue parlée. Mais vu du Québec, c'est souvent ce qui est considéré le plus « franchouillard », et qui détermine la frontière entre la langue parlée et l'argot (qui est la limite à ne pas franchir). Encore une fois, il vaut peut-être la peine d'appliquer la règle de cinq (au moins une fois pour le projet) pour déterminer ce qui sera acceptable et ce qui ne le sera pas. Et il ne s'agit pas que de jurons! Les termes à connotation sexuelle, les insultes, les termes méprisants, les abréviations passées dans l'usage (ConEd pour Continental Edison, un fournisseur d'électricité, Mickey D's pour McDonald's...) sont toutes à mesurer à l'aune de leur traduction, si possible face à quelques choix, pour vraiment caser le niveau de langue choisi. Par ailleurs, attention aux termes français dont l'usage québécois ne porte pas le même poids qu'en France! Le mot « con », en théorie, est aussi fort que « cunt » en anglais. Et on a la fâcheuse tendance, au Québec, à oublier que « foutre » veut dire « fuck ». Je l'ai vu dans des textes d'émissions pour enfants. Pas une bonne idée. L'euphémisme « ficher », dans beaucoup de cas, est plus approprié en français international.

Les clichés

Pour ceux qui ne me connaissent pas, j'ai une aversion marquée pour les mots « super » et « génial », ou les « j'ignore » sur « I don't know », ou encore les « utiliser » sur « use ». Mais en fait, je n'ai rien contre ces expressions en particulier (à part le fait que je trouve que « super » et « génial » placent tous les personnages dans un téléroman pour adolescents tourné dans le XIXe). J'ai commencé ma réaction allergique au moment où, en lisant un texte de surimpression vocale, j'en ai retrouvé 14 sur la même page. Je comprends que le langage américain est aussi sujet à ses clichés. Et que la représentation en écriture du monde adolescent (qui est bien souvent le pivot des œuvres sur lesquelles nous avons à travailler) est souvent un peu touristique (« Ouais, c'est comme ça que les ados parlent... »). Je prêche également le respect des répétitions du texte original, parce qu'elles y sont intentionnellement, pour souligner par exemple un répertoire intellectuel plus limité. Mais donnons-nous la peine de trouver de nouvelles solutions. L'automatisme se repère extrêmement facilement par les artisans qui font le

doublage. Et auprès du public, il est interprété comme une maladresse, un produit d'un sous-auteur. Pensez aux parodies de doublage de RBO, par exemple. Pensez aux clichés qu'ils ont réussi à débusquer. Pensez à l'étrange campagne de Loto-Québec (« le doublage de cette scène »). La caractéristique principale de cette campagne est de se servir d'une langue ampoulée et artificielle. Est-ce que c'est comme ça que vous voulez qu'on voie votre travail?

Parmi les exemples, le « p't'être bien » appliqué au « maybe » est un des plus gênants. Il se peut que de temps à autre, le sens original ait cette notion de « je ne suis vraiment pas certain » que porte le « p't'être bien ». Mais dans la majorité des cas, le « maybe » couvre une simple suggestion. Éviter de vous en servir comme d'un passe-partout. Si on veut absolument couvrir toutes les labiales, on peut (si la réplique le permet) commencer à l'occasion la réplique par un « ben p't'être », ou « mais p't'être ». Donnons-nous la peine de chercher des variantes.

Le problème technique de « I don't know » (aucune labiale pour couvrir le « pas » de « je ne sais pas ») nous a, lui, donné un torrent de « j'ignore ». Quand avez-vous entendu le mot « j'ignore » dans la langue parlée, ailleurs que dans un communiqué officiel, ou dans la bouche de quelqu'un qui affecte un niveau de langue supérieur? Attention également à la surcharge de « ouais ». Je comprends que tous les « oui » ne sont pas égaux, et qu'on veuille souligner un « oui » différent par une notation appropriée. Mais l'usage systématique de « ouais » sur « yeah » mène souvent à un jeu artificiel. Le comédien va souvent le lire de façon phonétique et mécanique. Variez vos approches! Souvent, le fait d'alterner les formulations va garder le comédien plus alerte. Et si la synchro le permet, un « mouais », parce que bêtement moins fréquent, va mieux orienter l'acteur. Le français « international » n'est pas un idiome où tout le monde parle comme un communiqué de presse. C'est, par la négative, une langue parlée qui heurte le moins de spectateurs possible, de quelque continent qu'ils soient. Prenons la peine de nous forcer à nous réinventer. Et arrêtons de travailler au tampon-encreur.

Les « rebonds » de consonnes finales

Vu que l'anglais termine beaucoup de ses mots avec des consonnes, même quand elles ne finissent pas sur une fermeture (« p », « b », « f » ou « v »), il y a souvent un petit « rebond » à l'image à la fin de la réplique. La même chose peut se produire avec certaines voyelles : un « you » final, ou un « no » final peut « rebondir » au point où il semble presque qu'il y ait une autre syllabe. Si, en lisant votre réplique, vous avez un malaise en voyant la fin, évidemment, ne vous gênez pas pour couvrir. Mais la même prudence s'applique ici qu'avec les inversions. Si le petit rajout que vous faites à la fin nuit à la simplicité de la réplique (un truc connu des adaptateurs consiste à ajouter le mot « voyons » à la fin d'une réplique problématique, ce qui la rend totalement injouable si le personnage n'a pas cette volonté de convaincre l'autre), de grâce, trouvez une autre

solution!

Exemple 14

Je me retrouve, par exemple, avec la formulation « Do you mind? », pas facile, puisqu'en trois syllabes, on a un sens riche, un reproche accompagné d'une certaine forme d'agacement. Mon premier réflexe (en québécois) serait d'aller avec « J'vous dérange pas? », (4 syllabes sur 3) qui, en québécois, couvre à peu près le même registre. Mais le « nd » final dérange. Heureusement, la réplique est dite relativement lentement. Sans trop perdre du punch de la réplique, je me sens obligé d'ajouter « J'vous dérange pas, toujours? », qui garde exactement la même direction, sans voiler la rythmique (même si on se retrouve à 6 contre 3), et qui couvre les mouvements finaux. Replacer le début, aller placer le « pas » sur « mind », et terminer par « toujours » (à noter que vu que la consonne finale (le « nd » de « mind ») s'ouvre assez près de la fin de la réplique, il est préférable d'étaler le « toujours » de façon égale pour qu'il se lise confortablement.

Les faux amis

Il y a des mots qui sont exactement les mêmes en français et en anglais, mais qui, ou comportent une syllabe de plus en anglais, ou alors sont tellement allongés de par leur accent tonique, qu'ils en deviennent difficiles à placer. Je pense au plus flagrant, le mot « Baby ». En anglais, la première tonique est extrêmement longue (d'autant plus qu'il est souvent prononcé avec beaucoup d'affect), ce qui nous donne, en français, un « Béééééébé » totalement injouable. Il vaut la peine de ne s'attacher qu'à une seule des labiales (habituellement la dernière) si on veut éviter que la réplique ne devienne ridicule. On peut, à l'occasion, tricher par exemple avec un « petit bébé » en laissant le premier « b » de « bébé » dans le vide, mais il ne faut pas en faire une habitude. Tel que mentionné dans la section sur les clichés, sitôt que vous vous rendez compte que vous employez un terme de façon mécanique, il est temps d'en changer.

Pour les mots à une syllabe de plus (je pense à « Bible », par exemple), à moins que le personnage ne marque la finale (le « ble ») de façon exagérée, il peut difficilement se placer directement sur l'anglais. Les solutions sont les mêmes : ou le placer ailleurs, ou placer le premier « b » en français sur le second en anglais. Ou rajouter quelque chose à la fin. Ici, le serment d'Hippocrate s'impose encore! Primum non nocere. D'abord ne pas nuire. Les quelques minutes que vous passerez à trouver une solution (il y en a presque toujours une) valent largement la peine, si on se donne un peu de recul.

Par ailleurs, le véritable sens de « faux amis », ce sont des mots dont le

sens anglais diffère totalement du même mot en français. L'exemple le plus frappant est « versatile ». En anglais, il veut dire « polyvalent ». En français. « volatile ». Et ça m'a pris plusieurs années avant de ne plus m'y faire prendre. « Eventually » se traduit par « finalement ». « Éventuellement » couvrira plus un « possibly ». Si vous avez le moindre doute, le moindre pincement, vous êtes à un Google de la réponse. Il s'agit là d'erreurs de traduction, pas de synchro. Les ressources sont abondantes pour y remédier.

Plus c'est simple, plus c'est compliqué

Plus les formulations anglaises sont simples, plus elles deviennent difficiles à traduire. À moins, bien sûr, qu'elles nous fassent le plaisir de bien se transposer. Un des exemples qui mènent à des clichés qui trahissent le doublage, c'est le mot « guy ». « This guy asked me something » se traduit extrêmement mal par « Ce gars m'a demandé quelque chose ». L'usage du mot « gars » est québécois, se prête mal au démonstratif. On voit tellement l'anglais à travers qu'il brise habituellement la crédibilité d'un doublage en international. Essayer de caser « homme », avec sa labiale finale, sur « man », où la labiale amorce une attaque, n'est à peu près jamais viable. Il en va de même des affirmations à deux ou trois syllabes : « Are you really the boss? » « Yes, I am ». Si on met « Oui, je le suis. », on calque l'anglais, et, même si c'est (grosso modo) grammaticalement correct, encore une fois, on tombe dans une lourdeur et une maladresse de niveau de langue qui font décrocher. Attention à ces réflexes. Dès qu'une correspondance devient trop automatique, il vaut la peine de la remettre en question. On pourrait, par exemple, répondre par « Oui, et alors? » (si la situation s'y prête), ou « Oui, c'est moi » (si la synchro s'y prête), ou « Tout-à-fait » (idem), « En chair et en os », « Oh que oui », « C'est exact »... Ce ne sont que des suggestions. Idéalement, à ne pas mécaniser non plus... Autre exemple, en réponse à l'interrogation d'un personnage, « I was just making sure it didn't say; we forgive you », Lisa répond « It doesn't ». Pas besoin d'aller jusqu'à « Ça ne le dit pas » qui serait ridicule, d'autant plus que la réplique est dite de façon ironique. « Ça serait étonnant. », remplit parfaitement la réplique, sans avoir de labiales dérangelantes, et couvre le sens...

Je me souviens d'une « trouvaille » que j'avais faite et dont j'étais particulièrement fier, pour couvrir des débuts de phrase en « I'm not really... » par « J'avoue que... ». En révisant une boucle que j'avais écrite, je l'ai trouvée trois fois. Elle est disparue de la boucle deux fois. Et depuis ce jour-là, je m'en méfie...

Appeler à l'aide

En dernier recours, et ça peut sembler évident, mais si vous avez un doute sur une formulation originale que vous comprenez plus ou moins, ou sur les choix que vous avez faits, et que rien ne semble le dissiper, DEMANDEZ À QUELQU'UN! Un autre adaptateur, quelqu'un qui est ferré en culture anglo-saxonne, un organisme... Les gens en général, et les adaptateurs en particulier, sont habituellement prêts à donner un coup de main. Beaucoup plus que ce qu'on pourrait croire. Je n'ai jamais refusé d'aider un collègue, et on ne m'a jamais refusé le temps d'une collaboration. Notre manque de communication est plus un effet d'inertie que de véritable compétitivité. Et de plus, c'est une façon de créer un esprit qui n'existe que trop peu. Donnons-nous la peine!

Les « merge » (pour DubStudio)

La détection a souvent tendance à couper les répliques en morceaux, pour ne pas dire en lambeaux. Si ça n'a aucune incidence sur le texte écrit (le texte papier du directeur, où les répliques sont remises en forme) ou la rythmo, ça peut cependant vous causer des problèmes dans le cas où le texte doit être replacé au-delà des limites des « morceaux de répliques » que la détection nous a laissés. Donnez-vous un texte qui est facile à lire dans la fenêtre « scénario ».

Techniquement, la méthode est simplissime : allez surligner un segment de chaque « îlot » que vous voulez réunir (attention : ne le faites que pour des besoins impératifs-regrouper des membres de phrase qui en ont besoin, ou vous donner le loisir de placer des segments au-delà de ce que l'îlot suivant permet. Pas besoin de regrouper deux ou trois répliques ensemble.), et invoquez le menu avec un clic droit. L'option « merge » fait partie du menu déroulant. Si jamais, techniquement, le logiciel rechigne, il vaut la peine d'effacer la réplique suivante, d'étirer la première, et de réécrire le texte sur la longueur. Ce sont quelques secondes qui aident encore une fois à donner un crédit à la partition « panique » que vous fournissez aux comédiens.

Les plans éloignés

Si une réplique est en plan plus éloigné, à moins vraiment que le

bouche soit invisible, vaut quand même mieux travailler sur un minimum de synchro. L'adaptation se fait sur des copies à basse résolution, et il est assez fréquent (surtout en film, avec un meilleur étalonnage, un meilleur éclairage) d'avoir des mauvaises surprises en HD. Règle générale, à moins que le plan ne l'impose de façon très claire (ou très peu claire, le cas échéant), je traite les plans éloignés comme s'ils étaient visibles en synchro. J'ai eu trop de mauvaises surprises sur grand écran pour faire le contraire.

La révision finale et les 10 premières minutes

Une fois le texte terminé, il est impératif de se le rejouer au complet, avec l'original dans le casque, et de le jouer À HAUTE VOIX. Malheureusement, notamment pour la vitesse de débit, marmonner ne fonctionne pas. J'ai écrit des choses que j'avais marmonnées en révision et que j'ai moi-même été incapable de faire en studio. Mais surtout, ça permet d'avoir une vision de ce que donnera votre texte en produit fini. Je sais que dans des pools ouverts, c'est mal vu. Mais en même temps, est-ce que ce n'est pas une façon de briser le côté « travail de bureau » de l'affaire? Je sais que ce n'est pas le plus grand argument, mais en même temps, c'est quelque chose qui survient après au moins une quinzaine d'heures de travail... Vous pouvez voir facilement si les répliques s'enchaînent, si vous avez raté des appuis des personnages, si certaines références ont été oubliées d'un moment à l'autre du texte, si le texte n'est pas trop serré ou trop mou ou trop inégal, si les passages du vouvoiement au tutoiement (qu'on échappe presque toujours) sont transparents, et si les tours de passe-passe que vous avez concoctés (et il y en aura) sont efficaces, et surtout, nécessaires... À chaque fois que vous aurez décollé du sens, ou à chaque fois au contraire, où vous aurez été trop littéral, la lecture à haute voix va vous le remettre au visage... Je me souviens qu'une des choses qui me frappe le plus, à chaque fois que je visionne quelque chose que j'ai écrit en ondes, c'est à quel point tout le travail microscopique disparaît au profit de la continuité dramatique. Et c'est celle-ci qui prime, d'abord et avant tout. Et en studio, ces corrections de dernière minute sont souvent le mortier qui maintient tout votre édifice ensemble. À chaque fois que je visionne un produit fini, j'ai toujours l'étonnement de me faire rappeler que « Ah oui, il n'y a plus la rythmo... »

Portez surtout une attention soutenue aux premières minutes (dans le cas d'un film, les 10 premières minutes, dans le cas d'une série télé, habituellement, le prologue jusqu'à la première pause). C'est là qu'un doublage passe ou casse. C'est là qu'on établit la crédibilité des niveaux de langue des personnages, le rythme de leurs échanges. Une fois le doublage établi, le spectateur offre plus de latitude au texte. Mais de la même façon, s'il décroche au début, il va chercher des poux tout du long. Donnez-vous cette marge de manœuvre au début. Soignez-le. Votre texte n'en passera que mieux.

5.

LES ERREURS

À force de réviser et de jouer des textes, on en vient à deviner les petites paresseuses des adaptateurs. À voir l'anglais à travers l'adaptation, et l'abandon devant certaines contraintes. C'est tout-à-fait normal, surtout dans un contexte de production accélérée et d'absence de feed-back. Mais il est beaucoup moins difficile et laborieux qu'on le croit de contourner ces erreurs communes (et beaucoup plus gratifiant). Voici quelques-unes des pratiques bien implantées dans le métier qu'il vaudrait la peine de remettre en question, ne serait-ce que pour s'efforcer de trouver de nouveaux clichés...

Petit détail technique : les nasales

Avant de s'attaquer aux sujets plus lourds, un petit détail : les mots qui sont les mêmes en français et en anglais, et qui comportent des nasales françaises, causent un petit ennui de synchro. Si je prends, par exemple, le mot « important », en anglais, le « m » est prononcé, et se retrouve donc en compagnie du « p » sur la ligne qui délimite la labiale. En français, par contre, le « m » fait partie de la VOYELLE nasale « im ». Donc, idéalement, il vaudrait la peine de le déplacer HORS du souligné de la labiale, pour qu'il n'y reste que le « p ». Sinon, on se retrouve avec une synchro décalée.

Les adjectifs-béquilles

La tentation est forte, pour se caler en synchro, de rajouter un

adjectif relativement anodin pour taper une labiale avant un mot qui en contient en anglais, mais pas en français, ou tout simplement pour remplir un trou. L'adjectif « beau » est souvent employé de cette façon. « Le beau journal », « Le beau répertoire », « La belle maison »... Le pauvre « book » est devenu « beau livre » plus souvent qu'il ne le mérite... Idéalement, c'est à éviter. L'adjectif n'existe pas dans la phrase anglaise, il détourne le sens plus qu'il n'y ajoute. Si vous avez un trou, avec ou sans labiale, il vaut mieux repenser. Désolé, mais la facilité est mauvaise conseillère dans ce cas. On le voit souvent face à des mots-problèmes... Traduire systématiquement « monkey » par « petit singe », par exemple, est mécanique, lourd et nuisible. Vous pouvez vous en sortir une fois (si le singe est effectivement petit, et si on le souligne...) Mais au-delà du premier usage, il est nécessaire de se remettre en question... Tout « remplissage », avec des « oh », et « ah », des respirations, des « là », ou quel que soit le truc que vous aurez trouvé, est visible, perceptible, et nuit au jeu. Il y a une solution qui est dramatiquement plausible. Il suffit d'y consacrer quelques instants.

Les énumérations sans articles

L'anglais n'en met pas. « Possessions, money, none of that is important. ». Enlever l'article en français, c'est passer complètement à un autre niveau de langue. Dites-vous bien que si vous êtes tenté par cette solution de facilité, l'acteur, dans 95% des cas, va travailler fort pour remettre les articles que vous aurez omis. De grâce, même si ça représente un peu plus de travail, faites-le. C'est un autre exemple d'un doublage « plus petit commun dénominateur » qu'on voit hélas trop souvent. À moins d'une langue extrêmement poétique et éthérée, c'est un usage qui n'existe pas en français. Par ailleurs, pour avoir fait de l'émission de cuisine en surimpression vocale, il n'y a pas grand-chose de plus ridicule qu'un chef qui décrit les ingrédients de sa recette sans articles. « Ail, oignon, persil, oeufs » est inécoutable. Laissons « steak, blé d'Inde, patates » où il est...

Les répétitions non respectées

Si le texte original répète des formulations (la réplique précédente en est aussi un exemple : le texte original disait « Possessions... don't matter. Money... doesn't matter. This... doesn't matter. ». Si, pour des raisons de synchro, vous ne finissez pas toutes vos petites phrases de la même façon, vous tuez l'effet que le scénariste a voulu y mettre. Je sais que pour certains, ce genre de répétition n'a pas cours en français. Mais je me demande si ce n'est pas une façon de justifier à posteriori une décision prise pour d'autres raisons. Si le scénariste se donne la peine de marquer son

texte de cette façon, c'est notre devoir de le rendre.

Le gag abandonné

Assumons-le, certains gags sont carrément intraduisibles. Soit qu'ils reposent sur un jeu de mots, ou sur une expression qui n'existe pas en français, il arrive que l'adaptateur n'ait pas d'autre choix que de recommencer à zéro. Je donne en exemple une réplique du même épisode, où la mère de Nelson, une ex-danseuse sur le retour, invite le révérend à venir souper à la maison. Il lui répond : « I'll take a raincheck. ». Et elle de conclure la chute avec « So many checks... so little rain. » « Raincheck » n'a pas vraiment d'équivalent en français. Ce sont dans des répliques comme celle-ci que la règle de cinq est la plus utile. Commencez par faire le tour des expressions qui pourraient exprimer le « Pas aujourd'hui, peut-être plus tard. ». Trouvez-en cinq (si vous n'en trouvez pas une qui vous explose au visage). « J'vas passer un tour » (on est en québécois), « J'vas sauter un tour », « Peut-être une autre fois », « J pense que j'vas m'abstenir », « Désolé, je suis pris jusqu'à juin ». Dans ce cas-ci, pour l'ambiguïté sexuelle qu'elle contient, « J'vas sauter un tour » me sonne une cloche. La réplique suivante, en deux parties, aboutit donc à « Ça en fait-du, du sautage... mais jamais pour moé! ». Le « f » de « fait » couvre bien le « m » de « many », et le « moé » va très bien se placer sur « rain ». On aurait pu aussi, faire un lien entre « abstenir » et « abstinence ». Se dire au départ qu'on va établir plusieurs options permet d'explorer plus librement. Encore une fois, un effort minime aboutit à un résultat satisfaisant, dans un contexte difficile. Ça vaut la peine...

Les enfilades de verbes

De la même façon que les énumérations anglaises ne contiennent pas d'articles, si on enchaîne une suite d'actions « I'm gonna run, buy the thing, and bring it back », l'enchaînement des verbes est souvent dépourvu de prépositions. Attention à transposer ceci tel quel en français. « Je vais courir, acheter ce truc, et le ramener » a une connotation plus littéraire que la phrase anglaise. Encore ici, l'acteur va probablement se fendre pour improviser des prépositions ou des répétitions d'auxiliaires : « Je vais courir, je vais acheter ce truc, et je vais le ramener ». La structure d'une langue ne se transpose que rarement sur celle d'une autre. Il vaut la peine d'en tenir compte.

La phrase passive

De la même façon, l'anglais formule beaucoup plus souvent de façon passive (avec « être ») des phrases qui, actives, seraient plus efficaces en français parlé (avec « avoir »). « The decision was taken by the minister » se traduit beaucoup mieux par « C'est le ministre qui a pris la décision » que par « La décision a été prise par le ministre. » Comme avec les appuis d'emphase, la locution « c'est... qui » permet de mettre l'accent sur l'appui important. Et la phrase se dit beaucoup plus facilement, sans imposer un appui artificiel maladroit en français. Il vaut la peine de se poser la question, quand on voit passer une phrase passive, si sa transposition textuelle est véritablement parlée en français. Et sinon, de se donner la peine de l'inverser. Un bon pourcentage des répliques d'un texte anglais seront passives. Jetez un coup d'oeil sur une seule page de ce document, et vérifiez combien de phrases sont passives... (à part celle-ci). C'est une question qui mérite qu'on s'y attarde, avant de se trahir par une approche trop littérale!

Les tricheries sur les longueurs

On a déjà parlé des labiales finales qui se terminent par des réouvertures. La pratique courante, en adaptation, est de placer une labiale complète sur celle-ci, et de poursuivre le mot après. Il faut être extrêmement prudent avec cette pratique. Non seulement les véritables longueurs du texte sont rarement bien présentées dans la détection, ce qui fait que le risque de chevauchement augmente exponentiellement, mais la dernière syllabe anglaise est souvent, par définition, longue et étirée. Dans beaucoup de cas, j'ai vu cette méthode aboutir à un mot dont les toniques sont grossièrement inversées (la définition même de jouer faux), ET qui chevauche au son la réplique suivante. De grâce, ne le faire que si c'est absolument incontournable! Déjà que dans beaucoup des textes originaux au rythme serré, vu que l'anglais a fait passer son sens avant la dernière syllabe, les espaces après les répliques sur lesquels vous empiétez sont immédiatement couverts par des effets sonores ou de la musique. Je me souviens d'un long-métrage d'animation sur lequel j'avais travaillé, où, malgré même le souci que j'avais de replacer et d'éviter les chevauchements, 60% des finales allaient s'écraser sur un « stinger » musical (une petite phrase pour amorcer la fin d'une scène). Méfiance et prudence... On n'a souvent pas accès à musique et effets avant d'être en studio. Mieux vaut se laisser une marge de manoeuvre...

Les appuis d'emphase escamotés

Si on s'est donné la peine d'en parler au chapitre précédent, il va sans dire que de ne pas les couvrir, ou d'écrire en espérant que l'acteur appuie le même mot qu'en anglais (ce qui, la plupart du temps, est ridicule), est une façon de passer à côté du texte original. Si votre personnage dit « It **has** been a few weeks », traduire par « Ça fait quelques semaines » est inefficace. « C'est vrai que ça fait quelques semaines » ou « Il y a quelques semaines, c'est vrai » (sans tenir compte de la synchro, ici, ce ne sont que des exemples) rendent beaucoup plus facilement le sens original.

Soit dit en passant, s'il faut absolument qu'un mot soit appuyé (pour couvrir un appui à l'image, par exemple), ne vous gênez pas pour le mettre en MAJUSCULES, vu que le gras ne nous est pas toujours disponible. Plus votre partition est claire pour l'acteur, meilleur il sera, et mieux votre texte passera.

Viser haut

Votre texte, avant d'atteindre le studio et le mix, sera révisé presque uniquement par écrit par des clients et des coordonnateurs/trices débordés, qui vont s'attarder uniquement aux expressions ou formulations dérangeantes. Et souvent, vu le rythme en studio, on va surtout s'y attarder aux accrocs de synchro les plus évidents. Donc, dans la chaîne de production du doublage, les questions de rythme et de niveau de langue ne sont revus par personne. Il y a deux choix. Ou bien personne ne le fait, ou bien vous en prenez la responsabilité. Vous êtes des auteurs dramatiques (en fait, surtout des dialoguistes dramatiques). Vous ne vous sentez peut-être pas comme tels, surtout au vu des écueils techniques qui vous guettent. Mais c'est votre responsabilité que votre texte soit l'équivalent dramatique du texte original. Il n'en tient qu'à vous de la prendre, même si ce n'est pas textuellement ce qu'on vous demande dans la description de tâche. Il y a une satisfaction dans le fait d'être une part responsable de la production, plutôt qu'un simple maillon d'une chaîne de montage. Et inversement, il y a un ennui mortel qui vient avec le fait de simplement répondre au minimum des exigences. Un ennui qui se mute bientôt en mépris. Un texte méprisé est un texte méprisable, même si la vitesse d'exécution est le seul critère sur lequel on vous juge. Essayez, ne serait-ce qu'un moment, d'écrire comme si votre nom allait être le plus gros au générique. Oui, c'est un peu plus de travail. Mais c'est aussi beaucoup plus de satisfaction. Il y a presque toujours une solution qui est à la fois synchrone, jouable et qui respecte le sens. Chaque fois qu'un adaptateur refuse de baisser les bras, tous les adaptateurs avancent. Et à l'opposé, tout gag abandonné, toute formulation maladroite, toute paresse de ponctuation, tout cliché écrit mécaniquement, nuisent à tous. Et à vous, à long terme. Même si personne ne vous en fait la remarque.

Il se peut que certains d'entre vous ne soient pas d'accord. Il se peut également que j'aie oublié certaines choses, ou que les perceptions de ce qui est jouable, ou acceptable, soient différentes. Je vous invite à en parler. Mais au moins, dans un métier sous pression et menacé, on aura fait un pas vers la mise en commun de nos savoirs.

6.

ANNEXE

Quelques trucs généraux

Let's see: Qu'est-ce qu'on a

Forever: pour la vie

The point is: L'important

What are...: Veux-tu me dire

Attaque avec labiale sur 2e: J'avoue

Maybe (par la négative): j'peux pas dire

I don't know (sans labiale): c'est dur à dire

'tention, les courtes, les longues!

In a big way: à bras ouverts

Wait a minute: Minute, veux-tu?

Where the hell have you been? Ou est-ce que t'étais, tu veux m'dire?

Moron, bastard=Pauv'con, cloche

Remember: t'oublies pas

I'm out (cartes): J'abandonne

Sorry 'bout that: navré

Asshole: Andouille

Suck: nul

Sans labiale (étirer): Dire que...

Sans labiale pour "I like you": J'suis attaché(e) à toi

Sans labiale pour "Are you okay": Qu'est-ce qui t'tracasse?

Sans labiale pour "fait": réussi

C'est sûr que... histoire de... , c'est sérieux... , solide, ça... sans labiale, lien

Who cares: et alors?

Sans labiale (allonger un "si"): À condition que

Au lieu de... négation sans labiale

Un tas: sans labiale pour "beaucoup"

On dirait: attaque sans labiale

Résultat: attaque sans labiale

Sans labiale pour négation: c'est ridicule

Sans labiale pour négation: c'est loin de...

Sans labiale pour négation: c'est rare que...

Sans labiale pour négation: il est hors de question

Sans labiale pour "fatigué": Éreinté

Sans labiale (filler): tâche, essaie

You know what: Quand j'y pense..., Regardez bien...

By the way: Vous savez,... oui, en passant

Whatever: enfin, si on veut... Ben tant mieux...

Come on: dépêche... -autre sens- tu veux rire?

You don't know: Est-ce que t'as une idée

Baby: ma biche

I'm used to: Ça m'connaît

The bottom line is: C'qui importe avant tout

... come back: Revenir sur ses pas

Double labiale

Pas mal
Problème
prépare
parfait
peux plus
vomir
J'pense bien
vraiment
moment
tu veux bien
pour moi
parfois
plafond
pas vrai
y'a plein d'monde (everybody)
primordial
à peu près
premier
fiable
formel
fameux
un peu partout
membre
promesse
permettre (permis)
ferait mieux
parmi nous
exprimer

Labiale finale

ombre
énervé
preuve
groupe
misérable
gifle
brume
agréable
épouvantable
ultime
inimitable
aime
larmes
pauvre
poème
visible
exemple
équipe
chambre
cave
brave
charme
minable
lessive
drame
grave (pas grave)
arbre
neuf
rêve
étape
diable
boive(nt)
sensible
je me trompe
arrive
propre
type
incroyable
souffre(nt)
coupable
valable
fictif

superbe
crève
victime
madame
lampe
prof
calme
rythme
chef
frappe
convenable
possible
aimable
définitif
fiable
forme
ensemble
jambe
Europe
siffle
crime
câble
faible
vulnérable
chiffre
libre
tombe
insatiable
vivre
vif, vive
autographe
horrible
terrible
membre
charitable
jupe
capable
neuf
souffle
forme
disciple
trouble
intime
esclave
instructif
stable

couple
table
souple
véritable
disponible
deuxième
anonyme
âme
enthousiasme
épreuve
coupe
oeuvre
naïf
plume
éclipse
arme
pénible
bref
impulsif
minimum
volume
trappe
suivre
barbe
troupes
présume
énigme
livre
sportif
affirme
costume
honorabile
trempe
couve
couvre
maximum
fauve
lyrisme
prouve
éprouve
ouvre
autonome
offre
découpe
crème
terme

verbes en -ouve
verbes en -pe
initiative
olive
formidable
profitable
chauffe
actif-ve
incorrigible
adorable
souhaitable
soupe
coiffe
étouffe
courbe
baffe
célèbre
prime
exprime
déprime
échappe
invisible
flamme
royaume
bonhomme
coffre
ferme
peuple
rive
double
entame
occupe
simple
-ième
remarquable
haïssable
désagréable
cible
meuble
arôme
calibre
veuve
chrome
étripe
pompe
réserve

comble
élève (verbe et nom)
nombre
éducatif
passif
sabre
catastrophe
écope
unanime
positif
paisible
diagramme
lame
programme
noble
vignoble
légume
sauve
illisible
doive(nt)
cadavre
triomphe
(im)prévisible
soignable
traitable
rampe
trouve
retrouve
raisonnable
périple
pénombre
quidam
rentable
allume
adopte
adapte
nocif
acerbe
notable
fièvre
lave
extrême
tripe
principe
réclame
informe

étoffe
équilibre
viable
excessif
en somme
préoccupe
consomme
lève
apostrophe
strophe
sombre
décombre
calibre
ressemble
rassemble
immeuble
lamentable
atome
scrap
fantôme
somme
étable
semblable
décampe
mémorable
inoffensif
productif
trame
fourbe
résume
alarme
acceptable
intenable
stéréotype
anime
objectif
tentative

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	2
Pourquoi?.....	2
LA PRÉPARATION.....	5
Le texte.....	5
Le visionnement.....	5
La nomenclature.....	6
Le chrono.....	7
La manette.....	7
Les références.....	7
PREMIER JET.....	9
Les marques de détection.....	9
La détection à l'image.....	10
La première réplique.....	12
La révision boucle par boucle.....	13
LES PREMIÈRES DIFFICULTÉS.....	15
Le niveau de langue.....	15
Le rythme et la notation « musicale ».....	16
Une boucle typique.....	17
Les appuis d'emphase.....	21
Les labiales ou les voyelles?.....	22
La règle de cinq.....	23
Go outside. Shut the door.....	24
La labiale franche en finale.....	24
Privilégier le sens.....	25
Quand choisir de privilégier le sens.....	25
Les références.....	26
Les ponts.....	26
Les élisions ne sont pas des outils de synchro.....	27
Les inversions.....	28
Les chansons.....	30
Les béquilles.....	31
Votre réplique sera jouée comme elle est écrite, pas comme elle est pensée (la ponctuation!).....	31
Le niveau de vulgarité ou de colère.....	32
Les clichés.....	32
Les « rebonds » de consonnes finales.....	33

Les faux amis.....	34
Plus c'est simple, plus c'est compliqué.....	35
Appeler à l'aide.....	36
Les « merge » (pour DubStudio).....	36
Les plans éloignés.....	36
La révision finale et les 10 premières minutes.....	37
LES ERREURS.....	38
Petit détail technique : les nasales.....	38
Les adjectifs-béquilles.....	38
Les énumérations sans articles.....	39
Les répétitions non respectées.....	39
Le gag abandonné.....	40
Les enfilades de verbes.....	40
La phrase passive.....	41
Les tricheries sur les longueurs.....	41
Les appuis d'emphase escamotés.....	42
Viser haut.....	42
ANNEXE.....	44
Quelques trucs généraux.....	44
Double labiale.....	46
Labiale finale.....	47