



HAL
open science

Un statut d'artiste-interprète pour les comédiens de doublage en France. Tensions & luttes dans les années 1990-2000

Julien Bervas

► To cite this version:

Julien Bervas. Un statut d'artiste-interprète pour les comédiens de doublage en France. Tensions & luttes dans les années 1990-2000. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02966901

HAL Id: dumas-02966901

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02966901>

Submitted on 14 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**Université Rennes 2 – Haute Bretagne
UFR Arts, Lettre, Communication**

**Un statut d'artiste-interprète
pour les comédiens de doublage en France
Tensions & luttes dans les années 1990-2000**

Julien BERVAS



Mémoire de Master Recherche
Master Arts – études cinématographiques
sous la direction de Priska MORRISSEY

Septembre 2020

Remerciements

Je remercie particulièrement ma directrice de recherche, Mme Priska Morissey, sans qui ce mémoire n'aurait jamais pu voir le jour, pour ses précieux conseils, pour sa patience, son soutien et ses encouragements lors de la rédaction de celui-ci.

Je suis infiniment reconnaissant envers mes parents et ma famille, pour m'avoir permis de faire ses études, de réaliser ce long travail que représente cette recherche et enfin pour m'avoir transmis cette passion du septième art qui guide mes pas chaque jour.

Merci également au comédien Alexandre Gillet et à Jimmy Shuman d'avoir bien voulu m'accorder de leur temps si précieux et me faire part de leurs souvenirs et réflexions personnels.

Pour leur aide inestimable dans mes recherches, je n'oublie pas l'assistance de Bénédicte Dumont responsable de la documentation pour *Libération*, du Centre de consultation INA Loire Bretagne, des documentalistes de la bibliothèque de Rennes 2 et d'Alexandre Leloup.

Enfin, je remercie l'équipe enseignante d'Art du Spectacle à l'Université de Rennes 2 pour la qualité des enseignements auxquelles j'ai eu la chance d'assister lors de ma licence Art du Spectacle et de ce mémoire.

Je dédie ce mémoire aux comédiens et comédiennes de doublage en France, pour leur travail, leur exigence et leur inventivité, qui permettent à tant de personnes de regarder des films qu'ils n'auraient peut-être pas la possibilité ou l'envie de voir autrement. Merci à vous, Damien Witecka, Bruno Choël, Alexis Victor, Alain Dorval, Céline Monsarrat, Anneliese Fromont et autres « artistes de l'ombre ».

Sommaire

Introduction.....Pages 5

Première partie : Entre tensions inhérentes et nouvelles revendications :

quelle place pour les comédiens de doublage en France dans la première

moitié des années 1990 ?..... 14

Chapitre I. Un groupe professionnel difficile à cerner et parcouru de tensions.....16

I.A. Comprendre les tensions qui traversent ce groupe difficile à cerner.....16

I.B. Et pourtant... Un métier qui a su défendre ses intérêts : bref retour sur l’histoire des conflits sociaux qui ont marqué l’histoire du métier de comédien de doublage en France.....22

Chapitre II. L’émergence de nouvelles revendications.....29

II.A. La loi Lang (1985) : une loi qui aurait dû les regrouper tous et dans un statut les lier.....30

II.B. Le développement de la vidéo domestique et des chaînes privées : une arme à double tranchant.....37

II.C. Facteurs immédiats et signes avant-coureurs de la grève de 1994 : la mort de la Cinq (1992) et les premiers procès intentés par des artistes-interprètes.....46

Deuxième partie 1994-2005 : de la grève de 1994 à la convention DAD-R

(Droits des Artistes dans leurs activités de Doublage Révisée) : Une longue,

très longue négociation.....56

Chapitre III. Octobre 1994-janvier 1995 : l’incertaine conquête du statut d’artiste-interprète.....59

III.A. 18 octobre 1994, l’avènement du conflit.....60

III.B. Novembre 1994 : des revendications qui évoluent, de nouveaux soutiens et les premières fissures.....64

III.C. Décembre 1994 – janvier 1995 : le début de la fin.....83

Chapitre IV. Arrêt & effets de la grève : entre victoire et désillusion.....92

IV.A. On ne « pardonne pas d’avoir quitté le troupeau ».....92

IV.B. La convention DAD-R : histoire d’une perpétuelle (re)négociation.....94

Conclusion générale.....	105
Bibliographie.....	108
Annexes.....	118

INTRODUCTION GENERALE

Entre octobre 1994 et janvier 1995, les comédiens de doublage français sont massivement en grève, entraînant l'arrêt de ce secteur industriel impliqué dans la distribution des films étrangers sur nos écrans. L'objet de cette grève est la reconnaissance du statut d'artiste-interprète. Ce statut leur permettrait de percevoir les droits d'auteur lors de l'exploitation des films qu'ils ont doublés. Si la grève proprement dite s'étend sur une temporalité très courte (quatre mois), il convient d'insérer cet événement dans un temps bien plus long, tant en aval pour expliquer d'où vient cette grève, qu'en amont – l'arrêt de la grève impliquant l'entrée dans un long temps de (re-)négociations qui perdure au moins jusqu'en 2005. C'est donc, à partir de ce laps de temps resserré qu'on déploiera une recherche bien plus vaste, portant sur le statut du comédien de doublage en France, depuis les années 1980 jusqu'au milieu des années 2000. Ce qui fait l'intérêt de cette grève tient dans ce qu'elle révèle du statut du comédien de doublage et ce qu'elle permet dans la compréhension de ce métier, dont la professionnalisation comme la reconnaissance posent question. Mais avant d'en venir plus précisément à l'exposé de notre sujet et la manière dont il a été structuré, il convient de poser ici quelques enjeux et définitions préalables qui éclaireront, je l'espère, les enjeux de ce mémoire.

Doubleur, comédien de doublage ou artiste-interprète ?

Travailler sur les comédiens œuvrant dans le doublage est une entreprise complexe et au fil de cette recherche, de nombreuses difficultés sont rapidement apparues. En premier lieu, il convenait de réfléchir à la terminologie adéquate. Comment nommer ce comédien, cet être fantasmagorique, de la transparence, du reflet d'un autre, dont la perception relève du non-vu et seulement de l'entendu ? La difficulté de nommer le comédien de doublage apparaît d'emblée à tous ceux qui souhaitent l'étudier : est-il « doubleur » ? « Acteur de doublage » ? « Comédien de postsynchro » ? À partir de quel moment peut-on le désigner « comédien de doublage » et non plus uniquement « comédien » ? Cette difficulté à nommer le comédien œuvrant dans le doublage transparait clairement dans les médias. Or, l'appellation induit des nuances qui ont toute leur importance et notamment du point de vue juridique, question qui se trouve au cœur de ce travail de recherche. C'est pourquoi le terme fréquemment utilisé de « doubleur » pose

problème. Cette appellation, selon les comédiens, rapproche trop le doubleur du terme doublure, terme utilisé pour définir le statut « d'artiste de complément ». Cette appellation exclut le comédien de doublage de toute reconnaissance en tant qu'artiste-interprète et ainsi des droits qui y sont liés.

Le terme « doubleur » s'inscrit dans une histoire remontant à la généralisation du cinéma sonore. Dès l'un des premiers films américains doublés – en l'occurrence *Lummo* de Herbert Brenon en 1932 – les comédiens de doublage allemands¹ sont nommés « doubles²».

Or, à l'époque et encore aujourd'hui, le « double » d'un acteur renvoie évidemment à sa doublure. Cette confusion est visible dans la presse où l'on parle de « doublure vocale des stars américaines » et plusieurs articles témoignent du trouble et de la confusion que ce vocabulaire en construction engendre³. Cependant, doit-on considérer le comédien de doublage comme une doublure au même titre qu'une doublure chargée des cascades par exemple ? C'est justement la question que pose la grève de 1994-5. Dans ce mémoire, j'ai choisi de parler de « comédien (ou comédienne) de doublage ». Cela dit, cette expression pose également question. Pourquoi ajouter « de doublage » et dans quelle mesure cet ajout est-il pertinent ? Tel est bien l'un des enjeux de ce mémoire que de démontrer à quel point ce groupe peine, pour tout un tas de raisons, à s'autonomiser, à exister en propre, à se professionnaliser. J'ai donc bien conscience que cette appellation est imparfaite et véhicule notamment l'idée que le doublage est la seule activité de ces comédiens. Or, le comédien œuvrant dans le doublage est comédien avant tout. Le doublage est une activité parmi d'autres tels que le théâtre, le cinéma, l'enseignement, etc. Elle me semble néanmoins et en l'état de mes réflexions, la plus juste et la plus précise possible.

Le doublage, un procédé complexe

Il paraît impossible de proposer une recherche sur le comédien de doublage sans présenter *a minima* le processus de fabrication du doublage des films. Le doublage est composé de neuf corps de métier différents. En premier lieu, le détecteur a pour mission de relever chaque dialogue du film, mais également les sons produits par la bouche ainsi que les mouvements labiaux. On en trouve une définition claire et précise dans l'ouvrage collectif dirigé par François

¹ Jean-François Cornu, *Le Doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, « Le Spectaculaire », 2014, p. 167.

² [s.a.], « German Doubles », *Variety*, 30 octobre 1929, p.5.

³ Voir Pascal Dupont, « Extinction des voix », *L'Express*, 1^{er} décembre 1994 ; disponible sur : https://www.lexpress.fr/informations/extinction-de-voix_600851.html (dernière consultation le 04 septembre 2020).

Justamand, *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé* paru en 2006 :

Le détecteur détecte le texte original à postsynchroniser (grâce au son-témoin) ou à doubler (grâce à la version originale). Il s'agit donc pour lui de noter dans le texte d'origine, les mouvements de lèvres caractéristiques d'un acteur, afin d'écrire la bande rythmographique ou « bande rythmo » qui servira pour le doublage ou la postsynchro⁴.

Cette bande rythmographique se compose d'une « bande mère », rédigée par le détecteur et le traducteur. Elle comporte toutes les annotations de mouvements labiaux nécessaires à une bonne traduction (le traducteur lors de son travail va rechercher les mots qui correspondent le mieux aux mouvements labiaux des acteurs originaux). Une fois que le détecteur a terminé sa tâche, c'est au tour du traducteur (aussi appelé adaptateur ou dialoguiste) d'œuvrer pour le doublage. Ce dernier a pour mission d'adapter le texte original en français tout en respectant au maximum les mouvements labiaux des acteurs de la version originale ainsi que la durée de la réplique. La durée de cette dernière doit être ainsi respectée « au vingt quatrième seconde près⁵ ». Parler simplement de traduction serait à la fois réducteur et mensonger lorsqu'on évoque cette étape du doublage. Il vaut mieux parler d'une adaptation, une création adaptée du texte original dont le style provient d'un auteur. Les adaptateurs sont bien des auteurs qui œuvrent pour une version doublée de l'œuvre originale. Ensuite, vient le calligraphe qui doit calligraphier le texte sur une « bande celluloïd transparente pour les comédiens⁶ ». Cette bande celluloïd est appelée bande rythmographique. Cette bande possède moins d'éléments typographiques que la bande mère – nous y voyons principalement les inscriptions de changement de plan, de début et fin de chaque réplique – et elle sert avant tout à la bonne compréhension des dialogues auprès des comédiens. L'assemblage du travail du détecteur avec celui du traducteur et du calligraphe forme le procédé de bande rythmo. C'est au travers ce procédé que la recherche de synchronisme absolu est rendue possible pour les comédiens.

Thierry Lenouvel dans son ouvrage *Le Doublage* définit ainsi l'élaboration de la bande rythmo :

On retranscrit image par image, sur cette bande, le mouvement des lèvres des

⁴ Bruno Lais, « Les métiers et étapes du doublage » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, Paris, Éditions Objectif Cinéma, 2006, pp. 52-60, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ Thierry Lenouvel, *Le Doublage*, Paris, Eyrolles, 2007, p. 11.

comédiens, les dialogues originaux qui y correspondent ainsi que les transitions entre les plans pour une codification garante d'un synchronisme labial parfait⁷.

Ce procédé a été pérennisé depuis les années 1930 en France et n'a jamais cessé d'être perfectionné depuis, notamment grâce aux outils numériques. Par ailleurs, son utilisation est également singulière puisque la bande rythmo n'est « pratiquée systématiquement qu'en France⁸ ». Il semblerait qu'en Allemagne et en Espagne, on requiert l'apprentissage du texte à jouer par cœur qui consiste à le jouer sans support rythmique lors des sessions d'enregistrement afin de rendre le jeu des comédiens plus naturel. Une fois cette bande rythmo réalisée, l'étape de l'enregistrement peut commencer. Vont se succéder le directeur de plateau qui dirige les comédiens prêtant leurs voix aux divers personnages puis le *recorder* en charge des différents appareils d'enregistrement. Ce dernier est accompagné d'un ingénieur du son qui a la mission de veiller à la qualité de l'enregistrement et du mixage final de ce dernier⁹. L'enregistrement est également contrôlé par un superviseur employé par la production du film original afin de s'assurer de la fidélité de la version doublée. Enfin, l'enregistrement est confié au monteur son qui doit monter les dialogues avec les images du film. Le doublage est donc un long processus composé de divers corps de métier qui ont une grande importance dans le développement de cette recherche.

Bilan historiographique

Il existe peu d'ouvrages et d'articles historiques sur l'histoire du métier de comédien de doublage. Citons néanmoins quelques-uns des travaux qui portent plus généralement sur le comédien ou le doublage et ses enjeux économiques et socioculturels. Tout d'abord, l'étude sociologique de Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi* publiée en 1997 est primordiale dans la compréhension des spécificités du métier de comédien dans son entièreté. Les nombreux annuaires Bellefaye permettent de plus de remarquer les différentes évolutions du secteur, notamment l'augmentation du nombre de studios de doublage. Citons également l'ouvrage de Jean-

⁷ *Id.*

⁸ Marcel Martin, « Le doublage », *La Revue du cinéma*, n°398, 1984, p. 97.

⁹ Dans l'ouvrage collectif *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, nous apprenons cependant que l'ingénieur son en charge du mixage n'est pas toujours le même ingénieur son qui est en charge de l'enregistrement du doublage. Les studios peuvent faire appel à deux techniciens différents. Brunos Lais, « Les métiers et étapes du doublage » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, *op. cit.*, pp. 52-60, p. 57.

François Cornu, *Le Doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique*, publié en 2014 qui est un véritable manuel d'histoire du doublage français. À ces lectures, s'ajoute bien évidemment *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé* dirigé par François Justamand, qui permet de multiplier les points de vue sur la profession par les différents corps de métier qui la composent. Cependant, chacun de ces différents ouvrages traitent du doublage ou du comédien dans sa globalité. Il n'existe, à ma connaissance, aucun ouvrage uniquement consacré aux comédiens de doublage. Pourtant, l'histoire de ces derniers est particulièrement importante et participe aussi à l'histoire des marchés du doublage, des lois sur les artistes-interprètes, sur les quotas de film doublés, sur les nouveaux modes d'exploitations.

Afin de m'aider dans mes recherches, il a fallu m'appuyer sur d'autres modèles historiques et notamment les auteurs qui ont travaillé sur l'histoire sociale et l'histoire des grèves. Deux travaux en particulier m'ont permis de prendre conscience des enjeux de la perspective qui pouvait être la mienne. Il s'agit tout d'abord du travail de Michèle Perrot, *Les Ouvriers en grève, France 1871-1890* (1973)¹⁰ et de Stéphane Sirot, *La Grève en France : une histoire sociale (XIXe-XXe siècle)* (2002)¹¹. J'ai complété ces approches par des lectures me permettant de mieux saisir la micro-histoire. Deux travaux ont inspiré l'approche de ce mémoire, l'ouvrage *Historiographies, concepts et débats* de Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, publié en 2010 et *Histoire sociale, histoire globale ? Actes du colloque des 27-28 janvier 1989*, dirigé par Christophe Charle publié en 1995 et notamment le chapitre « Micro-histoire sociale et macro-histoire sociale : quelques réflexions sur les effets des changements de méthode depuis quinze ans en histoire sociale¹² » rédigé par Charle. Ces deux lectures m'ont permis d'appréhender la notion de micro-histoire, de cerner les différents enjeux (rôle de l'état, rôle des médias, pouvoir de la parole), mais également les jeux d'échelles nécessaires à la réalisation de mon mémoire. Les travaux sur l'histoire des grèves permettent également d'historiser les ressorts et revers d'un mouvement, comme on le retrouve chez Sirot par exemple, lorsqu'il énonce que le patronat des métaux et de la métallurgie « a été l'un des premiers à proposer des réponses élaborées à la grève, comme des listes noires pour ne pas

¹⁰ Michelle Perrot, *Les ouvriers en grève, France 1871-1890*, Paris, Éditions de l'école des hauts études en science sociales, 1973.

¹¹ Stéphane Sirot, *La Grève en France, une histoire sociale (XIXe-XXe siècle)*, Paris, Odile Jacob, 2002.

¹² Christophe Charle « Micro-histoire sociale et macro-histoire sociale » dans Christophe Charle (dir.), *Histoire sociale, histoire globale ? : Actes du colloque des 27-28 janvier 1989*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1995, pp. 45-59.

réembaucher les grévistes¹³ ». Cette « réponse élaborée » fait particulièrement écho au sort de certains comédiens, nous y reviendrons.

Des jeux d'échelle en un même espace national

Notre sujet impose une double perspective en matière de bornes chronologiques. Tout d'abord, une borne primaire : la grève de 1994, ses étapes, enjeux et tensions. Mais également, une borne secondaire, induite par la volonté de comprendre la grève, qui s'est imposée au fil des recherches réalisées dans le cadre de ce mémoire : les années 1980 et 2000-2005. En effet, il faut remonter aux années 1980 pour comprendre les enjeux de la grève de 1994, qu'il s'agisse de la transformation rapide des marchés de diffusion, de la loi Lang, de sa non-application et de la montée de revendication de plusieurs comédiens. Les années 2000-2005 incarnent la lente et complexe résolution de la grève, avec la longue négociation des deux nouvelles conventions des comédiens de doublage. Une double perspective s'applique également aux bornes géographiques. En effet, si une borne géographique nationale s'applique à notre sujet, dans le sens où l'histoire juridique relève avant tout d'une histoire nationale et que les bornes nationales ont ici tout leur sens (enjeux politiques du doublage, le droit du travail et d'auteur est régi à l'échelle de la France), le contexte international revêt également une grande importance. Car, comme nous l'allons le voir, les nombreuses tensions avec les comédiens belges et québécois permettent de comprendre les interactions de la grève avec les acteurs étrangers, tout comme les différents procès d'ayants-droit qui se déroulent aux États-Unis éclairent aussi le mouvement des comédiens de doublage dans la France de 1994. Dans ce mémoire, je m'autoriserai donc à un jeu d'échelles temporelles. En un sens, le traitement de ce sujet souhaite se rapprocher des ambitions des micro-historiens qui réduisent l'échelle d'observation, font l'histoire « au ras du sol » et délaissent l'étude des masses ou des classes pour s'intéresser à des groupes plus restreints ou des individus¹⁴ ou encore à des événements précis mais pour aboutir à des perspectives plus larges et profondes.

Ainsi, ce mémoire porte sur l'étude d'un petit groupe au sein d'un microphénomène, envisagé à la fois dans son unicité (et son temps court) et comme un moyen de déployer d'autres

¹³ Stany Grelet, Carine Eff, Victoire Patouillard, « Du destin à l'histoire : transformations de la grève en France. Entretien avec Sophie Bérout et Stéphane Sirot », *Vacarme*, n° 26, 2004, pp. 26-29, p. 16 ; disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2004-1-page-26.htm> (dernière consultation le 04/09/20).

¹⁴ Loïc Le Pape, « Microstoria » dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, Nicolas Offenstadt, *Historiographies, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 529.

temporalités. L'une des grandes difficultés de cette recherche fut donc de travailler et corréler un temps très court (les quatre mois de la grève) et un temps plus long qui s'incarnent dans les longues racines qui permettent de construire une approche multifactorielle expliquant l'enclenchement de la grève et, en aval, dans les longues (re-)négociations qui tendent à étirer les fruits de la grève pendant plus d'une dizaine d'années après le conflit.

Des discours, des images et des souvenirs pour écrire cette histoire sociale

Comment aborder l'histoire de cette grève ? Les sources écrites sont relativement nombreuses. On trouve des documents dans les archives du Syndicat Français des Artistes-interprètes (SFA) et surtout le chercheur a accès aux multiples articles rédigés sur la grève, dans les quotidiens comme *Libération*, *Les Échos* comme dans la presse corporative (*Le Film Français*). En complément, j'ai visionné ou écouté à l'Inathèque de nombreux journaux et émissions télévisés ou radiophoniques sur la grève qui ont permis de nourrir à la fois l'histoire des représentations du comédien de doublage et mieux saisir les différentes étapes de la grève. Enfin, j'ai pu réaliser quelques entretiens oraux. Le témoignage oral permet dans le cadre d'une recherche comme celle-ci, de compléter et croiser les informations rapportées dans les médias contemporains et surtout de potentiellement saisir les enjeux souterrains, moins visibles d'une lutte en interrogeant ceux qui l'ont menée, dévoilant ainsi l'arrière-plan du mouvement. À mon grand regret, de nombreux comédiens ayant participé à la grève sont malheureusement décédés ces dernières années. C'est le cas de Philippe Ogouz, Lucie Dolène, Patrick Floersheim, Daniel Gall ou encore Patrick Poivey. Par ailleurs, plusieurs comédiens ont refusé de réaliser des entretiens au sujet de cette grève. Cette grève a pu laisser des traces, des rancœurs, diviser certaines personnes. C'est un sujet sensible et nous le comprenons fort bien. Cependant, j'ai eu la chance de pouvoir mener deux entretiens ; le premier avec le comédien Alexandre Gillet et le second avec Jimmy Shuman, membre du bureau de la SFA (Syndicat Français des Artistes-interprètes). Ces entretiens m'ont été très utiles et je renouvelle mes remerciements auprès de ces deux personnes qui, en m'accordant leur temps, m'ont permis de mieux saisir les enjeux d'une lutte passée.

Dans ce mémoire, je propose donc une lecture à feux croisés de cette grève de 1994, une lecture qui prend racine dans les années 1980 au travers de la loi Lang et du développement de

nouveaux marchés de diffusion et qui continue son trajet jusqu'en 2005, date de la Convention des Droits des Artistes dans leur activité de Doublage-Révisée (Convention DAD-R), qui est la convention utilisée lors des contrats entre comédien et studio de doublage pour la réalisation d'une version doublée. L'enjeu de ce travail est d'appréhender en quoi et comment la grève de 1994 éclaire l'histoire des comédiens de doublage en France et notamment du point de vue d'une histoire de la professionnalisation d'un groupe dont on peine à distinguer les contours et d'une reconnaissance si difficile à obtenir. Cette douloureuse et pénible épopée s'inscrit dans une histoire longue où le doublage a plutôt été critiqué, voire jugé « contre-nature ». Cette histoire est bien connue et c'est probablement cette histoire culturelle du doublage qui s'écrit encore le plus facilement. Mais bien d'autres facteurs expliquent plus ou moins directement l'histoire de cette grève et, plus largement, la conquête difficile du statut d'artiste-interprète.

C'est pourquoi je propose dans une première partie de revenir sur l'ensemble des causes, directes ou indirectes qui conduisent les comédiens de doublage à se mettre en grève en 1994. La seconde partie rassemble à la fois la chronologie fine de la grève qui se trouve dans le pli central de ce mémoire puis prolonge son histoire avec les retombées et la longue négociation sur l'application de ce qui fut obtenu dans la lutte.

PARTIE 1

**ENTRE TENSIONS INHÉRENTES ET
NOUVELLES REVENDICATIONS :
QUELLE PLACE POUR LES COMEDIENS
DE DOUBLAGE EN FRANCE DANS LA
PREMIERE MOITIE DES
ANNEES 1990 ?**

INTRODUCTION

Les années 1980-1990 semblent représenter un tournant dans l'histoire du comédien de doublage en France. Au sein de cette période se jouent des événements qui redéfinissent ce qu'est un comédien de doublage et le secteur du doublage dans son entièreté. Ce secteur est à l'image du groupe qui le constitue, dysfonctionnel et hétéroclite. Mais pourquoi les années 1980-1990 sont-elles un marqueur temporel dans l'histoire du comédien de doublage ? Du point de vue de l'industrie le marché du doublage évolue dans un contexte d'entre-deux régité par les productions internationales et leurs quotas de diffusions sur le territoire français. Le travail du comédien de doublage est donc d'emblée pris en tenaille entre un marché international et une industrie nationale : il dépend de l'un et fait partie de l'autre. En ce sens, le comédien de doublage fait les frais de la position difficile qu'est celle de l'ensemble du secteur du doublage. De plus, au sein de ces dizaines d'années, le marché du doublage se transforme considérablement avec l'avènement de nouveaux marchés de diffusion. Ces nouvelles façons d'exploiter le travail des comédiens engendre une profonde réflexion sur les droits et statut de ce groupe. Par ailleurs, le comédien de doublage est bien souvent d'abord et avant tout un comédien. Bien souvent le doublage ne constitue qu'une partie de ses revenus et bien plus souvent encore, le comédien de doublage ne se considère lui-même non pas comme comédien de doublage mais comme comédien. Le comédien de doublage est-il de ce fait réalité ou fiction ? Cette difficulté à cerner les contours du groupe de comédien de doublage est la fois une force et une faiblesse. En effet, les contours du groupe sont flous et difficiles à cerner – le manque de reconnaissance n'aide pas les comédiens de doublage à s'affirmer et revendiquer leurs droits. C'est au prisme de ces questions qu'il faut envisager cette grève. Par ailleurs plusieurs cercles concentriques (facteurs et histoires des mouvements sociaux) éclairent la grève de 1994. C'est ce que nous allons étudier dans cette 1^{ère} partie.

Dans un premier temps nous verrons les difficultés à cerner le groupe de comédien et les tensions inhérentes à ce dernier. L'influence de la dépréciation du doublage et les différentes grèves menées par le groupe de comédien éclairent de multiples façons ce que pourrait être le comédien de doublage dans les années 1980-1990. Dans un second temps il s'agira d'analyser la loi Lang créée en 1985 et son influence sur l'émergence des nouvelles revendications des comédiens de doublage. Enfin nous développerons l'impact des nouveaux marchés sur le travail des comédiens de doublage et comment ces nouveaux modes de diffusions se corrént à la fois avec la loi Lang, avec l'avènement de procès d'ayant en droit et à la grève de 1994.

CHAPITRE I. UN GROUPE PROFESSIONNEL DIFFICILE A CERNER ET PARCOURU DE TENSIONS

Nous l'avons mentionné, il paraît très ardu de trouver une terminologie adéquate au comédien œuvrant dans le doublage. Ce dernier œuvre pour un procédé dénigré à la fois par les professionnels du cinéma et par les comédiens eux-mêmes, compliquant ainsi l'idée d'une affirmation d'un groupe complet. Pourtant, les comédiens de doublage se sont affirmés à plusieurs reprises, notamment lors de mouvements grévistes visant à protéger leur activité. Dès lors, comment esquisser les contours du groupe professionnel rassemblant les comédiens de doublage ?

I.A. COMPRENDRE LES TENSIONS QUI TRAVERSENT CE GROUPE DIFFICILE À CERNER

Qu'est-ce qu'un comédien de doublage ? C'est un métier difficilement définissable dans la mesure où il est en réalité une sorte de sous-section, une branche de la grande famille des comédiens. Pour ces derniers, le doublage est généralement un champ d'activité parmi d'autres tels que le théâtre, le cinéma, l'enseignement... Pour le comédien Alexandre Gillet, faire du doublage c'est « avoir une forme d'humilité, c'est rentrer dans le travail d'un autre comédien, accepter son travail, être en retrait par rapport à ce dernier¹⁵ ».

Le comédien de doublage est un artiste de l'ombre. Il semble difficile de clairement définir les frontières de ce groupe. Ce groupe est pourtant conséquent car le doublage représente une manne financière très importante pour les comédiens réguliers. Pierre-Michel Menger, dans son

¹⁵ Alexandre Gillet, entretien inédit réalisé par l'auteur le 28 octobre 2018, retranscrit en Annexes, *infra*, p. 124.

ouvrage *La Profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi* estime que le doublage représente la majorité des revenus pour 51 % des comédiens œuvrant fréquemment dans le doublage¹⁶. Ils doublent principalement pour la télévision (52 %), pour le cinéma (33 %) et, enfin, pour la publicité (3 %)¹⁷. Il y aurait, d'après son étude, 11 849 comédiens en France en 1994¹⁸. Parmi eux, 2602 comédiens travaillent dans le secteur d'activité de la postsynchronisation soit 22 %¹⁹. Près de 2600 comédiens ont réalisé au moins un doublage et, parmi ces derniers, 2200 ont déjà œuvré pour le doublage auparavant²⁰. Juxtaposons ces chiffres avec l'article de Sophie Dachert « Les comédiens de doublage réclament 200 MF » publié le 11 novembre 1994 dans *Le Film Français*, qui relate qu'environ 800 comédiens sont amenés à doubler régulièrement des acteurs étrangers²¹. Le doublage est une activité à double tranchant : si elle maintient le comédien dans l'ombre de son exercice, elle lui prodigue en moyenne une meilleure situation financière que dans les activités dans lesquels le comédien est visible, tel que le théâtre²².

Que représente cette source de revenus pour un comédien ? En 1994, la moyenne des revenus d'un comédien s'élève « autour de 87 000 F, la médiane est de 41 800 F²³ ». Afin de mettre en perspective ces chiffres, citons à nouveau Menger qui estime le revenu annuel des comédiens travaillant régulièrement dans le secteur du doublage en 1994 (étude fondée sur cent comédiens) : à une somme allant de « 30 000 à 60 000 F » pour huit d'entre eux, de « 70 000 à 149 999 F » pour 39 des 100 comédiens interrogés, de « 150 000 à 299 999 F » ont répondu 34 comédiens et de « 300 000 F et plus » d'après 16 comédiens²⁴. Concernant les plus gros cachets, Menger expose le fait que « quelques 120 comédiens ont touché plus d'un million de francs de cachets et le montant le plus élevé a atteint 16,5 millions de francs²⁵ ». Ces chiffres représentent la somme de toutes les sources de revenus des comédiens. La grande majorité des comédiens de doublage se trouve en 1994 à Paris ou en région parisienne (parmi les comédiens

¹⁶ Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, op. cit., p. 253.

¹⁷ *Ibid.*, p. 255.

¹⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Ibid.*, p. 249.

²¹ Sophie Dachert, « Les comédiens de doublage réclament 200 MF », *Le Film Français*, n° 2532, 11 novembre 1994, p. 4.

²² *Ibid.*, p. 254.

²³ Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, op. cit., p. 268.

²⁴ D'après des documents publiés par le Département des études et de la prospective, le ministère de la Culture et de la Communication et par le Centre de sociologie des arts dans Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, op. cit., p. 253.

²⁵ *Id.*

les plus actifs dans le doublage 96 % y résident et les sociétés de doublage recrutent 88 % de l'activité dans cette région²⁶). En effet, la très grande majorité des studios de doublage sont implantés dans la capitale et sa proche banlieue. Il est difficile d'établir une moyenne annuelle des revenus spécifiques au doublage en raison des pratiques appliquées (certaines sociétés de doublage rémunèrent, en dehors des normes tarifaires). Cependant, nous pouvons trouver un semblant de réponse dans l'ouvrage de Menger. Menger indique que parmi les comédiens de doublage pratiquant régulièrement cette activité, 50 % déclarent avoir au moins gagné 150 000 F en 1994²⁷. Le doublage représente ainsi une grande source de revenus pour un comédien ayant régulièrement un contrat d'emploi dans un studio de doublage.

Par ailleurs, les salaires des comédiens constituent le poste le plus élevé dans le processus de création d'un doublage. Ainsi, « le cachet des comédiens représente entre 48 et 50 % du budget total d'un doublage et même souvent plus²⁸ ». Ces derniers représentent ainsi la masse financière la plus importante dans le processus de production d'un doublage. En 1994, les comédiens sont généralement payés au forfait pour un doublage, celui-ci allant globalement de 950 francs pour une demi-journée à 1300 francs pour une journée d'enregistrement²⁹. Pourtant, de nombreux comédiens sont payés à la ligne les prix ont alors tendance à diminuer. D'ailleurs, certaines sociétés de doublage n'hésitent pas à proposer deux tarifs de rémunération : celui à la ligne et un autre en dessous³⁰, par exemple un tarif par épisode pour les séries télévisées.

Dépréciation du doublage et affirmation du comédien de doublage

Le comédien de doublage évolue dans un champ d'activité qui n'a pas toujours bonne presse. Dès les années 1930, il est considéré comme un maquillage qui s'oppose au spectacle réel³¹. En 1982, Michel Chion écrit à ce titre que le doublage inspire –au même titre que le play-back–

²⁶ Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, op. cit., p. 249.

²⁷ *Ibid.*, p. 253.

²⁸ Jacques Barclay cité dans François Justamand, « Le directeur artistique Jacques Barclay » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 74-90, p. 83.

²⁹ Sophie Dacbert, « Les comédiens de doublage réclament 200 MF », art. cit., p. 4.

³⁰ Daniel Gall dans Maxime Bomier, « Entretien avec le syndicaliste Daniel Gall » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 37-48, p. 45.

³¹ [s.a.], « Du doublage dans les films étrangers », *Écoutez-moi*, 27 octobre 1934, p. 26.

« la suspicion, en tant que trucages³² ». Citons les propos fameux de Jean Renoir qui énonce en 1939 qu'il faudrait n'y plus ni moins que « brûler vifs³³ » les responsables du doublage en France ou encore Jean Becker qui définit le doublage comme un « acte contre nature³⁴ » en 1945, renvoyant l'image du doublage comme « l'enfant bâtard³⁵ » de notre cinématographie. La création du label « Art et Essai » du CNC en 1961 et son affiliation artistique avec la VOST entérine cette image dépréciative. Comme l'expose Thierry Lenouvel dans son ouvrage *Le Doublage* :

Cette dénomination qui, à l'origine, coïncidait avec la diffusion des films étrangers en version originale, établit, au fil des années, une rupture intellectuelle entre une élite avertie goûtant l'art cinématographique d'un auteur dans son « pur jus » et le grand public qui, lui, accède aux films étrangers, le plus souvent commerciaux, par le truchement de la « grande soupe » du doublage³⁶.

La dépréciation inhérente au doublage met à mal l'existence de ce groupe. Ce dernier peine à s'affirmer comme comédien de doublage et cela renforce la difficulté de cerner le groupe. Les comédiens réfutant à de multiples reprises l'appellation même de comédien de doublage. Edgar Givry par exemple, voix régulière du doublage, se revendique comédien avant tout : « Je ne suis pas comédien de doublage, plus que de ceci ou de cela. Je suis comédien. Point.³⁷ » Ce refus d'appartenir à cette seule branche du métier est très fréquent dans les déclarations des comédiens. Pourtant, ils emploient eux-mêmes la qualification de comédien de doublage et se voient contraints parfois de se définir ainsi durant la grève : « Un bon comédien de doublage peut modifier le personnage, trouve des mots plus justes, travaille de plus en plus avec l'image³⁸ », renforçant la difficulté de cerner le groupe. Ces difficultés à s'affirmer sont les conséquences du dédain à l'égard du doublage et d'un dénigrement de la profession envers cette

³² Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1982, p.104.

³³ Jean Renoir, « Contre le doublage » dans Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Paris, Belfond, 1974, pp. 46-49, p. 61.

³⁴ Jacques Becker s, « Film doublé = film trahi », *L'Écran français*, n° 2, juillet 1945, p. 3.

³⁵ Gérard-Louis Gautier, « La traduction au cinéma : nécessité et trahison », *La Revue du cinéma / Image et son / Écran*, n°363, juillet-août, 1981, p. 118.

³⁶ Thierry Lenouvel, *Le Doublage, op. cit.*, p. 7.

³⁷ Pascal Dupont, « Extinction de voix », *L'Express*, 1^{er} décembre 1994, disponible sur :

https://www.lexpress.fr/informations/extinction-de-voix_600851.html (dernière consultation le 27 mai 2020)

³⁸ Serge Sauvion dans [s.a], « Après un mois de grève des comédiens qu'elles emploient, menace mortelle pour les entreprises du doublage » *Le Monde*, 22 novembre 1994, disponible sur :

https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/11/22/cinema-apres-un-mois-de-greve-des-comediens-qu-elles-emploient-menace-mortelle-pour-les-entreprises-de-doublage_3847032_1819218.html (dernière consultation le 28 mai 2020)

pratique. Ce dénigrement est loin d'avoir disparu au milieu des années 1990, comme le souligne Dorothee Jemma dans l'émission *Génération trois* diffusé sur France 3, le 16 décembre 1994 :

Des gens m'ont dit : – Oh comment cela se fait que tu fasses du doublage, que tu tournes plus ? Comme si vraiment j'étais devenue, je ne sais pas moi, autre chose que comédienne... Et je leur ai dit : – Bah oui, je fais du doublage pourquoi pas, je m'en sens très bien et il ne faut pas cracher dans la soupe comme on dit ! Mais voilà, il y a des gens qui pensent que c'est quelque chose de tout à fait mineur et ne veulent pas en parler³⁹.

Ce sentiment est partagé par la comédienne Frédérique Tirmont. Dans l'émission de radio « Les dossiers bleus de la rédaction » diffusée sur Radio Bleu le 19 novembre 1994, l'animateur Philippe Mary explique qu'au « mépris des utilisateurs s'ajoute le mépris de certains comédiens à l'égard des artistes doubleurs⁴⁰ ». La source de ce mépris est, selon Frédérique Tirmont, une « vieille rancune concernant ce métier⁴¹ ». Elle explique rapidement que le milieu du doublage était, lors de sa croissance, un domaine fermé dans lequel il était difficile d'entrer. Certains comédiens n'ayant pas eu la possibilité d'accéder à cette facette du métier de comédien garderaient ainsi une rancœur envers ce milieu. Cette conception du doublage en milieu fermé est fréquemment mentionnée dans les divers travaux écrits qui sont consacrés au doublage. Menger prolonge également cette idée lorsqu'il assure que le doublage fut une activité mercenaire dont le cloisonnement est l'une des sources de sa dépréciation professionnelle. Ceci entre paradoxalement en corrélation avec l'impossibilité du comédien de trouver du travail ailleurs. Selon Tirmont, le doublage serait donc une « activité mercenaire pratiquée uniquement par un groupe de comédiens qui ne pourraient trouver d'emplois nulle part ailleurs⁴² ». Cette idée véhicule à nouveau l'image du doublage comme « la cinquième roue⁴³ » du carrosse du métier de comédien. De son côté, Menger explique l'origine de ce dénigrement par une dévalorisation de la pratique :

Ceux à qui le travail du comédien de la synchro apparaît plus mercenaire qu'artistique imaginent volontiers qu'il s'agit d'une activité lucrative et peu exigeante, et qu'il conviendrait

³⁹ Dorothee Jemma, *Génération trois*, France 3, 16 décembre 1994.

⁴⁰ Philippe Mary, « Les dossiers bleus de la rédaction », Radio Bleu, 19 novembre 1994.

⁴¹ Frédérique Tirmont, *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 256.

⁴³ Alexandre Gillet, entretien inédit réalisé par l'auteur le 28 octobre 2018, retranscrit en Annexes, *infra*, p. 122.

d'en répartir équitablement l'allocation à tout le monde au lieu de laisser un noyau de professionnels⁴⁴.

Le noyau de professionnels évoqué ici, fait référence à cette caste de comédiens plus célèbres, qu'on appelle fréquemment « les grandes voix ». Ces derniers profitent de plus larges rémunérations que l'ensemble plus au moins épars et difficilement quantifiable des « petites voix ». Ce dernier terme renvoie aux comédiens n'ayant pas d'acteur étranger attiré ou ne doublant pas régulièrement. Nous retrouvons très largement ces expressions hiérarchisantes dans la presse. Cette notion de caste perdure depuis les années 1950, ainsi qu'en témoigne la presse. Dans un article de François Timmory publié le 18 avril 1950, cette hiérarchisation est déjà mentionnée. En effet, si le travail ne manque pas en 1950, seulement 20 % des comédiens œuvrant dans le doublage peuvent vivre uniquement de la post-synchronisation, illustrant de nouveau l'idée de caste. On trouve déjà la distinction entre deux catégories de comédiens : les comédiens réguliers, qui vont acquérir une notoriété à travers les personnages qu'ils doublent – « les virtuoses du doublage⁴⁵ » (tels que Jean Berger, Marie Francey, Michel André) nommés fréquemment « les grandes voix » – et les comédiens dont le doublage de premier rôle n'est pas régulier ou dont le doublage est une activité secondaire. Nous verrons que la grève de 1994 cristallise ces tensions hiérarchiques.

Enfin, le tiraillement le plus palpable qui parcourt ce groupe est peut-être lié à son environnement de travail lui-même. Le doublage est une activité régie par des tensions politiques presque « naturelles ». En effet, ce métier est tout à la fois une partie du secteur audiovisuel français et dans un même temps, en potentielle contradiction ou opposition avec celui-ci : son existence et sa prospérité dépendent totalement de la diffusion de produits audiovisuels étrangers sur le sol national. Ainsi, le doublage est soumis aux divers quotas et pris d'emblée dans un maillage diplomatique délicat.

La dépréciation est-elle toujours autant présente au début des années 1990 ? Il semble qu'avec le cinéma d'animation et ses enjeux d'incarnation tout autres, l'appréhension du doublage évolue peu à peu dans les années 1990. Qu'on songe à la présence Robin Williams doublant le rôle du Génie dans le film *Aladdin* (Ron Cléments et John Musker, 1992) et Tom Hanks qui fait la voix de Woody dans *Toy Story* (John Lasseter, 1995). Le fait que deux célébrités internationales se prêtent à l'exercice du doublage a des conséquences tangibles même si l'on

⁴⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁴⁵ François Timmory, « Depuis le 9 mars, artistes et techniciens du doublage sont en grève », *L'Écran Français*, n° 249, 18 Avril 1950, p. 14.

a bien conscience qu'il est très différent de contribuer à l'incarnation vocale d'un personnage imaginaire. Leur présence et le succès des films contribuent à renouveler en partie le regard porté sur le doublage. Une grande publicité est faite autour de leur présence et incite de plus en plus de célébrités à participer au doublage de films d'animation. Mais cette nouvelle appréhension du doublage est-elle l'une des raisons qui expliquent le mouvement de 1994 et sa visibilité ? Il est évident qu'elle y participe en un sens, dans la mesure où la présence de Robin Williams dans le doublage d'un film crée un nouvel intérêt pour le doublage, mais sa participation est restreinte, car le développement d'un star-système du doublage se réalisera essentiellement après la grève.

I.B. Et pourtant... Un métier qui a su défendre ses intérêts : bref retour sur l'histoire des conflits sociaux qui ont marqué l'histoire du métier de comédien de doublage en France

Le comédien de doublage, s'il est une branche difficile du métier de comédien, s'affirme malgré tout à plusieurs reprises et tout particulièrement à travers différents mouvements sociaux. En effet, la grève de 1994 n'est pas le premier mouvement de lutte de ces comédiens spécialisés, même s'il s'agit peut-être du plus important. Les grèves précédentes sont pourtant indissociables du mouvement de 1994. Elles permettent d'historiser et de mettre en perspective cette grève, tout en esquissant l'affirmation du groupe dans son entièreté. En représentant la force et la place des comédiens dans l'industrie, les différents conflits sociaux véhiculent les revendications, tensions et difficultés qui seront de nouveau représentées lors du mouvement de 1994.

1950, première lutte contre le chômage

En 1950, alors que le cinéma français est en pleine crise de production face à l'omniprésence hollywoodienne, les comédiens et techniciens du doublage entament une grève le 9 mars dans le but d'obtenir des rémunérations plus élevées. Il s'agit d'une grève historique, dans la mesure

où les comédiens et techniciens de ce secteur sont unis au profit d'une même cause : revaloriser les salaires et cachets. On remarque dès lors que la profession, à présent organisée, commence à s'affirmer auprès des utilisateurs du doublage. Prenant conscience de leurs poids dans l'exploitation de film étrangers, ces deux corps de métier que sont les comédiens de doublage et les techniciens travaillent pour le procédé le plus lucratif de l'exploitation cinématographique française (la version doublée représentant 55% des recettes des salles françaises⁴⁶). Le doublage est alors en pleine expansion, le nombre de films étrangers à doubler augmente à l'inverse du temps nécessaire à la réalisation du doublage qui se voit considérablement réduit. Le 4 janvier 1950, le Syndicat des acteurs rencontre le président du Syndicat français de Post-Synchronisation de Films, Étienne Descombey, alors directeur d'Universal France, dans le but d'engager les discussions. Les promesses obtenues sont insuffisantes et c'est pourquoi les comédiens et techniciens du doublage –450 professionnels en tout⁴⁷– se réunissent le 27 février 1950 au sein d'une Assemblée Générale menée par les syndicats. Ils décident unanimement de mettre en place une grève d'avertissement de 24 heures à l'encontre des utilisateurs et sociétés de doublage. Ainsi, le 9 mars 1950, les comédiens et techniciens du doublage mettent leurs menaces à exécution, instaurant une grève totale du secteur.

1976, la réglementation du contenu télévisuel

Le mouvement de 1976 est particulièrement intéressant car on y retrouve une part des revendications du mouvement de 1994. La grève débute le 18 novembre 1976, les comédiens de doublage exigent la réglementation du volume des productions diffusées à la télévision afin de limiter les trop nombreuses rediffusions de contenus et partant de ce fait, une surexploitation de leur travail. Plusieurs facteurs conduisent à cette grève. À la suite de la disparition de l'ORTF le 31 décembre 1974, de nombreuses sociétés de production télévisuelles apparaissent et envahissent le marché. La concurrence qui résulte de cette émergence est rapidement affiliée avec l'exploitation du doublage puisque les chaînes ont « le recours systématique et facile à des séries de téléfilms étrangers, notamment américains⁴⁸ ». Ceci cause une « utilisation croissante

⁴⁶ François Timmory, « Depuis le 9 mars, artistes et techniciens du doublage sont en grève », *L'Écran Français*, art. cit., p. 4.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ Jean Cluzel, « Sénat (seconde session ordinaire de 1977-1978) : rapport d'information établi au nom de la Délégation parlementaire pour la Radiodiffusion-Télévision française instituée par l'article 4 de la loi n°74-696 du 7 août 1974 », rattaché pour ordre au procès-verbal de la séance du 6 juin 1979 et enregistré à la Présidence

des travaux enregistrés⁴⁹ » qui représente les prémices des problèmes liés à l'avènement des chaînes privées. Les rediffusions de programmes et d'émissions sont négociées afin d'en réglementer la diffusion de manière uniforme entre toutes les sociétés de production. Cette grève prend rapidement de l'ampleur à la suite des nombreux soutiens reçus des différentes branches artistiques. Dans un premier temps, « le Syndicat national des artistes musiciens, le Syndéac (Syndicat des directeurs d'établissements d'action culturelle) et l'A.J.T. (Action pour le jeune théâtre) ont manifesté leur solidarité » aux mouvements des comédiens de doublage. Le mouvement prend ensuite de l'envergure au point que le Syndicat de personnels statutaires, le S.N.R.T (Syndicat national de la radio et de la télévision, C.G.T.) et le SURT-C.F.D.T. de la SFP⁵⁰ (Société française de production) rejoignent la grève afin de faire également entendre leurs revendications. De nombreux artistes soutiennent également le mouvement, tels que des chanteurs et danseurs. Le 9 décembre 1976 on assiste à « quarante-cinq productions suspendues⁵¹ » au sein des différentes sociétés de production télévisuelles. Les radios sont également touchées puisqu'il n'y a plus d'artistes-interprètes pour créer des programmes radiophoniques. Cette grève a pour conséquence la « redéfinition des conditions d'utilisation des travaux enregistrés par les sociétés issues de l'ex-O.R.T.F⁵² » et l'obtention, après trois mois de grève, de « 25% de salaire supplémentaire sur toute nouvelle programmation d'émissions privées ou publiques⁵³ ». L'importance est donnée à la création de nouveaux contenus, élément primordial de lutte contre le chômage des comédiens. Ainsi, face au chômage, les comédiens s'interrogent sur les possibilités de rémunérations complémentaires liées à l'exploitation de leur travail. On remarque au travers cette grève que les comédiens recherchent un minimum de contrôle sur l'utilisation croissante de leurs travaux. Cette recherche s'affirmera ensuite avec la loi Lang et se retrouve au sein des revendications de la grève de 1994. En un sens, cette grève crée un sillon sur lequel marcheront de nouveau les comédiens qui lancent le mouvement de 1994. En remportant cette grève, leurs revendications face à l'utilisation de leur travail paraissent fondées et de ce fait, la possibilité de nouvelles rémunérations liée à cette utilisation ne paraît plus fantaisiste.

du Sénat le 12 juin 1979, p. 9. Document disponible à l'adresse URL suivante (dernière consultation le 2 octobre 2019) : <https://www.senat.fr/rap/r78-373-1/r78-373-11.pdf>

⁴⁹ [s.a], « Du volume de production au salaire minimum », *Le Monde*, 9 décembre 1976.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Id.*

⁵² *Id.*

⁵³ Yves Rouxel, « Doublage et francophonie » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 34-36, p. 34.

1977, l'embargo contre la concurrence

Quelques mois plus tard, en 1977, la télévision représente déjà un secteur important dans l'activité de doublage des comédiens. Ce marché est cependant concurrencé par une industrie de doublage étrangère, le doublage québécois. En effet, les chaînes télévisées peuvent diffuser jusqu'à 42 heures d'œuvres étrangères doublées en français-québécois. René Levesque (Premier Ministre au Québec entre 1976 et 1985) tente cette même année, « de négocier l'obtention d'un quota de 100 films doublés au Québec en vue d'une exploitation en France⁵⁴ ». Sachant qu'en 1976, 133 films étrangers ont été programmés en France, les comédiens militent aussitôt pour assurer le maintien de leurs activités et se déclarent en grève le 31 octobre 1977. Souffrant d'un fort taux de chômage, ce manque à gagner pour les comédiens de doublage pourrait se révéler fatal. La grève est effective pendant dix-huit journées visant à annuler cette négociation. Les comédiens exigent ainsi le maintien de l'article 18 du code de l'industrie cinématographique de 1961 ainsi que « l'extension de cet article à la télévision sous la forme d'un amendement au cahier des charges⁵⁵ ». Il s'agit de garantir la plus grande part de marché aux comédiens français et d'ainsi endiguer le chômage. Au terme de la grève, le maintien de l'article 18 est assuré et des discussions sont engagées entre les sociétés nationales de programmes et les syndicats des comédiens (SFA et l'USDA). À la suite de ce mouvement, les comédiens québécois ne cessent de déplorer le protectionnisme du doublage français qui les prive de bon nombre d'emplois. Cette grève illustre le protectionnisme du doublage français sur lequel est bâti l'industrie française de postsynchronisation. Ce protectionnisme s'incarne dans l'article 18 du décret 61-62 du 18 janvier 1961 portant sur le règlement d'administration publique pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique. Cet article régit l'obligation de réaliser la version doublée d'une œuvre en France en vue d'une exploitation sur le territoire. Notons qu'une modification à ce décret est ajoutée en 1967 (décret n°67-260 du 23 mars 1967) stipulant que de cette obligation sont exceptés les films produits ou coproduits par un pays « membre de la Communauté économique européenne⁵⁶ » ainsi que par le décret n°92-446 du 15 mai 1992 qui ouvre le marché du doublage français aux pays de l'espace économique de la Communauté européenne élargie. Cependant, le doublage québécois

⁵⁴ Jeanne Deslandes, « L'éternelle question du doublage français : "tannés" de se faire doubler ? », *op. cit.*, p. 44.

⁵⁵ [s.a], « Artistes (doublage de tout film étranger programmé en France par les comédiens de la synchronisation françaises », *Journal Officiel de la République Française : Débats parlementaires, Assemblée nationale*, année 1977-1978, numéro 126, 31 décembre 1977, Document disponible à l'adresse URL suivante : <http://archives.assemblee-nationale.fr/5/qst/5-qst-1977-12-31.pdf> (dernière consultation le 29 mai 2020)

⁵⁶ Thierry Lenouvel, *Le Doublage*, *op. cit.*, p. 5.

reste « toujours *persona non grata* sur le sol français, puisque non-européen⁵⁷ ». Ce protectionnisme est de nouveau mis en péril par les distributeurs lors de la grève de 1994, lorsque ces derniers indiquent aux comédiens qu'ils font peser la menace d'une délocalisation des doublages si la grève se prolonge.

1987, l'impérialisme culturel français

Le 19 octobre 1987, les « professionnels du doublage⁵⁸ », représentés par le Syndicat des artistes-interprètes français (SFA, crée en 1965) et soutenu par la Chambre patronale de la postsynchronisation, démarrent une grève illimitée afin de maintenir l'article 18 du décret 61-62 du 18 janvier 1961 portant le règlement d'administration publique pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique. Le 2 septembre 1987 à l'occasion du Sommet de Québec, le ministre de la Culture, François Léotard, annonce prévoir « réserver 20 % du doublage des films, en France, à des artistes québécois⁵⁹ ». Cette annonce fait suite à la volonté du gouvernement québécois « d'obtenir que la France mette fin à son protectionnisme qui lui réserve l'exclusivité sur le marché du doublage⁶⁰ » et de libéraliser davantage le marché du doublage. On estime alors que la France compte environ 2000 comédiens⁶¹ avec un noyau dur, très affirmé de trois à quatre cents⁶² comédiens de doublage qui manifestent pour leurs droits. Ainsi, « le 26 octobre 1987, des centaines d'acteurs français manifestent à Chaillot pour dénoncer ce que Pierre Arditi appelle “ un danger de mort qui nous guette⁶³ ! ” ». Ce groupe de quelques centaines de comédiens est très actif durant la grève, s'affirme ainsi aux yeux de l'industrie et c'est probablement ce même groupe qui conduira en grande partie la grève de 1994. Après avoir obtenu une baisse de 10 % de films doublés par des artistes-interprètes

⁵⁷ Germain Lacasse, Hubert, Sabino, Gwenn Scheppler, « Le doublage cinématographique et vidéoludique au Québec : théorie et histoire », *Décadrages*, n° 23-24, 2013, p.19 ; disponible sur : <http://journals.openedition.org/decadrages/697> (dernière consultation le 04/09/20).

⁵⁸ [s.a], « Le conflit du doublage : Poursuite de la grève malgré le recul du ministère », *Le Monde*, 25 octobre 1987, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/10/25/le-conflit-du-doublage-poursuite-de-la-greve-malgre-le-recul-du-ministere_4076123_1819218.html (dernière consultation le 7 mai 2020).

⁵⁹ Jean-Paul Bury, « Grève de l'industrie française du doublage », *Le Devoir*, 20 octobre 1987, p. 13.

⁶⁰ Bernard Descôteaux, « Doublage : Bacon promet de régler le litige », *Le Devoir*, 21 octobre 1987, p. 13.

⁶¹ [s.a], « Contre la concurrence québécoise, les entreprises de doublage en grève illimitée », *Le Monde*, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/10/21/contre-la-concurrence-quebecoise-les-entreprises-de-doublage-en-greve-illimitee_4074152_1819218.html (dernière consultation le 26 mai 2020)

⁶² Yves Margraff, « Quand les comédiens québécois se font doubler », *Le Devoir*, 2 novembre 1987, p. 13.

⁶³ Mark Hunter, *Les jours les plus Lang*, Paris, Editions Odile Jacob, Histoire et document, 1990, p. 276.

québécois⁶⁴, les comédiens de doublage français continuent d'exiger une annulation pure et simple de la part de films doublés en québécois et « que les trois nouvelles chaînes privées de la télévision ratifient elles aussi l'accord sur la limitation des doublages étrangers⁶⁵ ». La grève est résolue en une semaine : le groupe de comédiens, soutenu par l'ensemble de la profession du doublage français, obtient le maintien du protectionnisme du doublage français et l'abandon des négociations. Cette grève est l'occasion pour les comédiens de doublage de pérenniser leur activité sur le territoire et de s'imposer face au doublage francophone réalisé à l'étranger. Toutes ces grèves construisent l'histoire du comédien de doublage et éclairent, mettent en perspective celle de 1994. Face au danger du chômage comme à la surexploitation de leur travail, plusieurs comédiens spécialisés revendiquent leur droits et parts du marché.

Le comédien de doublage est un organe difficilement perceptible de l'industrie du doublage. Il fait à la fois partie d'un tout –le métier de comédien– mais s'affirme dans une singularité, le doublage. Cette activité, loin d'être la plus valorisée de la profession, est une branche complexe étant donné ses rapports tendus entre marché international et marché national. Le comédien de doublage semble être pris dans une dualité. Claude Lelouch énonce à ce titre en 1987 que le comédien de doublage est « un métier en porte-à-faux⁶⁶ », composé d'acteurs qui « sont des gens malheureux, qui déploient un talent fou dans des circonstances particulièrement difficiles⁶⁷ ». Cela dit, en dépit des apparentes contradictions et obstacles inhérents au doublage, ce dernier est un secteur essentiel à la survie d'un grand nombre de comédiens. L'histoire de ce métier qui peine à se définir est cependant marquée par une série de mouvements sociaux et grèves dont nous avons brièvement rappelé l'historique en essayant de montrer à chaque fois comment et dans quelle mesure ces grèves révèlent les tensions politiques et socioculturelles liées à ce métier et son statut.

Cependant, bien d'autres facteurs expliquent la grève de 1994. En effet, cette grève survient à un moment clé de l'histoire des comédiens de doublage. Le secteur en lien les chaînes privées, de la télévision et la vidéo et avec la Loi Lang de 1985 est en plein essor. Or, la loi Lang (qui aurait dû théoriquement assurer des droits voisins aux comédiens de doublage), n'est pas appliquée pour ce type de prestations bien que les rediffusions et les programmations télévisées assurent une large commercialisation de leur travail. Au milieu de la première moitié des années

⁶⁴ Jean-Claude Bury, « Grève de l'industrie française du doublage », *Le Devoir*, 20 octobre 1987 p. 13.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Claude Lelouch dans Camille Beaulieu, « Lelouch favorable à la concurrence », *Le Devoir*, 3 novembre 1987, p. 13.

⁶⁷ *Id.*

1990, la Cinq, une des chaînes privées qui assurait une part non négligeable de leur travail disparaît. De nouvelles revendications surgissent alors.

CHAPITRE II.

L'ÉMERGENCE DE NOUVELLES REVENDEICATIONS

Les comédiens de doublage ont, à plusieurs reprises, dans leur histoire, été assez nombreux et autonomes, conscients de la spécificité de leur activité pour se mettre en grève, seuls ou avec d'autres techniciens. Au début des années 1990, ils sont d'autant plus nombreux que le secteur du doublage a considérablement augmenté au fil des ans avec le développement des chaînes privées. En 1985, Jack Lang établit une loi novatrice, la loi du 3 juillet 1985 sur les droits d'auteurs et les droits voisins, communément nommée la « loi Lang ». En quoi consiste cette loi ? Son créateur la définit comme telle :

Son objet se résume ainsi, s'appuyant sur la loi déjà votée en 1957 sur la propriété littéraire et artistique, elle a adapté les droits de tous les partenaires de la création, auteurs, artistes-interprètes, entreprises de production, à l'évolution des nouvelles techniques de communication⁶⁸.

Cette loi est à envisager dans le contexte de l'émergence des chaînes privées mais aussi du marché de la vidéo. Elle insuffle la reconnaissance du droit voisin du droit d'auteur, c'est-à-dire le droit à la propriété intellectuelle, donc aux redevances complémentaires sur l'exploitation de l'œuvre, pour les artistes. Dès son annonce, elle se retrouve confrontée à « l'opposition des grands médias audiovisuels⁶⁹ ». Ces derniers, bien conscients de l'impact d'un droit voisin du droit d'auteur sur leurs activités, redoutent les conséquences financières de cette loi sur leurs revenus. Pour Lang, cette loi répond avant tout « à une double exigence : une exigence de rémunération, car les créateurs doivent disposer de moyens à la fois pour produire et pour vivre ; mais aussi et surtout une exigence de justice, puisque ces créateurs étaient auparavant spoliés⁷⁰ ». Pour les comédiens de doublage, ce droit voisin permettrait de toucher des redevances sur l'exploitation de leurs travaux à la télévision et la commercialisation, alors en plein essor, de la vidéo domestique. Cependant, ce statut concerne uniquement les artistes-

⁶⁸ Jack Lang « Le droit d'auteur, fils des Lumières, par Jack Lang », *Le Monde*, 19 décembre 1985, disponible sur : https://www.lemonde.fr/technologies/article/2005/12/19/le-droit-d-auteur-fils-des-lumieres-par-jack-lang_722847_651865.html (dernière consultation le 28 mai 2020)

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Id.*

interprètes. Rappelons que l'artiste-interprète est selon l'article L212-1 (codifié par la loi n° 92-597 du 1er juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle) : « La personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes⁷¹ ».

Toute la question est donc de savoir si les comédiens de doublage sont ou non des artistes-interprètes. En effet, cette condition sera utilisée par les utilisateurs du doublage pour invalider les revendications des comédiens, en affirmant que ces derniers relèvent du statut « d'artiste de complément » qui lui, ne touche aucun droit voisin du droit d'auteur. Il est notable de constater que ce statut implique autant de questions financières qu'une question de reconnaissance artistique. Notons aussi que l'affiliation entre le comédien de doublage et l'artiste-interprète n'a rien d'une nouveauté. Lors des précédentes grèves et notamment pendant la grève de 1977, les comédiens de doublage sont souvent nommés « artistes-interprètes » dans tous les rapports du Sénat évoquant cette grève, comme dans différents articles de journaux. Ainsi nommé en 1977, le comédien doit donc se battre en 1994 pour qu'on lui reconnaisse ce statut. Cette contradiction illustre la difficulté de nommer le comédien de doublage et bien entendu, ce qu'implique la loi Lang. La revendication de ce statut paraît dès lors tout autant comme une affirmation de son identité et de son travail qu'une manœuvre juridique afin d'obtenir une plus grande rémunération. Mais le comédien de doublage est-il réellement un artiste-interprète à part entière ? Car, si le comédien l'est sans aucun doute, les spécificités de son métier peuvent-elles donner lieu à ce statut comme la publicité et la radio ? Quel est son statut professionnel sur un plan juridique ? Cette question est la source des tensions au sein de la grève de 1994.

II.A. La loi Lang (1985) : une loi qui aurait dû les regrouper tous et dans un statut les lier...

La loi Lang est au cœur du conflit de 1994. C'est sur cette loi que se fondent les revendications des comédiens, à savoir des droits sur l'exploitation de leur travail et c'est également au travers d'une mention de cette loi que vont s'appuyer les utilisateurs du doublage pour répondre. En

⁷¹ Loi n° 92-597 du 1^{er} juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle (partie législative), disponible sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000357475> (dernière consultation le 29 août 2020).

effet, les comédiens de doublage sont-ils des artistes-interprètes ou bien des artistes de complément ?

Retour sur la loi Lang (1985) et ses promesses

La loi Lang ou, autrement dit, la loi n° 85.660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteurs et aux droits des artistes interprètes, est intégrée dans le Code de la Propriété Intellectuelle. L'article L 212.3 protège les droits de propriété intellectuelle des artistes-interprètes :

Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste interprète, la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image. Cette autorisation et les rémunérations auxquels elles donnent lieu sont régies par les dispositions des articles L. 762.1 et L 762.2 du Code du Travail⁷².

Cet article établit que l'autorisation écrite du comédien est désormais nécessaire dans le cadre d'une exploitation de son travail. Il régit le droit voisin du droit d'auteur, si important dans la grève de 1994. Les droits voisins du droit d'auteur sont :

Les droits qui appartiennent aux artistes-interprètes ou exécutants, aux producteurs de phonogrammes et autres supports sonores et audiovisuels ainsi qu'aux organismes de radiodiffusion. Ils ont droit d'autoriser ou d'interdire la diffusion de leurs prestations et de percevoir une rémunération équitable lors de chaque exécution publique, sans préjudice des droits exclusifs de l'auteur de l'œuvre. Le rôle de chacun de ces trois acteurs dans la contribution d'une œuvre de l'esprit est capital⁷³.

Quelles sont les modalités d'obtention de cette redevance ? Tout d'abord, la répartition des droits se réalise après « déduction des frais de gestion par les sociétés de perception et de répartition des droits voisins⁷⁴ ». Dans le cadre des comédiens de doublage, cette répartition est gérée par l'Adami, société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens

⁷² Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, disponible sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000693451> (dernière consultation le 30 mars 2019).

⁷³ Joe Mondonga Moyama, *Droits d'auteur et droits voisins : aspects techniques, juridique et économiques du droit d'auteurs et de ses applications en RDC*, Paris, Mon Premier Éditeur, 2013, p. 98.

⁷⁴ *Ibid*, p. 102.

interprètes. Enfin, la répartition de ces redevances est sujette à une justification de l'activité du comédien. Celle-ci doit remplir deux des trois conditions suivantes :

Être admis à titre permanent ou partiel à une formation artistique ; justifier d'au moins un enregistrement publié à des fins de commerce ou d'une prestation radiodiffusée ou télédiffusée et/ou ; figurer sur une liste ou feuille de présence d'enregistrement dûment signée par le producteur ou éditeur et/ou le directeur artistique ou le chef d'orchestre ou de la séance d'enregistrement⁷⁵.

Les redevances sont donc théoriquement gérées par une société de gestion des droits puis distribuées aux différents comédiens. Selon cette loi, le comédien de doublage devrait percevoir des rémunérations complémentaires sur toutes les différentes exploitations de son travail que nous avons relevées, telles que les rediffusions, le marché de la vidéo, etc.

Cependant, cette loi n'est que très rarement appliquée, malgré les nombreuses interventions de l'intersyndicale –représentée par le Syndicat français des artistes-interprètes-CGT, le Syndicat des artistes du spectacle-CFDT ainsi que le Syndicat national libre des acteurs-FO– auprès du ministère de la Culture⁷⁶. Les sociétés de doublage rémunèrent les comédiens uniquement pour des prestations uniques, au forfait (demi-journée ou journée) ou à la ligne. Concernant les tarifs de rémunération, la liberté offerte par le manque de règles législatives laisse les sociétés de doublage rémunérer librement les différents comédiens. En effet, si quelques chiffres de salaires sont référencés dans plusieurs articles⁷⁷, ils ne représentent aucunement une généralité. Jamais, les comédiens ne touchent de redevance sur les rediffusions et l'exploitation de leur travail sur le marché vidéo. L'industrie du doublage semble, à ce titre, échapper au cadre législatif.

Le comédien de doublage : artiste de complément ou artiste-interprète ?

Plusieurs éléments expliquent en partie le fait que les utilisateurs du doublage ne considèrent pas les comédiens de doublage comme des artistes-interprètes. La longue dépréciation du

⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁶ Daniel Gall dans Maxime Bomier, « Entretien avec le syndicaliste Daniel Gall », dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 37-48, p. 37.

⁷⁷ Citons pour exemple Martin Marcel, « Le doublage », *La Revue du cinéma*, n° 398, 1984, pp. 91-101, p. 97 ou Annick Peigne-Giuly, « Les doubleurs durcissent le ton » *Libération*, mercredi 17 novembre 1994, p. 34.

doublage et le manque d'institutionnalisation sont des causes possibles de la non-reconnaissance de ce statut. Mais surtout, c'est le manque de définition juridique précise de ce qu'est un artiste de complément qui permet aux utilisateurs de doublage de considérer les comédiens comme tels. En effet, il est difficile de trouver une définition exacte de ce qu'est un artiste de complément. Si l'on se réfère à l'article 212-1 du Code de la Propriété Intellectuel, l'artiste de complément est l'artiste « considéré comme tel par les usages professionnels ». En 1985, Jack Lang précise qu'un artiste de complément serait un artiste dont le rôle ne dépasse pas treize lignes de texte⁷⁸. Si l'on applique cette définition, les comédiens de doublage seraient répartis entre artistes-interprètes et artistes de complément en fonction du nombre de lignes qu'ils ont à jouer. Pour le comédien de doublage Alain Dorval, les utilisateurs de doublage considèrent les comédiens de doublage comme des artistes de complément au même titre que les figurants : « Ce qui est assez étonnant car la caractéristique du figurant est de ne pas parler par définition. Il faudrait que je sache quand même comment faire du doublage en se taisant, ça me semble relativement difficile⁷⁹ ». La convention collective des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévision du 30 décembre 1992 ajoute à la confusion générale autour de cette notion : « À l'exclusion des artistes de complément (même s'ils sont appelés à réciter ou à chanter collectivement un texte connu⁸⁰) ». Cette nouvelle définition induit une nouvelle question sur laquelle les utilisateurs peuvent s'appuyer : le comédien de doublage récite-t-il un texte ou joue-t-il un texte en y insufflant son interprétation, son jeu, sa personnalité ? Les recherches d'une définition précise et exacte semblent vaines. Le constat de Xavier Près, dans son ouvrage *Les Sources complémentaires du droit d'auteur français : Le juge, l'Administration, les usages et le droit d'auteur*, publié en 2004, est à cet égard amer :

En définitive, le résultat de la recherche des usages pour définir l'artiste de complément s'avère assez décevant. Celle-ci ne laisse en effet que quelques rares indices, tels que la

⁷⁸ Jack Lang cité dans Xavier Près, *Les Sources complémentaires du droit d'auteur français : Le juge, l'Administration, les usages et le droit d'auteur*, Aix-en-Provence, Presse Universitaires d'Aix-Marseille, 2004, p. 256.

⁷⁹ Alain Dorval dans Journal de 13h, F2, 10 novembre 1994.

⁸⁰ Article 1.1, Convention Collective des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévisions du 30 décembre 1992, document disponible sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.do?idArticle=KALIARTI000034798905&idSectionTA=KALISCTA000005745141&cidTexte=KALITEXT000005666912&idConvention=KALICONT000005635286&dateTexte=29990101> (dernière consultation le 27 mai 2020).

brièveté du texte, la durée limitée de la prestation, son caractère accessoire ou encore les notions voisines de « figurant » ou de « silhouette »⁸¹.

Le flou juridique lié au statut d'artiste de complément est au cœur du litige entre comédiens du doublage et utilisateurs. L'activité de doublage implique par ailleurs l'usage de termes trompeurs tel que doubleurs. Rappelons que le terme « doubleur » renvoie à l'idée même d'une doublure, or la doublure est généralement convoquée pour définir le statut « d'artiste de complément ». Ainsi, dans la convention collective des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévision, la « doublure lumière » est catégorisée parmi les « artistes de complément ». Le danger d'un tel manque de définition précise est mis en exergue par Xavier Près :

Abandonner la notion à la liberté contractuelle, c'est en effet, en premier lieu, prendre le risque de voir les litiges se multiplier en raison des intérêts divergents en présence. Tandis que l'artiste sera davantage enclin à réclamer la qualification d'artiste-interprète pour profiter de la protection accordée aux titulaires de droits voisins du droit d'auteur, l'exploitation aura au contraire intérêt à imposer la qualification d'artiste de complément⁸².

En réponse aux attaques sur ce statut, les comédiens de doublage ont toujours affirmé leur apport créatif et l'interprétation nécessaire à cette activité. L'importance de s'affirmer avant tout comédien prend dès lors tout son sens.

Des comédiens avant toute chose...

Les comédiens de doublage n'ont de cesse de se revendiquer avant tout comédiens, quitte à nier l'existence du comédien de doublage comme le fait Serge Sauvion : « Il n'y a pas de comédien de doublage, mais des comédiens qui font du doublage⁸³ ». Edgar Givry rappelle que, dans la *commedia dell'arte* ainsi que la tragédie grecque, les acteurs jouaient masqués : « L'instrument,

⁸¹ Xavier Près, *Les Sources complémentaires du droit d'auteur français : le juge, l'administration, les usages et le droit d'auteur*, op.cit., p. 257.

⁸² *Id.*

⁸³ [s.a], « Après un mois de grève des comédiens qu'elles emploient, menace mortelle pour les entreprises du doublage » *Le Monde*, 22 novembre 1994, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/11/22/cinema-apres-un-mois-de- greve-des-comediens-qu-elles-emploient-menace-mortelle-pour-les-entreprises-de-doublage_3847032_1819218.html (dernière consultation le 28 mai 2020)

c'était d'abord la voix. Si les yeux sont les fenêtres de l'âme, la voix est la porte⁸⁴ ». Ce conflit amène la question suivante : la voix prime-t-elle sur l'image ? Thierry Lenouvel propose un semblant de réponse dans son ouvrage *Le Doublage* : « Dans le jeu du doublage, le comédien prend possession du corps muet d'un personnage en y faisant habiter l'âme de sa voix⁸⁵ ». L'idée que le comédien s'approprie le corps muet d'un acteur étranger, semblable à une coquille vide, pour y donner vie à travers sa voix semble correspondre à l'idée du travail d'un artiste-interprète. Faire vivre un personnage grâce à sa voix requiert une technique de jeu complexe. À ce titre, on remarque que les comédiens revendiquent fréquemment la difficulté de jeu dans une activité aux conditions de travail parfois ardues. Annie Balestra, comédienne de doublage, évoque la rapidité avec laquelle les comédiens doivent composer leur jeu pendant l'enregistrement d'un doublage :

On doit être instantanément génial, décrypter l'image et le son, capter l'intensité émotionnelle de la scène et poser sa voix en conséquence. En même temps, lire le texte qui défile sans, bien sûr, jamais donner le sentiment de lire⁸⁶.

Nous revenons ici à la différence entre réciter et jouer un texte. Luc Florian explique à ce titre :

Et contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'important n'est pas la voix, même si certaines accrochent davantage que d'autres. Le jeu du comédien doubleur est autrement fondamental... D'où les revendications portant sur le titre d'artiste-interprète, le droit de suite, etc⁸⁷.

À l'interprétation du rôle à doubler, s'ajoute l'apport personnel, comme le relève le comédien Alexandre Gillet :

Un comédien qui fait du doublage, il doit s'oublier tout en y mettant sa personnalité. C'est ça s'adapter. Il mettra toujours sa petite touche à lui, un petit grain de voix, un petit rire, une façon de parler particulière... Que n'aura pas forcément fait le comédien original⁸⁸.

⁸⁴ Pascal Dupont, « Extinction de voix », *L'Express*, 1^{er} décembre 1994, disponible sur : https://www.lexpress.fr/informations/extinction-de-voix_600851.html (dernière consultation le 27 mai 2020).

⁸⁵ Thierry Lenouvel, *Le Doublage, op. cit.*, p. 74.

⁸⁶ Pascal Dupont, « Extinction de voix », *L'Express*, art. cit., disponible sur : https://www.lexpress.fr/informations/extinction-de-voix_600851.html (dernière consultation le 27 mai 2020).

⁸⁷ Luc Florian dans Pascal Martin, Sylvain Piraux, « Muets, les doubleurs français feront-ils coup double ? Le doublage version belge donne de la voix : la parole peut être d'argent », *Le Soir*, 28 décembre 1994, disponible sur : https://www.lesoir.be/art/muets-les-doubleurs-francais-feront-ils-coup-double-le-_t-19941228-Z08XUR.html (dernière consultation le 1^{er} juin 2020).

⁸⁸ Alexandre Gillet, entretien inédit réalisé par l'auteur le 28 octobre 2018, retranscrit en Annexes, *infra*, p. 124.

Certains comédiens revendiquent à ce titre leur rôle dans le succès de tel ou tel film/téléfilm. Ainsi, Edgar Givry déclare en décembre 1994 : « Si MacGyver est un succès, c'est justement parce que je sais changer de registre, m'adapter⁸⁹ ». D'autres ont les honneurs d'être inscrits comme étant « la voix française officielle » de tel ou tel acteur étranger au sein des contrats de ce dernier. Serge Sauvion évoque ainsi le cas de Michel Roux auprès du journal *Le Monde* :

Ce n'est pas un hasard si Tony Curtis fait inscrire dans ses contrats que seul Michel Roux peut le doubler. Qui oserait qualifier ce dernier d'acteur de complément ?⁹⁰

Ces cas sont cependant relativement rares. Rappelons que, bien souvent, ces comédiens de doublage ont d'autres activités. Or, ils perçoivent des droits voisins du droit d'auteur dans ces autres domaines d'activité et cela joue bien évidemment un rôle dans ce conflit. Les comédiens touchent des droits pour leurs performances au théâtre, au cinéma ou à la télévision par exemple. Pourquoi cette activité singulière serait-elle traitée différemment ? Maxime Bomier, dans l'ouvrage *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé* écrit à ce propos :

Les comédiens qui font du doublage ne sont pas des « comédiens de doublage », mais des comédiens. Car sinon, il y aurait aussi des comédiens de radio, de publicité, de cinéma, de télévision et de tout autre support à venir... Et il ne paraît pas logique qu'un comédien ait un statut dans un cas et pas dans l'autre⁹¹.

Il peut en effet paraître logique que ces derniers réclament les mêmes droits dont ils disposent dans le reste de leurs activités de comédien. Cette affirmation du statut d'artiste-interprète est liée à la fois à la profession de comédien dans son ensemble même mais également à l'utilisation de leur travail en cette période. Or, depuis les années 1980, leur travail est très largement exploité et de façon inédite au sein de deux nouveaux marchés.

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ [s.a], « Après un mois de grève des comédiens qu'elles emploient, menace mortelle pour les entreprises du doublage », *Le Monde*, 22 novembre 1994, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/11/22/cinema-apres-un-mois-de-greve-des-comediens-qu-elles-emploient-menace-mortelle-pour-les-entreprises-de-doublage_3847032_1819218.html (dernière consultation le 28 mai 2020).

⁹¹ Maxime Bomier, « À propos de la grève du doublage » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, *op. cit.*, pp. 32-33, p. 33.

II. B LE DEVELOPPEMENT DE LA VIDEO DOMESTIQUE ET DES CHAINES PRIVEES : UNE ARME A DOUBLE TRANCHANT

Le doublage occupe une très grande place à la télévision. La très grande majorité des chaînes diffusent les films et séries télévisées « systématiquement en version doublée⁹² ». La version doublée représente alors la quasi-totalité du marché d'exploitation. Mais le secteur audiovisuel est également en pleine croissance grâce au marché de la vidéo qui se développe d'une façon considérable grâce à l'arrivée de la cassette vidéo. Ces deux nouveaux marchés vont profusément multipliées les utilisations des doublages des comédiens et entrer en conflit avec la loi Lang.

La télévision et la privatisation des chaînes : un nouvel eldorado pour le doublage

La fin des années 1970 et le début des années 1980 présentent un grand tournant dans l'histoire de la télévision. Comme l'expliquent les historiens Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson :

De 1975 à 1981, le volume horaire (huit mille heures en 1975) sur les trois chaînes croît de 23 % pour atteindre une diffusion cumulée de près de onze mille heures de programmes en fin de période. Les chaînes sortent du créneau « 18-24h » pour conquérir les après-midi (dès 1975 sur A2, et en 1976 pour TF1). La diffusion lors des week-ends s'allonge, ainsi que le début et la fin de la programmation⁹³.

Ainsi, la plage horaire pour les programmes est considérablement étendue et va très vite être accaparée par les nouvelles chaînes de télévision. Le travail des sociétés de doublage face au bouleversement des chaînes privées évolue, comme l'expliquent Yves Rouxel, François

⁹² *Ibid.*, p. 97.

⁹³ Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 149.

Justamand, Bruno Lais et Maurice Leborgne dans l'ouvrage *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé* :

Jusqu'au début des années 1980, toutes ces sociétés se partagèrent les doublages pour la télévision et surtout pour le cinéma. Chacune avait ses clients attirés et ne faisait pas de concurrence déloyale. Mais l'avènement des chaînes privées, Canal Plus, La Cinq, TV6 puis M6 créa un afflux considérable de travail, facilité par l'apparition des techniques vidéo⁹⁴.

La connexion entre, d'une part, l'avènement des chaînes privées, la gargantuesque évolution du catalogue de films et séries télévisées qui en découle et l'avènement du marché de la vidéo et, d'autre part, le non-respect de la loi Lang et la grande grève du doublage de 1994 est bien réelle. En effet, l'avènement des chaînes privées conduit à une multiplication des usages des produits doublés. Le nombre de films diffusés augmente, passant de 469 films diffusés en 1975 à 500 en 1981⁹⁵. Conscient de l'essor du marché, les éditeurs de programmes dépensent largement dans la fiction : environ 320 millions de francs sont investis en programmes de fiction étrangers en 1990⁹⁶. Le nombre de films diffusés évolue ainsi, grâce aux six premières chaînes et leurs investissements, passant de 919 fictions diffusées en 1993 à 983 en 1994, pour atteindre une diffusion de 1043 films en 1995.

Le travail des comédiens de doublage représente la plus grande part de l'exploitation : les films doublés sont les plus diffusés à la télévision malgré un taux assez élevé de diffusion de films français⁹⁷. Selon les chiffres publiés par l'Observatoire européen de l'audiovisuel dans l'*Annuaire statistique. Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe* paru en 1995, plus de 24 902 heures de fictions étrangères ont été diffusées sur les neuf chaînes de télévision françaises suivantes (classées selon leur taux de diffusion de fiction étrangère) : Ciné-Cinemas (62,1 %), RTL 9 (56,8 %), Ciné-Cinéfil (46,6 %), Canal + et M6 (42 %), TF1 (29,6 %), France 3 (27 %), Arte (25,2 %) et France 2 (19,6 %)⁹⁸. La fiction étrangère est une part prépondérante de la diffusion de programmes français à la télévision : « En 1990, la fiction

⁹⁴ Yves Rouxel, François Justamand, Bruno Lais et Maurice Leborgne, « Historique » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 9-12, p. 11.

⁹⁵ Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, op. cit., p. 149.

⁹⁶ Bulletin officiel du CNC, 1990, n°232.

⁹⁷ Observatoire européen de l'audiovisuel, *Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe : annuaire statistique 97*, Strasbourg, Observatoire européen de l'audiovisuel, Conseil de l'Europe, Édition 1997, 1996, p. 96.

⁹⁸ Observatoire européen de l'audiovisuel, *Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe : annuaire statistique 97*, op. cit., p. 157.

française représente moins de la moitié de la diffusion de fiction à la télévision (40,2%) tandis que la production américaine la dépasse avec 44,2% des programmes de fictions diffusées⁹⁹ ». De ce fait, l'utilisation du doublage occupe une part tout aussi prépondérante dans la rediffusion. La Cinq, Canal Plus, TF1, M6 ont diffusé et rediffusé un nombre impressionnant de films et de séries. À titre d'exemple, on remarque que plus de « 169 séries étrangères différentes ont été programmées sur les six chaînes¹⁰⁰ » lors de la semaine du 7 novembre 1994 et que plus de 500¹⁰¹ films étrangers ont été diffusés sur l'ensemble de l'année, ce qui représente plus de 52 % des films diffusés sur l'ensemble des chaînes.

La télévision est alors présente dans la quasi-totalité des foyers comme le démontre l'étude sociologique de Jean-Michel Guy, *La Culture cinématographique des Français* dans laquelle nous lisons qu'« en 1995, la quasi-totalité des Français âgés de 12 ans et plus (97 %) déclarent posséder au moins un téléviseur¹⁰² ». L'appétit du public pour les séries télévisées n'est plus à démontrer comme le révèle –en autres– le succès de la série *Starsky & Hutch* (William Blinn, 1978) qui remporte 21 % du taux d'audience lors de sa diffusion¹⁰³ ou encore celui de *Colombo* (Richard Levinson et William Link, 1992). Toutes deux diffusées sur TF1 entre 1978 et 1992, elles sont encore rediffusées aujourd'hui. Ces séries étant très majoritairement diffusées en version française, le travail des comédiens est donc exploité en abondance à la télévision. Le Journal de 13 h de France 2 diffusé le 10 novembre 1994 évoque à ce sujet un véritable « boom » de l'utilisation des doublages. Menger réalise lui aussi ce rapprochement dans son étude sociologique sur les comédiens : « La synchro est une spécialité ancienne, mais elle a connu une forte expansion avec le développement de l'offre de programmes télévisés et avec la part prise par les séries américaines dans celle-ci, notamment depuis la création de chaînes

⁹⁹ Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, op. cit., p. 240.

¹⁰⁰ *Lignes de mire*, France 3, 1994-1998, 13 novembre 1994.

¹⁰¹ Observatoire européen de l'audiovisuel, *Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe : annuaire statistique 97*, op. cit., p. 100.

¹⁰² Jean-Michel Guy, *La Culture cinématographique des Français*, Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, Paris, la Documentation française, 2000, p. 61, document disponible sur : <https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/la-culture-cinematographique-des-francais--9782110046208.htm> (dernière consultation le 9 octobre 2019).

¹⁰³ Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, op. cit., p. 149.

privées¹⁰⁴ ». L'afflux de séries américaines est donc assurément très bénéfique pour le doublage. Cet afflux, au début des années 1990, dépasse la diffusion de la fiction française¹⁰⁵.

De ce fait, ces nouvelles chaînes privées vont bouleverser l'économie du doublage. Par leur importance, les grandes sociétés utilisatrices de doublage, créent un grand nombre d'emplois. En voulant diffuser en France des séries américaines inédites, ces sociétés participent au renouvellement des studios de doublage. Les annuaires professionnels du cinéma et de la télévision *Bellefaye* permettent de constater que le nombre de studios de doublage a augmenté de manière significative. En 1980, seuls 57 studios de postsynchronisation œuvrent en France pour assurer le doublage des différentes œuvres¹⁰⁶. En 1994, le marché est cette fois-ci partagé par près de 80 studios de doublage¹⁰⁷. Il n'y eût jamais autant de studios de doublage exerçant leur activité sur le territoire français. En effet, pendant les années 1980, le nombre de studios semble décliner et finit par atteindre en 1989, à peine 43 studios¹⁰⁸. Cependant, l'éclosion des chaînes privées et en particulier l'une d'entre elles, joue un rôle important car elle est une grande consommatrice de fictions étrangères. La Cinq, lancée en 1986, entraîne le développement de nouveaux studios de doublage situés essentiellement à Paris et sa banlieue. Ce développement est massif : le nombre de studios de postsynchronisation double en l'espace de cinq années. Tout ceci va de pair avec la croissance du secteur et la hausse de travail pour les comédiens. Selon Menger, « parmi ceux qui travaillaient déjà dans ce secteur avant 1994, ils sont 20 % à y avoir débuté avant 1980, 20 % entre 1980 et 1984, mais 37 % entre 1985 et 1989, et 22 % depuis 1990¹⁰⁹ ». On compte ainsi entre 1985 et 1987, 37 % de nouveaux comédiens s'essayant au doublage contre 20 % entre 1980 et 1984 et 20 % à nouveau avant 1980¹¹⁰. Ces nouveaux comédiens vont principalement œuvrer pour ces nouvelles séries télévisées. Ainsi, 52 %¹¹¹ des comédiens œuvrant dans le doublage « font essentiellement de la synchro pour la télévision, 33 % pour le cinéma, 3 % pour la publicité¹¹² ». La télévision devient lors de cet avènement, l'équivalent du nouvel Hollywood du doublage. L'avènement des chaînes privées insuffle donc un véritable élan dans le recrutement de comédiens. Pour certains, cet avènement constitue un

¹⁰⁴ Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, op. cit., p. 254.

¹⁰⁵ Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, op. cit., p. 240.

¹⁰⁶ *Annuaire Cinéma et Télévision*, Bellefaye, 1980, p. 1990.

¹⁰⁷ *Annuaire Cinéma et Télévision*, Bellefaye, 1994, p. 838.

¹⁰⁸ *Annuaire Cinéma et Télévision*, Bellefaye, 1989, p. 625.

¹⁰⁹ Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, op. cit., p. 254.

¹¹⁰ *Id.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 255.

¹¹² *Id.*

véritable âge d'or du doublage : « Il y a eu un âge d'or du doublage, entre 1986 et 1990. C'était le temps béni où feu la Cinq diffusait des séries américaines à tire-larigot¹¹³ ».

La Cinq est ainsi reconnue très tôt comme « l'un des plus grands détenteurs européens de séries et feuilletons en tous genres¹¹⁴ ». Elle engendre de ce fait un « afflux considérable de travail¹¹⁵ ». Sont alors produites les versions françaises des séries comme *K 2000* (*Knight Rider*, Glen A. Larson, 1986-2009), *Supercopter* (*Airwolf*, Donald P. Bellisario, 1985, dont le casting vocal comporte Henri Djanik, Patrick Poivey et François Lax) ou encore *MacGyver* (Lee David Zlotoff, 1985). Les séries télévisées diffusées sur La Cinq connaissent un grand succès et participent à l'augmentation de la part des séries télévisées dans la fiction diffusée à la télévision. Si les séries télévisées représentent 13,5% de la part de fiction en 1986, elles atteignent 26,2% en 1991¹¹⁶, en partie grâce à la Cinq. Pour le doublage de chacun de ces épisodes, les comédiens principaux touchent chacun « vingt francs la ligne¹¹⁷ » et ne perçoivent rien d'autre jusqu'à l'aboutissement de l'accord DAD-R (Convention Droit des Artistes dans leur activité de Doublage-Révisée). Cela représente donc une part très importante des recettes (due à une très forte audience¹¹⁸) dont on ne soustrait aucune royauté pour les comédiens ayant prêté leurs voix aux personnages principaux. Leur unique rémunération est alors établie par leur statut envisagé comme « artistes de complément ». Si l'on envisage au contraire les comédiens de doublage comme des artistes-interprètes, toutes ces rediffusions n'engrangent aucune rémunération pour ces derniers, en plus de représenter toutes les infractions possibles avec la loi n° 85.660 du 3 juillet 1985 (loi Lang) relative aux droits d'auteurs et aux droits des artistes-interprètes liés aux comédiens.

La rediffusion, une manne financière exponentielle ?

¹¹³ Pascal Martin, Sylvain Piraux, « Muets, les doubleurs français feront-ils coup double ? Le doublage version belge donne de la voix : la parole peut être d'argent », *Le Soir*, 28 décembre 1994, disponible sur : https://www.lesoir.be/art/muets-les-doubleurs-francais-feront-ils-coup-double-le-_t-19941228-Z08XUR.html (dernière consultation le 1 juin 2020)

¹¹⁴ Guy-Michel Empociello, « La Cinq pour Robert Hersant », *La Dépêche du Midi*, 24 février 1987, disponible sur : <http://lacinq.tv.free.fr/revuedepresse/revuedepresse.htm> (dernière consultation le 01/09/2020).

¹¹⁵ Yves Rouxel, François Justamand, Bruno Lais et Maurice Leborgne, « Historique » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 9-12, p. 11.

¹¹⁶ Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, op. cit., p. 238.

¹¹⁷ Annick Peigne-Giuly, « Les doubleurs durcissent le ton », art. cit., p. 36.

¹¹⁸ La série a été diffusée sur TFI entre 1978 et 1984 puis en 1986-1987, sur M6 en 1989, sur TMC en 2007, sur Direct 8 et CinémaStar en 2008 et enfin, en 2018 sur Polar+.

La télévision repose sur un usage intensif de fictions étrangères et crée dans un premier temps de nouveaux emplois pour les comédiens. Mais c'est sans compter l'instauration d'un autre mode de consommation : les rediffusions. Les rediffusions de fictions étrangères se multipliant, le manque à gagner pour les comédiens se fait à nouveau ressentir. Or, les comédiens ne perçoivent aucune rémunération complémentaire. Les comédiens, souffrant du chômage, exigent l'application du droit voisin du droit d'auteur promu par la loi Lang. Ils revendiquent ainsi durant la grève de 1994 « 2 % de l'assiette des chaînes pondérés par la part du doublage pendant la période de diffusion¹¹⁹ ». Les rediffusions concernent principalement –mais pas seulement– les séries télévisées les plus populaires telles que *Magnum (Magnum, P.I., Glen A. Larson, Donald P. Belissario, 1981)* ou *MacGyver (Lee David Zlotoff, 1985)*. Ces séries télévisées ont toutes été rediffusées sur plusieurs chaînes différentes entre les années 1980 et 1990. On se souvient du conflit de 1976 évoqué en premier chapitre, et qui, rappelons-le, concernait déjà les rediffusions de programme et d'émissions. Seulement, entre ces deux périodes, la loi Lang a accordé aux artistes-interprètes le droit voisin du droit d'auteur, et, partant, des droits sur l'exploitation de leur travail. Une augmentation de salaire ne peut dès lors résoudre le conflit, contrairement à la grève de 1976.

Aux rediffusions, viennent s'ajouter un nouvel usage intensif et un nouveau mode de consommation tout aussi problématique pour les comédiens : la vidéo domestique au sein des foyers et la possibilité de revoir les œuvres à volonté. Dans ce contexte, la non-application de la loi Lang représente un manque à gagner gargantuesque pour les comédiens de doublage.

La vidéo domestique : la confirmation d'un autre mode de consommation des productions audiovisuelles

Les premières cassettes vidéo sont commercialisées en France à la fin des années 1980. Après une bataille juridique opposant le studio Universal à Sony et son appareil Betamax permettant la copie illégale de films, la cassette vidéo vierge est déclarée légale en 1984. Elles sont d'abord utilisées pour enregistrer les émissions préférées des spectateurs puis, dans un second temps, la cassette vidéo éditant tel ou tel film inonde rapidement le marché, construisant une nouvelle façon de consommer des films. La VHS représente l'avènement du visionnage de films à

¹¹⁹ Yves Rouxel, « Le poids du silence » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 34-37, p. 34.

domicile et le développement d'un nouveau marché, celui de la vidéo. En résulte le cinéma à domicile, comme il n'a jamais été possible auparavant. Daniel Herbert, auteur de *Videoland* expose dans le documentaire *Révolution VHS* (2017)¹²⁰, qu'à « partir de 1987, les cassettes rapportaient plus que le cinéma¹²¹ ». Le marché de la vidéo devient vite important. En 1994, le chiffre d'affaires total du commerce de détail de cassettes vidéo en France s'élève de plus de 6 056 000 millions de francs¹²². Un total d'une trentaine de millions de cassettes aurait ainsi été vendues en France à la fin des années 1980¹²³. Ce succès se confirme au fil des années. On remarque par exemple qu'en 1992, les dépenses globales des ménages concernant les VHS (location + achat de cassettes) sont de 4,5 milliards de francs¹²⁴. Ces dépenses dépassent celles consacrées au cinéma s'élevant à 3,9 milliards de francs¹²⁵. Ce succès est possible par la réussite commerciale du magnétoscope au sein des différents foyers comme le relève Jean-Michel Guy :

Le taux de pénétration du magnétoscope a été en constante augmentation ces dix dernières années, la proportion de Français de 15 ans et plus qui en ont un chez eux n'était que de 25 % en 1988. Le parc de magnétoscopes en service en France est ainsi passé de 2 millions d'unités en 1984 à près de 17,4 millions en 1995, tandis que les ventes d'appareils se sont stabilisées à environ 2 millions par an depuis le début de la décennie 1990¹²⁶.

Si Jean-Michel Guy évoque un taux de 25 % en 1988, nous pouvons trouver dans une autre source un taux de 28 % en 1988 qui évoluera jusqu'à 67 % en 1994¹²⁷. La pratique de la vidéo à la maison s'instaure donc rapidement et définitivement au sein des différents foyers soit 14 406 foyers en 1994¹²⁸. Ce nouveau secteur regroupe à la fois la location et la vente de cassettes vidéo, doublant ainsi ses bénéficiaires. En 1994, près de 2100 magasins permettent de louer une cassette en France, renforcés par les 2500 points de vente¹²⁹. Le chiffre total de ce

¹²⁰ *Révolution VHS*, Dimitri Kourtchine, Arte France & Talweg, 2017.

¹²¹ *Révolution VHS*, Dimitri Kourtchine, Arte France & Talweg, 2017.

¹²² Observatoire européen de l'audiovisuel, *Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe : annuaire statistique 97*, op. cit., p. 110.

¹²³ *Révolution VHS*, Dimitri Kourtchine, Arte France & Talweg, 2017.

¹²⁴ Jean-Claude Alteresco, « Les vidéocassettes », *Réseaux*, n° 63, 1994, p. 141-148, p. 141.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ Jean-Michel Guy, *La Culture cinématographique des Français*. Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2000, p.61 ; disponible sur : <https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/la-culture-cinematographique-des-francais--9782110046208.htm> (dernière consultation le 09/10/2019)

¹²⁷ Observatoire européen de l'audiovisuel, *Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe : annuaire statistique 97*, op. cit., p. 24.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁹ Observatoire européen de l'audiovisuel, *Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe : annuaire statistique 97*, op. cit., p. 106.

marché est estimé à plus de 6 millions de Francs¹³⁰. En comparaison, les recettes des salles s'élèvent en 1994 à plus de 4 millions de francs¹³¹. Plus de 20 000 titres sont commercialisés sur le marché en 1994, avec une forte dominance de films américains¹³². Les films doublés sont, de fait, les films les plus exploités et représentent la majeure partie des réussites commerciales. L'édition de cassettes vidéo engrange, grâce à son immense succès financier, de l'emploi auprès des comédiens, grâce à la démocratisation d'une nouvelle pratique : le redoublage. Cela consiste à redoubler entièrement ou partiellement une œuvre dans le cadre d'une nouvelle exploitation, que ce soit en salle ou sur support physique. Plusieurs facteurs peuvent conduire au redoublage : un nouveau support d'exploitation certes, mais également une détérioration de la bande sonore du doublage d'origine, des problèmes juridiques avec des comédiens, tels que la réclamation de droits d'auteur par exemple, une volonté de continuité vocale avec d'autres productions d'un même univers, tels que le redoublage du film *Les aventures de Winnie l'ourson* (*The Many Adventures of Winnie the Pooh*, Wolfgang Reitherman, John Lounsbery, 1977, sortie en VHS en 1997) qui « actualise » les voix des personnages avec celles des comédiens de la première série télévisée *Les nouvelles aventures de Winnie l'ourson* (*The New Adventures of Winnie The Pooh*, Mark Zaslove, 1988-1991). Cette actualisation sera de nouveau réalisée en 2011, afin de correspondre aux voix des personnages du film *Winnie l'ourson* (*Winnie the Pooh*, Stephen J. Anderson, Don Hall, 2011). Enfin, un redoublage peut intervenir dans le cadre d'une volonté politique de la société de distribution. Disney, par exemple, est une société qui a redoublé plusieurs de ses œuvres afin de supprimer plusieurs mots ou expressions considérés comme vulgaires dans le doublage français original. La deuxième édition VHS de *Pinocchio* (Hamilton Luske, Ben Sharpsteen, 1940, VHS, 2003) illustre ce genre de redoublage. Cette édition édulcore l'une des répliques du personnage de *Crapule*, en remplaçant « Qu'est-ce que ça peut foutre ? » par « Qu'est-ce que ça peut te faire ? »¹³³. Le travail des anciens comédiens est ainsi remplacé par le travail des nouveaux comédiens dans toutes les éditions des films Disney réédités en VHS. Cependant, le redoublage de *La Petite Sirène* (*The little Mermaid*, John Musker, Ron Clements, 1989) pour l'édition VHS de 1998, provoqua une telle colère auprès des fans, que Disney France fit le choix d'exploiter de nouveau le doublage d'origine à partir de 2006¹³⁴.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 88-89.

¹³² Jean-Claude Alteresco, « Les vidéocassettes », art. cit., p. 143.

¹³³ *Id.*

¹³⁴ Voir Gersende Bollut, « Il était une fois les doublages français », *Les années laser : le magazine du Home Cinema, DVD, Blu-Ray à domicile*, n° 206, mars 2014, p. 59.

Les comédiens du doublage d'origine peuvent être remplacés par de nouveaux comédiens dans cette pratique, chose qui se généralisera par la suite. Cette généralisation est due à deux facteurs : en premier lieu, les redoublages se réalisant de plus en plus longtemps après le premier doublage, beaucoup des comédiens se trouvent de fait trop âgés pour reprendre le rôle qui leur étaient attribués. En second lieu, la pratique du redoublage va profiter de plus en plus de liberté au fil des années étant donné qu'elle ne sera plus exclusivement pratiquée pour des raisons d'ordre technique, ce qu'elle était auparavant.

Le redoublage se développe ainsi avec l'avènement de la VHS. Cette pratique profite dans un premier temps aux comédiens, en leur offrant du travail. Mais *a contrario*, elle supprime l'ancien travail des comédiens et de ce fait, tout droit d'auteur attaché à ce dernier. Les sociétés d'édition vidéo dépensent, d'après une estimation de Jean-Claude Alteresco, environ 24 francs par cassette pour le doublage et le duplicata des films¹³⁵. Le doublage représente une part importante des frais d'édition, dans la mesure où ces frais techniques représentent 35 % des dépenses globales pour l'édition¹³⁶.

Une consommation problématique pour les comédiens

Le marché de la vidéo n'est bien évidemment pas oublié dans la bataille des comédiens. Nombreux comédiens prendront la parole pour évoquer l'exploitation de leur travail en cassettes telles Claire Guyot qui, dans le journal *Le Soir* de France 3, le 10 novembre 1994, évoque cette exploitation : « Nous, ça nous fait mal au cœur d'artiste, de voir toute cette exploitation et surexploitation, en se disant qu'on a fixé une bonne fois pour toutes nos voix sur des cassettes et qu'on n'en verra jamais la couleur¹³⁷ ». Les syndicats revendiquent ainsi « 2 % des recettes brutes des utilisateurs (recettes en salle, vente de cassettes vidéo)¹³⁸ ». La vente de cassettes vidéo est visée de la même manière que les diffusions télévisées, démontrant l'impact économique très rapide de ce nouveau marché. Mais que représentent réellement les 2 % des recettes brutes de vente de cassettes vidéo ? En 1989, plus de huit millions de magnétoscopes ont déjà été vendus en France¹³⁹. En 1990, le chiffre d'affaires des cassettes vidéo est de 3,38

¹³⁵ Jean-Claude Alteresco, « Les vidéocassettes », art. cit., p. 143.

¹³⁶ *Id.*

¹³⁷ Claire Guyot, *Le Soir*, France 3, 10 novembre 1994.

¹³⁸ Yves Rouxel, « Le poids du silence » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 34-37, p. 34.

¹³⁹ Jacques Mousseau, « Le marché de la vidéo : naissance et croissance d'un « big business », *Communication & langages*, n° 90, 1991, pp. 6-18, p. 7.

milliards de francs¹⁴⁰. Rappelons également que la diffusion des œuvres ne se fait pas uniquement au travers la vente de cassettes, mais également avec la location qui représente un marché important. Ce marché va exploser avec l'arrivée du DVD en 1995 qui conquiert rapidement le public. Les 2 % des recettes brutes de vente de cassettes vidéo représentent ainsi, en 1994, « une petite part » d'un marché financier très important dont les retombés n'ont jamais été partagées avec les comédiens de doublage, en dehors de certains cas rarissimes, tel celui de Lucie Dolène, sur laquelle nous reviendrons. Cette petite part pourrait être de « 12 000 F à répartir entre une trentaine d'acteurs pour une heure de doublage à la télévision et pour le doublage cinéma environ 2 F par cassette vidéo vendu à partager en moyenne entre 80 personnes¹⁴¹ », si l'on se fonde sur l'une des lettres ouvertes de l'intersyndical (SFA-CGT, SYDAS-CFDT, SNLA-FO) ou de 250 millions de francs par an¹⁴² si l'on s'appuie sur les chiffres avancés dans *Décryptage*, émission diffusée sur France 3 région Paris Ile-de-France le 9 novembre 1994. *Le Film français* évoque, quant à lui, « 145 MF annuels à déboursier par les chaînes de télévision, 25 MF par les éditeurs vidéo et 45 MF par les distributeurs cinéma... Une manne qui pourrait alors dépasser les 200 MF annuels¹⁴³ ». Le marché de la vidéo permet de légitimer le combat des comédiens auprès de certains de leurs détracteurs qui voient dans ce marché une exploitation illégale du travail des comédiens.

L'avènement des chaînes privées et le développement du marché de la vidéo représente un manque à gagner très important pour les comédiens car aucune redevance sur toutes ces exploitations ne leur est versée. Ce manque à gagner est d'autant plus visible lorsque la crise et le chômage se font ressentir et notamment à partir de 1992, avec la disparition de la Cinq. Les conséquences pour les comédiens ne se font pas attendre et l'on assiste rapidement à l'émergence de nouvelles revendications.

II. C. FACTEURS IMMEDIATS ET SIGNES AVANT- COUREURS DE LA GREVE DE 1994 : LA MORT DE LA

¹⁴⁰ *Bulletin officiel du CNC*, 1990, n° 232.

¹⁴¹ SFA-CGT, SYDAS-CFDT, SNLA-FO, « remettons les pendules à l'heure ! », Lettre ouverte de l'intersyndical, non-daté, Dossier n° 1 « la grève du doublage 1994 », Archives du Syndicats français des Artistes-interprètes, 1 rue Janssen, 75019 Paris.

¹⁴² *Décryptage*, France 3 région Ile de France, 9 novembre 1994.

¹⁴³ Sophie Dacbert, « Les comédiens de doublage réclament 200 MF », art. cit., p. 4.

CINQ (1992) ET LES PREMIERS PROCES INTENTES PAR DES ARTISTES-INTERPRETES

Le début des années 1990 est une période trouble pour les comédiens. Le secteur est saturé, les conditions de travail se détériorent et les écarts entre les rémunérations sont ressenties comme injustes et trop fréquentes. Au sein de ce marché, la Cinq prodigue un bon nombre d'emplois grâce à son exploitation de séries étrangères inédites. Or, les tensions montent d'un cran quand survient une crise dont l'un des symptômes les plus flagrants est la fermeture de ladite chaîne. C'est le chômage assuré pour bon nombre de comédiens de doublage. C'est aussi à cette époque que certains comédiens entreprennent, à titre individuel, des premiers procès pour faire respecter leurs droits.

1986-1992 : atouts & faiblesses de la Cinq

Fruit de la libéralisation du paysage audiovisuel français par François Mitterrand, la Cinq est lancée le 20 février 1986. Créée par Silvio Berlusconi, dirigée par Robert Hersent puis par Jean-Luc Lagardère, cette chaîne est fréquemment considérée comme une catastrophe industrielle. Héritière du modèle italien, la chaîne propose des informations, des émissions télévisées, accorde une grande place accordée à la publicité et surtout à des séries américaines dont les droits ont été « acquis pour l'Europe par la Fininvest, la société de Berlusconi¹⁴⁴ ». La nouvelle chaîne possède un atout indéniable pour séduire les téléspectateurs, un véritable « trésor de guerre : un catalogue de séries américaines¹⁴⁵ ». Elle joue un rôle très important dans le secteur d'activité des comédiens car de nombreux doublages doivent être réalisés pour assurer la diffusion de ces nouveaux programmes. Si La Cinq rediffuse un grand nombre de séries télévisées déjà programmées auparavant, elle lance également un catalogue de séries américaines inédit en France, parmi lesquelles *Arabesque* (*Murder, She Wrote*, Peter S.Fischer, Richard Levinson, William Link, 1986-2011), *Tonnerre Mécanique* (*Street Hawk*, Paul Belous, Bruce Lansbury, Robert Wolterstorff, 1986-2009) ou encore *K 2000* (*Knight Rider*, Glen A.

¹⁴⁴ Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, op. cit., p. 190.

¹⁴⁵ Fabrice Drouelle, « La 5 de Berlusconi - Fastes et décadences de la télévision française », *France Inter*, 4 août 2015, 54min.

Larson, 1986-2009). Les films et séries américains sont multi-diffusés et ce, plusieurs fois par jour, notamment dans l'émission *À fond la caisse*. Bien qu'une trentaine de films français sont négociés pour être diffusés sur cette nouvelle chaîne dès 1986, la programmation est largement dominée par les productions américaines. De nombreux doublages sont commandés, mais ceci doit être mis en parallèle avec le nombre de doublages rediffusés. Cependant, La Cinq se heurte très rapidement à une capacité insuffisante de diffusion sur le territoire français. Sa diffusion est ainsi limitée, dès son lancement, à seulement « 43% de la population¹⁴⁶ ». Les travaux afin d'améliorer la réception tardent et, peu à peu, la Cinq perd une partie de son audience. Malgré un changement de direction en 1990, la chaîne est en grand déficit, résultat du manque d'assiduité du public, de la diffusion insuffisante sur le territoire et peut-être en partie de l'image polémique de Berlusconi. Bien que La Cinq dispose d'un large catalogue de séries inédites et malgré les sommes colossales investies dans la chaîne, l'audience reste insuffisante. Son taux d'audience en 1991 est par exemple de 44,3 %. Un taux nettement en-deçà des trois premières chaînes qui s'élèvent à 75,1 % pour TF1, 65,2 % pour France 2 et 58 % pour France 3¹⁴⁷. Au mois d'avril, la chaîne est déficitaire de plus d'un milliard de francs. Le 12 avril 1992, La Cinq marque l'histoire de la télévision de façon inattendue : « Pour la première fois dans l'histoire de la télévision, une chaîne privée nationale s'éteint¹⁴⁸ ».

La disparition de La Cinq : Quelles conséquences pour les comédiens ?

La disparition de la Cinq provoque une forte diminution du nombre d'heures de programmes diffusés entraînant « le retour à un volume comparable à celui de 1989 (environ trente-cinq mille heures de diffusion¹⁴⁹) ». L'échec de cette chaîne engendre une crise économique majeure dans le milieu du doublage (on évoque une baisse de 60 % de l'activité), amplifiée par un marché de plus en plus saturé, conséquence du développement de nombreux studios de

¹⁴⁶ Pascal Rozat, « Histoire de la télévision : Une exception française ? », *Ina*, disponible sur : <https://larevuedesmedias.ina.fr/histoire-de-la-television-une-exception-francaise>, (dernière consultation le 24 mai 2020).

¹⁴⁷ Observatoire européen de l'audiovisuel, *Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe : annuaire statistique 97*, op. cit., p. 215.

¹⁴⁸ *Id.*

¹⁴⁹ Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, op. cit., p. 265.

doublage¹⁵⁰. La disparition de la Cinq entraîne donc le partage d'un volume de programme réduit à celui de 1989 dans un marché qui possède un peu moins du double de studios de postsynchronisation. L'industrie du doublage est, dès lors, en proie à de nombreuses difficultés, qui s'expriment sous la forme de réductions de budget et des délais de production raccourcis dus à « la généralisation des équipements numériques¹⁵¹ » et dont résulte fatalement « une accélération des cadences de réalisation de chaque étape du processus¹⁵² ». Tous ces facteurs entraînent une hausse du chômage pour les comédiens qui pâtissent de cette crise. C'est dans ce climat difficile, que la grève de 1994 s'inscrit. La suppression de La Cinq ne passera bien évidemment pas inaperçue dans les divers quotidiens. On ne tarde pas à clairement rapprocher sa disparition avec la grève des comédiens, notamment dans *Libération* :

La disparition de la Cinq qui a légué un important stock de séries à disposition et à bas prix, la démultiplication des chaînes câblées, l'étalement des programmes hertziens aux heures de nuit, le développement du marché de la vidéo, constituent autant de réseaux de rediffusion et de motifs à la grogne¹⁵³.

Les conséquences pour les comédiens sont immédiates. La réduction des coûts qui s'effectue dans certains studios implique une baisse des rémunérations des comédiens, qui chute à moins d'une dizaine de francs la ligne. Cette situation est également synonyme de chômage pour les comédiens qui évoluent dorénavant dans un marché saturé. L'avènement des chaînes privées mue en facteur de la grève comme l'évoque Serge Sauvion dans les quotidiens : « La télévision française risque de devenir un garage à séries, [dit-Sauvion], je ne sais pas si notre lutte pourra freiner ce mouvement, mais elle freinera peut-être le chômage¹⁵⁴ ». Environ 80 % de comédiens de doublage sont touchés par le chômage en décembre 1994¹⁵⁵.

Ainsi, l'activité semble en perte de vitesse malgré l'afflux de nouveaux marchés et subit un fort taux de chômage. La non-perception des droits voisins pouvant apporter des rémunérations complémentaires que les comédiens estiment pouvoir et devoir percevoir est alors perçue comme une injustice. À ce titre, dès avant la lutte et le rassemblement collectif d'octobre 1994,

¹⁵⁰ Thierry Attard, « Le doublage au Québec : les belles voix des Pays d'en haut » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, Paris, *op. cit.*, pp. 13-20, p. 15. La baisse de 60% est indiqué dans Le Journal de 13 h, France 2, 10 novembre 1994 ou dans Frédérique Tirmont, « Les dossiers bleus de la rédaction », Radio Bleu, 19 novembre 1994.

¹⁵¹ Jean-François Cornu, *Le Doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique*, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵² *Id.*

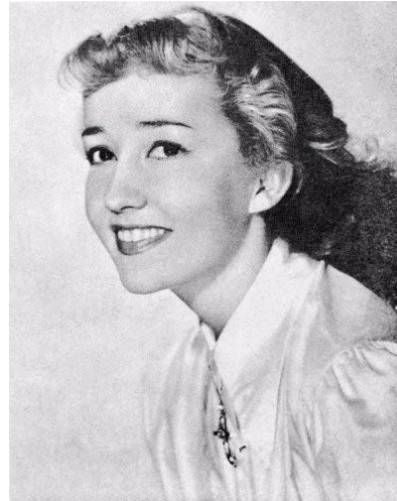
¹⁵³ Annick Peigne-Giuly, « Les doubleurs durcissent le ton », art. cit., p. 36.

¹⁵⁴ Serge Sauvion cité dans Frédéric Sommer, « Les gens : Serge Sauvion » *Libération*, jeudi 8 décembre 1994, p. 36.

¹⁵⁵ Vincent Perrot, *Vincent à l'heure*, 1994-1995, 13 décembre 1994.

quelques individus encore isolés, entament des démarches juridiques pour faire entendre leurs voix.

Premiers procès contre Disney : la montée des revendications ... individuelles



Portrait de Lucie Dolène, première comédienne française à avoir intenté un procès contre Disney pour non-versement de royalties¹⁵⁶.

Lucienne Chiaroni, plus connu sous le nom de Lucie Dolène, est une actrice et chanteuse française, ayant à son actif de nombreux doublages de films animés tels que Babette dans *Chicken Run* (Peter Lord, 2001), l'impératrice douairière Mary dans *Anastasia* (Don Bluth, Gary Goldman, 1997) et bien évidemment, Blanche-Neige dans *Blanche-Neige et les sept nains* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937). Son histoire fait particulièrement écho à la grève des comédiens de doublage de 1994. En effet, Dolène attaque Disney en justice en 1993, pour non-versement de royalties et gagnera son procès trois ans plus tard, le 13 décembre 1996, soit après la grève de 1994. Notons cependant qu'elle décide d'entamer un procès envers Disney non pas pour son travail de doublage, mais pour les chansons qu'elle chante dans le film.

L'idée d'attaquer juridiquement le studio lui serait venu de l'histoire de la comédienne Peggy Lee (voix de *Peg* dans *La Belle et le Clochard*, *Lady and the Tramp*, de Clyde Geronimi,

¹⁵⁶ Photographie issue de l'article de Louis Rivet, « Adieu Lucie Dolène », *Regard en coulisse*, 12 avril 2020, disponible sur : <https://regardencoulisse.com/adieu-lucie-dolene>, (dernière consultation le 29 août 2020).

Wilfred Jackson et Hamilton Luske, 1955), qui intente avec succès un procès le 16 novembre 1988 contre Disney pour les mêmes raisons. Peggy Lee réclamait tout d'abord, plus de 50 millions de dollars de dommages-intérêts réels et punitifs pour violation de contrat¹⁵⁷. Mais le juge Stephen Lachs estime que la notion de violation de contrat n'est pas recevable dans le cadre de ce procès. Neil Papiano, avocat de Lee, change alors d'approche et demande plus de 25 millions de dollars en redevance et dommage-intérêts pour l'exploitation vidéo de son travail sur le film *La Belle et le Clochard*. L'édition vidéo de cette production s'est vendue à plus de 3,5 millions d'exemplaires engendrant 90 millions de dollars de bénéfices¹⁵⁸. Ce procès est très important, car il illustre un problème majeur pour la Major : plusieurs contrats d'acteurs de leurs anciennes productions – antérieurs à l'avènement du marché de la vidéo – interdisent toute reproduction phonographique ou transcription destinées à la vente au public. Le contrat de Peggy Lee datant de 1952, il est bien évidemment impossible d'imaginer la naissance d'un tel marché à ce moment-là. Cette impossibilité est mise en exergue dans un article du *Los Angeles Times* : « Mais leurs contrats – comme la plupart des contrats des artistes du moment – ne prévoyaient pas l'avènement de la vidéo et l'énorme travail que cette audience leurs apporterait¹⁵⁹ ». Peggy Lee devient rapidement l'incarnation de la victoire des artistes sur le géant hollywoodien. Elle gagne suite à la victoire de son procès fin mars 1991, 2,3 millions de dollars. Ce procès va alors générer une montée de revendication auprès des acteurs ayant travaillé pour Disney. Plusieurs artistes suivent l'exemple de Peggy Lee. Ainsi, Mary Costa, l'interprète de *Briar Rose* dans le film *La Belle au bois dormant* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959), débute un procès à l'encontre de Disney le 13 mai 1989. Son contrat pour le film *La Belle au bois dormant*, interdisait, lui-aussi, toute reproduction de son travail destinées à la vente. Elle exige deux millions de dollars de royalties sur l'exploitation vidéo de sa prestation, éditée en cassette vidéo depuis 1986¹⁶⁰. Elle conclue un arrangement à l'amiable avec Disney en 1991. Ilene Woods, actrice ayant doublé le personnage de Cendrillon dans le

¹⁵⁷ Sharon Berstein, « Peggy Lee Awarded Disney Damages : Courts : Amount from "Lady and Tramp" video rights is in dispute. Singer contends it is \$3.8 million but company says \$2.3 million », *Los Angeles Times*, 21 mars 1991, disponible sur : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-03-21-me-846-story.html> (dernière consultation le 20 février 2020).

¹⁵⁸ Glenn Collins, « Peggy Lee is suing Disney », *The New York Times*, 17 novembre 1988, p. 20.

¹⁵⁹ Ma traduction de « but their contract - like the contracts for most performers of the day - didn't foresee the advent of video and the huge audience it would provide for their work », dans Sharon Berstein, « The Lady and the Lawsuit : Trial : Singer Peggy Lee's lawsuit against the Walt Disney Co. for breach of contract over the videocassette release of 'Lady and the Tramp' will be heard Wednesday in Superior Court », *Los Angeles Times*, 19 février 1991 ; disponible sur : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-02-19-ca-1596-story.html> (dernière consultation le 20 février 2020).

¹⁶⁰ [s.a.], « "Sleeping" Beauty Lawsuit Against Disney Co. Settled Out Of Court », *AP News*, 1^{er} juin 1991 ; disponible sur : <https://apnews.com/c108aff4e4ca481f99ef471f0d18d949> ((dernière consultation le 20 février 2020).

film éponyme, *Cendrillon* (*Cinderella*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1950), attaque, elle aussi, la Major, et exige dix millions de dollars de dommages et intérêts pour rupture de contrat, auxquels s'ajoutent dix millions de dollars de redevance¹⁶¹. Phill Harris et Louis Prima qui incarnent respectivement Baloo et Roi Louie, dans *Le Livre de la Jungle* (*The Jungle Book*, Wolfgang Reitherman, 1967) intentent des procès identiques¹⁶². L'Orchestre de Philadelphie qui a composé la musique du film *Fantasia* (James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norman Ferguson, Jim Handley, Thornton Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts et Paul Satterfield, 1940) entame aussi un procès à l'encontre de Disney le 6 mai 1992 en vue de percevoir les royalties liées à l'exploitation en cassette vidéo et laser-disc. *Fantasia* s'est écoulé à plus de quatorze millions d'unités et ayant engrangé 120 millions de dollars de bénéfices, le procès s'achève de nouveau à la faveur du plaignant. Ces derniers remportent ce procès deux ans plus tard, avec un accord à l'amiable à hauteur de 35 millions de dollars¹⁶³. Il est évident que la victoire d'un groupe minoritaire (les acteurs) sur un grand studio comme Disney a des répercussions considérables auprès des comédiens de doublage français. Ces victoires, comme le procès de Lucie Dolène, apparaissent comme des préludes à la grève de 1994. Les comédiens de doublage essayant de faire appliquer leurs droits depuis bon nombre d'années. Nous pouvons manifestement considérer que ces nombreuses victoires juridiques ont poussé les comédiens à agir afin d'obtenir à leur tour, ces redevances. Car si la nuance entre les parties chantées d'un film, sur lesquels reposent ces procès et la partie doublée d'un film, est importante, ces procès mènent à la prise en compte du doublage et son intégration dans une œuvre. Que ce soit par le biais de procès ou avec une grève, le droit d'auteur et les royalties qui l'accompagnent sont au cœur de la grève de 1994.

Suite à la victoire de Peggy Lee, Lucie Dolène décide donc, elle aussi, de réclamer des droits à l'occasion de la sortie de la VHS du film *Blanche-Neige et les sept nains* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937) en 1993¹⁶⁴. Son procès rencontre une certaine médiatisation par la presse et notamment dans les journaux télévisés. Sa victoire, trois ans plus tard, n'est pas étrangère à la lutte des comédiens de doublage lors de la grève de 1994. Le verdict de ce dernier est annoncé dans l'article d'Olivier Richou, « Blanche-Neige gagne son procès contre Walt

¹⁶¹ [s.a.], « "Cinderella" sues Disney », *The Washington Post*, disponible sur : <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1990/12/29/cinderella-sues-disney/85b8c09c-2189-40ed-a893-dc6357091e65/> (dernière consultation le 20 février 2020).

¹⁶² Bob Levin, *The Pirates and the Mouse : Disney's War Against The Underground*, Seattle, Fantagraphics books, 2003, p. 243.

¹⁶³ Allan Kozinn, « Fantasia'Orchestra Sues Disney », *The New York Times*, 7 mai 1992, p. 17.

¹⁶⁴ Cette information est tirée d'un entretien avec Lucie Dolène, retranscrit par Rémi Carémel et publié le 9 janvier 2011, disponible sur : http://danslombredesstudios.blogspot.com/2011/01/lucie-dolene-un-sourire-enchantant_2122.html (dernière consultation le 10 avril 2019).

Disney » paru le 14 décembre 1996 dans *Le Télégramme*. Elle est de plus médiatisée dans *Le Journal* de France 2, dans lequel le journaliste la nommera « La Blanche-Neige française¹⁶⁵ ». Dolène remporte le procès le 13 décembre 1996, avec, pour compensation, « 100.000 F. de provisions à valoir sur l'ensemble des droits d'auteur qui lui sont dus et qui devront être estimés par un expert désigné par le tribunal¹⁶⁶ » et « 30.000 F de dédommagement parce que son nom n'apparaît pas sur le générique du film vidéo¹⁶⁷ ». Ce procès paraît appartenir à une forme de pré-mouvement de la grève mais également à l'une de ses conséquences dans la mesure où la victoire de ce dernier est obtenue à la fin de celle-ci.

Signalons également qu'en 1992, sept comédiens français entament un procès au tribunal de grande instance à l'encontre des distributeurs de *Falcon Crest* (Earl Hamner, 1987-1990) pour non-application du droit voisin du droit d'auteur, car la série fut rediffusée de nombreuses fois sur Antenne 2, M6 ou encore RTL TV. Ils demandent « des dommages et intérêts pour le compte des artistes et pour la collectivité, pour diffusion illicite (260.000 F par rediffusion¹⁶⁸) ». L'affaire est cependant classée nulle et non avenue après plusieurs années¹⁶⁹.

Peut-on vraiment voir dans ce(s) procès un prémisses au mouvement de 1994 ? Il est probable que oui. Les revendications de Lucie Dolène entrent en résonance directe avec les revendications du mouvement. Si ces revendications portent sur uniquement sur les parties chantées du film, elle porte bien sur son statut d'artiste-interprète et les droits inhérents à ce statut à l'instar des comédiens de doublage. Le procès de Lucie Dolène contre un empire comme Disney, démontre à tous les autres comédiens et comédiennes qu'une telle revendication est possible, plausible, faisable et ce, même si en 1994 on ne connaît pas encore l'aboutissement du procès. D'ailleurs, pendant le mouvement de 1994, le procès, bien connu des comédiens, est cité, utilisé dans les discours pour faire état de leurs revendications. Le comédien de doublage Philippe Ogouz, dans *Le Journal du soir* d'Antenne 2 du 16 novembre 1994, cite ainsi le cas de Lucie Dolène afin d'expliquer que Disney a mis sur le marché « trois millions de cassettes de *Blanche Neige*. On en a vendu un million. Elle n'a rien touché. Est-ce normal¹⁷⁰ ? » Le cas

¹⁶⁵ Le Journal de 13 h, France 2, 1^{er} novembre 1996.

¹⁶⁶ Olivier Richou, « Blanche-Neige gagne son procès contre Walt Disney », *Le Télégramme*, 14 décembre 1996, disponible sur : <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=19961214&article=19961214-1457385&type=ar> (dernière consultation le 7 juillet 2020).

¹⁶⁷ *Id.*

¹⁶⁸ Frédéric Goldsmith dans Annick Peigne-Guily, « En principe, la réglementation protège les doubleurs », *Libération*, 14 décembre 1994, disponible sur : https://next.liberation.fr/culture/1994/12/14/en-principe-la-reglementation-protège-les-comediens-doubleurs_117422 (dernière consultation le 24 avril 2020).

¹⁶⁹ Maïk Darah dans Maxime Bomier, « Entretien avec la comédienne Maïk Darah » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 49-51, p. 50.

¹⁷⁰ Philippe Ogouz dans *Le Journal du soir* diffusé sur Antenne 2 le 16 novembre 1996.

de Lucie Dolène permet au comédien de sensibiliser le public par la figure très connue de Blanche-Neige. Ces divers procès des artistes-interprètes à l'encontre de Disney relèvent ainsi deux événements. Ils illustrent une prise de conscience des droits des artistes-interprètes à l'international en premier lieu et rendent plausible le fait de s'attaquer à un empire aussi puissant que Disney. L'arrivée de ce mouvement en France par le biais de Lucie Dolène entérine cette prise de conscience chez les comédiens français. La « Blanche Neige française » semble autant être l'une des pierres de l'édifice d'un pré-mouvement, que l'une des finalités de la grève, puisqu'elle remporte son procès à la suite de celle-ci. Cependant, les conséquences de ce procès sur la carrière de Lucie Dolène représentent une forme de mise en garde pour les comédiens. Lucie Dolène connaît un revers de la médaille suite au procès. Bien qu'elle remporte le procès le 13 décembre 1996, les sommes récoltées sont presque entièrement utilisées pour payer ses avocats¹⁷¹. Disney ne fait plus jamais appel à elle pour un doublage et remplace toutes ses prestations dans les futures éditions vidéo à venir en réalisant plusieurs redoublages. Lucie Dolène qui interprétait le personnage de *Shanti* dans le film *Le Livre de la Jungle (The Jungle Book)*, Wolfgang Reitherman, 1967) est ainsi remplacée par Claire Guyot lors d'un redoublage datant de 1997 et visant à remplacer uniquement la voix de son personnage¹⁷². Bien évidemment, sa voix est remplacée dans *Blanche-Neige et les sept nains (White Snow and the seven Dwarfs)*, David Hand, 1937) par celle de Valérie Siclay, en 2001.¹⁷³ Sa prestation du personnage *Mme Samovar* dans *La Belle et la Bête (Beauty and the Beast)*, Gary Trousdale et Kirk Wise, 1991) est également évincée lors du redoublage de 2002. Alors qu'elle était un « porte-drapeau¹⁷⁴ » pour les comédiens grévistes lors de son procès, sa victoire engendre des conséquences douloureuses sur l'ensemble de sa carrière. Elle ne doublera plus jamais de films Disney par la suite et son activité dans le doublage sera considérablement réduite dans les années qui suivent le procès.

¹⁷¹ Cette information est tirée d'un entretien avec Lucie Dolène, retranscrit par Rémi Carémel et publié le 9 janvier 2011, disponible sur : http://danslombredesstudios.blogspot.com/2011/01/lucie-dolene-un-sourire-enchantant_2122.html (dernière consultation le 10 avril 2019).

¹⁷² Gersende Bollut, « Il était une fois les doublages français », *Les années laser : le magazine du Home Cinema, DVD, Blu-Ray à domicile*, art. cit., p. 59.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷⁴ Cette information est tirée d'un entretien avec Lucie Dolène, retranscrit par Rémi Carémel et publié le 9 janvier 2011, disponible sur : http://danslombredesstudios.blogspot.com/2011/01/lucie-dolene-un-sourire-enchantant_2122.html (dernière consultation le 10 avril 2019).

CONCLUSION

Les comédiens de doublage constituent-ils un groupe professionnel à part entière ou seulement une activité déviante du métier du comédien ? Évoluant dans un marché tendu, le comédien de doublage est régi par toute une série de contradictions. Œuvrant dans une industrie opposant productions nationales et internationales ; le groupe très hétérogène est constitué de membres s'affirmant tantôt comme comédiens de doublage, tantôt comme simplement des comédiens... Cependant, il semble bien qu'un groupe prenne forme avec l'amplification du secteur, lié au développement du marché de la vidéo et des chaînes privées. Mais ces nouveaux marchés reposent sur la rediffusion et la commercialisation domestique. Dès lors, l'interrogation principale demeure : comment affronter la crise, comment percevoir des droits sur ces rediffusions et nouvelles commercialisations ? Depuis 1985, l'obtention du droit voisin du droit d'auteur tend à rassembler ce groupe autour du statut d'artiste-interprète et à répondre à cette interrogation. Ce statut, s'il régit un groupe bien plus large, est synonyme de revalorisation du statut des comédiens. Face aux différentes exploitations de leurs travaux, au chômage qui régit la profession, le groupe réclame des droits et l'application de la loi Lang. Mais le comédien de doublage est-il un artiste-interprète comme les autres ? Tel est bien le fond du problème. Les comédiens qui ont l'habitude des planches, de jouer devant la caméra et le public, savent ce qu'ils apportent en donnant leur voix à un personnage. Pour eux, il est évident qu'ils sont des artistes-interprètes comme les autres. Mais les utilisateurs de doublage sont loin de partager de manière unanime cet avis, renvoyant le comédien de doublage au statut juridiquement flou d'artiste de complément. Dans un contexte favorisant la réclamation de ces droits, avec des différents procès médiatisés envers Disney, l'éclosion de ces revendications aboutit à la plus grande des grèves françaises du doublage, celle de 1994. Cette grève à l'ampleur inédite, redéfinit ce qu'est le comédien de doublage au sein de son milieu professionnel et peut-être même au-delà. Si la corrélation des événements que nous avons analysés permet d'esquisser les contours de ce groupe professionnel, les événements de 1994-1995 dessinent de façon pérenne la figure du comédien de doublage. Cette grève offre l'occasion d'analyser les rapports que les comédiens de doublage entretiennent avec leur milieu. Le mouvement de 1994 met en avant la fragilité de ces rapports et du groupe lui-même. Le 18 octobre 1994, débute donc la grève la plus importante des comédiens de doublage français. Cette grève pourrait-elle apporter les solutions aux problèmes soulevés par la surexploitation, par le chômage, par la non-application de la loi Lang ?

PARTIE 2

**DE LA GREVE DE 1994 A LA
CONVENTION DAD-R (DROITS DES
ARTISTES DANS LEURS ACTIVITES DE
DOUBLAGE-REVISE (2005) : UNE
LONGUE, TRES LONGUE NEGOCIATION**

INTRODUCTION

Plusieurs centaines de comédiens entament une grève le 18 octobre 1994. Les comédiens de doublage demandent l'application de la loi Lang et du droit voisin du droit d'auteur qu'elle régit. Daniel Gall, explique dans *Libération*, ce manque de reconnaissance :

Depuis 1986 notre travail de doublage est utilisé, rediffusé sans que ce droit ne nous soit reconnu. Nous avons maintes fois demandé l'application de la loi par courrier aux ministères. En vain¹⁷⁵.

Cette revendication s'inscrit dans le contexte particulier que nous avons analysé en première partie : le groupe est plus important d'un point de vue quantitatif, travaille au cœur de nouveaux marchés, souffre de la crise du secteur audiovisuel et d'une surexploitation de leur travail. Probablement habitués aux droits voisins dans leurs autres activités professionnelles, beaucoup sont au chômage. À cet enjeu financier, s'ajoute la violence pour certains de voir ainsi leur travail d'interprétation bafoué au titre d'artiste de complément. Aux yeux des comédiens de doublages, la loi Lang, au travers de laquelle les comédiens se reconnaissent en tant qu'artistes-interprètes, est reniée par les utilisateurs du doublage. Le débat se recentre très rapidement autour du statut du comédien de doublage : est-il artiste de complément ou artiste-interprète ? La grève devient dès lors un mouvement pour la reconnaissance du statut d'artiste-interprète et donc du travail interprétatif des comédiens de doublage. L'évolution des revendications, la longévité de la grève et la paralysie de la profession causent cependant du tort au groupe. Il paraît dès lors difficile de cerner les enjeux réels de cette grève et leur résolution. La grève de 1994 est un événement complexe, qui s'inscrit dans une histoire des grèves contemporaines, la place des médias est prédominante dans sa longévité. À ce titre Stéphane Sirot énonce que :

Jusqu'au début du XX^e siècle, on faisait grève entre soi, entre acteurs de la grève : on s'adressait peu à la presse, on s'intéressait peu à la population. Aujourd'hui, le recours aux médias va de soi, même pour de petites grèves, courtes et peu organisées¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Daniel Gall dans Annick Peigne-Giuly, « Les doubleurs durcissent le ton », art. cit., p. 36.

¹⁷⁶ Stéphane Sirot dans Stany Grelet, Carine Eff, Victoire Patouillard, « Du destin à l'histoire : transformations de la grève en France. Entretien avec Sophie Bérout et Stéphane Sirot », *Vacarme*, n° 26, 2004, pp. 26-29, p. 26 ; disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2004-1-page-26.htm> (dernière consultation le 04 septembre 2020).

On remarquera que les comédiens, conscients du rôle des médias dans toute grève contemporaine, ont recours à ces derniers de bien des façons. Nous allons à présent tenter d'analyser quels sont les véritables conséquences de la grève pour les comédiens de doublage sur un temps resserré puis dans un temps bien plus long. Et pour cause : si la grève s'arrête le 2 janvier 1995, la convention créée en lien avec celle-ci, n'est véritablement signée que bien des années plus tard, en 2005. Mais la convention est-elle la réelle finalité de la grève ? Afin d'envisager les enjeux de cette grève et ce qu'elle révèle du métier de comédien de doublage, nous traiterons dans un premier chapitre, des différentes étapes de la grève, des tensions et représentations du comédien de doublage puis, dans un second chapitre, l'arrêt de la grève, ses conséquences et la lente négociation de la convention.

Chapitre III – octobre 1994- janvier 1995 : l’incertaine conquête du statut d’artiste- interprète

En 1989, Daniel Gall (comédien et syndicaliste de la SFA) fait voter une motion visant à faire reconnaître au comédien de doublage le droit voisin du droit d’auteur à l’occasion d’une assemblée générale regroupant les différents syndicats des comédiens de doublage au Théâtre de l’Œuvre. Pendant cinq années, en dépit des tentatives des comédiens, aucune réponse n’est envoyée ni des utilisateurs de doublage ni du ministère de la culture. En avril 1994, la convention collective est renégociée. À l’occasion des négociations, les comédiens de doublage usent d’une nouvelle stratégie pour contraindre les utilisateurs de doublage à respecter leurs droits voisin du droit d’auteur :

Le contrat de travail que régissait la convention collective s’appliquerait à la prestation et la fixation sonore de l’artiste. C’est-à-dire on vient, on travaille, on est enregistré, point. Rien pour la diffusion, puisque la diffusion, c’est du droit de la propriété intellectuelle¹⁷⁷.

Ainsi, les comédiens doivent signer deux contrats : celui de la prestation de doublage, c’est-à-dire l’enregistrement de la voix et celui de son exploitation, sa diffusion. En séparant la prestation du doublage et son exploitation en deux contrats différents, les comédiens de doublage espèrent que les utilisateurs du doublage seront contraints d’appliquer la loi, car la diffusion de leur travail repose sur le Code de la Propriété Intellectuel. Cependant, malgré de nouvelles demandes d’application du droit voisin envoyées par différents courriers au Ministère de la Culture et aux utilisateurs du doublage, leur revendications tombent dans l’oubli. Les

¹⁷⁷ Daniel Gall dans Maxime Bomier, « Entretien avec le syndicaliste Daniel Gall » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 37-48, p. 48.

comédiens lancent alors deux préavis de grève en juin puis septembre 1994 si la situation n'évolue pas. Le débat reste stérile, les semaines s'étirent et les comédiens mettent à exécution leurs menaces, le 18 octobre 1994. La grève est rythmée par les interactions entre les différents corps de métier du doublage. Afin d'aborder ce mouvement, il semble intéressant de corréler les rapports entre les comédiens eux-mêmes et ceux entretenus avec le reste du milieu du doublage. La grève révèle l'hétérogénéité et la hiérarchie des comédiens de doublage entre eux ainsi que leur place dans l'industrie. Ce mouvement offre par ailleurs une médiation inédite du métier or, on l'a déjà souligné, cette grève pose avec acuité la question du statut et la reconnaissance de la profession.

III.A. 18 octobre 1994, l'avènement du conflit

La grève débute officiellement le 18 octobre 1994, sous les auspices du Syndicat français des artistes interprètes (SFA-CGT), du Syndicat des artistes du spectacle (CFDT) et du Syndicat national libre des acteurs (FO). La principale revendication porte sur l'application du droit voisin du droit d'auteur promu par la loi Lang en 1985. Plus exactement, les comédiens demandent « une rémunération supplémentaire selon le principe d'une gestion collective, via l'Adami, pour chaque exploitation d'une œuvre doublée, cinématographique ou télévisuelle, et pour ses rediffusions¹⁷⁸ ». Les comédiens de doublage cessent toute activité dans les studios de post-synchronisation, provoquant ainsi l'arrêt total de l'industrie. La paralysie du secteur est sans pareil, l'ensemble du secteur est contraint au chômage. Dès le 27 octobre, l'ampleur de l'événement est retranscrite dans les médias, notamment dans Le Journal de 20 h diffusé sur TF1. Le 28 octobre 1994, *Le Film Français* fait état de « 500 comédiens de doublage¹⁷⁹ » grévistes. La grève est de plus en plus médiatisée, surtout à partir de novembre. Cette médiatisation est primordiale : c'est grâce aux médias que les comédiens de doublage sont placés sous les projecteurs et peuvent le mieux porter et faire valoir leurs revendications. Non seulement cette médiatisation sert la grève mais elle donne lieu à une découverte du métier et statut du comédien de doublage pour une partie de la population. L'ampleur de cette grève est annoncée dès les premiers journaux télévisés exposant ce mouvement. Le Journal de 20 h de

¹⁷⁸ Sophie Dacbert, « Les comédiens de doublage en grève », *Le Film français*, n° 2530, 28 octobre 1994, p. 4.

¹⁷⁹ *Id.*

TF1 diffusé le 9 novembre 1994 énonce qu'« aujourd'hui la quasi-totalité de la profession est en grève¹⁸⁰ ». Dès le début du mois, les médias offrent à la grève des comédiens une place importante : Journal de 20 h, Journal de 13 h, invité sur les plateaux... Ainsi la grève est abordée dans *Le Soir* sur France 3 le 10 novembre, dans le Journal de 13 h de F2 le même jour, fait l'objet de l'émission *Lignes de mire* le 13 novembre, fait à nouveau l'actualité dans le Journal de 20 h de F2 le 16 novembre etc. Cette place accordée dans les médias se poursuit, d'après les recherches effectuées dans le cadre de ce mémoire, jusqu'au 3 janvier 1995, avec le Journal de 20 H de TF1. Lors des premières semaines de la grève, les journalistes dévoilent en premier lieu les enjeux financiers de la grève. L'industrie économique du doublage est maintes fois abordée : le Journal de 13 h de France 2 diffusé le 10 novembre 1994 évoque un chiffre annuel de « 450 millions de Francs répartis entre une trentaine de sociétés de doublage principalement implantées en région parisienne¹⁸¹. » La presse nuance ce chiffre en divulguant que la grève se répercute sur une vingtaine¹⁸² d'entre elles, à l'exception du *Film français* qui relate qu'une trentaine¹⁸³ de sociétés de doublage sont paralysées par la grève. Si peu de reportages évoquent des chiffres globaux de l'industrie de doublage, les chaînes télévisées évoquent plus facilement le tarif à la ligne : 35 F la ligne dans le Journal de 13 h de F2 le 10 novembre 1994, 34 F la ligne dans le journal *Le Soir* diffusé sur France 3 le même jour... On remarque que les conditions tarifaires du doublage demeurent pour le moins obscures, plusieurs chiffres sont recensés mais l'on trouve fréquemment des contradictions sur le sujet. Si la place accordée dans les médias est aussi rapide, c'est parce qu'il s'agit d'une grève inédite, appuyée par le nombre de comédiens en grève (le plus important de l'histoire du doublage en France), conséquence de l'influence des nouveaux marchés sur le recrutement des comédiens. En grève, petites et grandes voix du doublage imposent le silence dans les studios de doublage.

Se taire ... et parler dans les médias : la pédagogie du silence et ses effets à court terme

¹⁸⁰ Le Journal de 20 h, TF1, 9 novembre 1994.

¹⁸¹ Journal de 13 h, France 2, 10 novembre 1994.

¹⁸² Voir Annick Peigne-Giuly, « Les doubleurs durcissent le ton », art. cit., p. 36 ou Michel Guerrin, « Les comédiens du doublage suspendent leur mouvement de grève », *Le Monde*, 5 janvier 1995 ; disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/01/04/les-comediens-du-doublage-suspendent-leur-mouvement-de-greve_3838267_1819218.html (dernière consultation le 5 novembre 2019).

¹⁸³ Sophie Dacbert, « Les comédiens de doublage sont en grève », *Le Film français*, n° 2530, 28 octobre 1994, p. 4.

La comédienne Annie Balestra durant l'émission *Lignes de mire*, explique l'arme paradoxale des comédiens en lutte, le silence :

Nos armes ? Se taire c'est déjà très, très, important. Parce ce que si on se tait longtemps ça peut aboutir à des écrans vides, à des séries qui s'arrêtent. Ça, c'est au niveau de la télévision. Nous taire au niveau du cinéma, là, dans l'immédiat, ça peut faire que les films de décembre ne sortent pas¹⁸⁴.

Des séries pourraient également s'arrêter. Même si tous les comédiens de doublage ne sont pas en grève, les diffuseurs ne souhaitent pas changer les voix françaises attirées de personnages récurrents. En choisissant le poids du silence, les comédiens arrêtent toute l'industrie elle-même. Les comédiens de doublage optent pour une véritable pédagogie du silence auprès des sociétés de doublage, tout en parlant auprès des médias. Ce paradoxe est adroitement représenté par Pascal Dupont dans le sous-titre de son article « Extinction des voix » publié dans *L'Express* : « En grève depuis le 18 octobre, les doublures vocales des stars américaines nous ramènent au cinéma muet mais acceptent de parler à *L'Express*¹⁸⁵ ». Les effets immédiats de ce silence se font rapidement ressentir. La série *Amouusement vôtre* (*Loving*, Agnes Nixon, Douglas Marland, 1988-2000) tout d'abord menacée d'arrêt de diffusion¹⁸⁶ faute de pouvoir doubler les épisodes, l'est finalement à cause de la grève. Certains programmes télévisés sont annulés. C'est le cas de la minisérie télévisée *Scarlett* (John Erman, 1995) qui devait être diffusée en programme de fin d'année et le sera finalement le 12 mai 1995¹⁸⁷. Les chaînes de télévision se veulent rassurantes, affirmant à plusieurs reprises qu'elles « disposent, contrairement aux distributeurs de salles, d'un quota d'œuvres doublées hors de l'Hexagone » et sont ainsi « moins menacées à court terme puisqu'elles disposent de stocks importants de films¹⁸⁸ ». Il s'agit du quota d'œuvres doublées en québécois déjà évoqué. La menace semble donc d'abord viser les distributeurs et les sociétés de doublage. Parmi ce qu'on appelle « les utilisateurs de doublage », on trouve les 155 sociétés de distribution française¹⁸⁹, les chaînes

¹⁸⁴ Annie Balestra, *Lignes de mire*, France 3, 1994-1998, 13 novembre 1994.

¹⁸⁵ Pascal Dupont, « Extinction de voix », *L'Express*, 1 décembre 1994, disponible sur : https://www.lexpress.fr/informations/extinction-de-voix_600851.html (dernière consultation le 27 mai 2020)

¹⁸⁶ Sophie Dachert, « Doublage : Toubon pousse les diffuseurs à négocier », art. cit., p. 8.

¹⁸⁷ Annuaire de série télévisée, disponible sur : <https://www.asuivre.org/annuseries/encyclopedie/series.php?series=5646> (dernière consultation le 20/10/2019)

¹⁸⁸ Nicolas Vulser, « La grève se durcit chez les artistes du doublage », *Les Échos*, 9 novembre 1994 ; document disponible sur : https://www.lesechos.fr/09/11/1994/LesEchos/16768-124-ECH_la-greve-se-durcit-chez-les-artistes-du-doublage.htm (dernière consultation le 13 octobre 2019).

¹⁸⁹ Observatoire européen de l'audiovisuel, Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe : annuaire statistique 97 / Observatoire européen de l'audiovisuel, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1996, p. 73.

télévisées diffusant de la fiction étrangère et les sociétés d'édition et de distribution vidéo (soit 32 en France en 1995¹⁹⁰). Ces utilisateurs font appel aux sociétés de doublage afin de doubler leurs œuvres. Ces dernières critiquent la situation causée par la grève. Un article paru dans *Libération* le mercredi 9 novembre 1994 fait état de leur situation :

Coincées entre le fer et l'enclume, les entreprises de doublage (qui « emploient » les comédiens sans être les utilisatrices de leur production) sont à l'arrêt. Hier en conférence de presse, elles se sont plaintes d'être « prises en otage » et, pour certaines, d'être acculées à la faillite par une action « qui met en péril des milliers d'emplois »¹⁹¹.

Les sociétés de doublage se trouvent alors d'autant plus fragilisées que leur nombre a crû avec l'avènement des chaînes privées et que le marché, comme on l'a vu en première partie, est presque saturé et en crise. Face à l'arrêt de la grève, la question des salaires des comédiens est rapidement médiatisée. Alain Dorval (comédien régulier dans le doublage), alors invité sur le plateau du Journal de 13 h de F2 le 10 novembre 1994, s'exprime à la fois sur les revendications du mouvement : « C'est simplement la rémunération de l'utilisation de notre travail que nous demandons, indépendamment du salaire initial¹⁹² », mais également sur l'aspect financier du doublage. En effet, le reportage précédant son intervention, mentionne un salaire de « 250 000 F » pour les comédiens de doublage. Il précise dès lors, que tous les comédiens ne gagnent pas de telle somme et que ces derniers sont rémunérés par un « salaire à la ligne de 32 à 35 F, mais ça dépend du texte que vous avez à dire¹⁹³ ». À cette précision, il ajoute le refus d'appellation « d'acteur doubleur », utilisé par le présentateur Daniel Bilalian lors de l'interview. Afin de clarifier ces chiffres, rappelons que, d'après le travail de Pierre-Michel Menger, les revenus annuels des comédiens travaillant régulièrement dans le secteur du doublage en 1994 seraient entre « 30 000 à 60 000 F » pour huit d'entre eux, entre « 70 000 à 149 999 F » pour 39 des 100 comédiens interrogés, entre « 150 000 à 299 999 F » ont répondu trente-quatre comédiens et entre « 300 000 F et plus » d'après seize autres comédiens¹⁹⁴ (cette étude comporte trois non-réponses). Si nous nous fondons sur les chiffres donnés dans cet

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹¹ Ange-Dominique Bouzet, « Doublage : la grève continue, les retards s'accroissent et le cinéma s'inquiète », *Libération*, 9 novembre 1994, p. 39.

¹⁹² Alain Dorval dans Journal de 13h, F2, 10 novembre 1994.

¹⁹³ *Id.*

¹⁹⁴ D'après des documents publiés par le Département des études et de la prospective, le ministère de la Culture et de la Communication et par le Centre de sociologie des arts dans Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, *op. cit.*, p. 253.

ouvrage, ceux donnés dans ce journal, ne sont pas trop éloignés de la réalité, du moins, pour une partie des comédiens.

III.B. Novembre 1994 : des revendications qui évoluent, de nouveaux soutiens et les premières fissures

Le mois de novembre représente le point culminant de la médiatisation de la grève, résultat d'une série d'événements parcourus de tensions. Sa médiatisation est plus importante qu'au mois d'octobre, plusieurs étapes sont franchies et de nombreuses voix s'expriment alors sur cette grève, aussi bien en France qu'à l'international. Cependant, à la mi-novembre, un changement de revendication entraîne une fissure au sein du groupe. À cela s'ajoute la durée de la grève, qui maintient un nombre important de professionnels au chômage : on assiste progressivement à un détachement d'une partie des comédiens envers le mouvement. Cette scission implique logiquement de vives tensions entre les comédiens de doublage. Pourtant, le nombre de comédiens grévistes semble s'accroître. Ainsi dans *Libération*, on constate que le deuxième article datant du 17 novembre mentionne « environ 600 comédiens¹⁹⁵ » participant aux mouvements grévistes. Le 22 novembre, le même chiffre est avancé par *Le Monde* : « la grève des quelque six cents comédiens du doublage¹⁹⁶ ». Dans *L'Humanité* il est question d'un chiffre « entre 600 et 800¹⁹⁷ » le 24 novembre et dans *Les Échos* « entre 500 et 600¹⁹⁸ ». Rappelons que Menger indique 2602 comédiens travaillent dans le secteur d'activité de la postsynchronisation en 1994. Le nombre représenterait environ un quart de la profession. Comment expliquer que ce quart paralyse l'ensemble du secteur ? Il s'agit vraisemblablement de la portion la plus active du secteur du doublage. De ce fait, dépourvue du noyau le plus productif, l'industrie du doublage se trouve totalement à l'arrêt. Dès lors, à la suite de ce

¹⁹⁵ Annick Peigne-Giuly, « Les doubleurs durcissent le ton », art. cit., p. 36.

¹⁹⁶ [s.a.], « Après un mois de grève des comédiens qu'elles emploient, menace mortelle pour les entreprises de doublage », *Le Monde*, 22 novembre 1994, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/11/22/cinema-apres-un-mois-de-greve-des-comediens-qu-elles-emploient-menace-mortelle-pour-les-entreprises-de-doublage_3847032_1819218.html ((dernière consultation le 5 novembre 2019).

¹⁹⁷ [s.a.], « Doublage : les comédiens poursuivent la grève », *L'Humanité*, 24 novembre 1994.

¹⁹⁸ Nicolas Vulser, « La grève se durcit chez les artistes du doublage », *Les Échos*, 9 novembre 1994 ; document disponible sur : https://www.lesechos.fr/09/11/1994/LesEchos/16768-124-ECH_la-greve-se-durcit-chez-les-artistes-du-doublage.htm (dernière consultation le 13 octobre 2019).

changement de revendication, le nombre de comédien baisse de plusieurs centaines, comme nous le verrons par la suite.

Une grève soutenue, un écho international ?

La grève est soutenue par plusieurs personnalités ou groupement issus du milieu artistique national et international. En France, les comédiens reçoivent rapidement le soutien du Syndicat National des Techniciens et Réalisateurs de la Production Cinématographique et Audiovisuelle (lettre du 20 octobre 1994), puis de la Fédération Force Ouvrière des Spectacles (lettre du 17 novembre 1994) et enfin de la Télé est à nous (association nationale de téléspectateurs) dans un communiqué de presse datant du 30 novembre 1994 adressé par lettre au SFA.

Rapidement, le soutien international s'élargit et les lettres reçues par le SFA se multiplient. Elles proviennent tout d'abord d'Espagne avec l'Associacio Professional d'Actors de Doblatge de Catalunya (lettre du 27 octobre 1994) et plus tard, de la Federacion de la Union de Actores (lettre du 22 novembre 1994), du Danemark avec la Dansk Artist Forbund (lettre du 31 octobre 1994), de la Danish Actors' Association (lettre du 2 novembre 1994) et de la Danish artist Union du Danemark (communiqué de presse du 7 novembre 1994), d'Irlande par la suite avec la Irish Actors 'Equity Group (lettre du 7 novembre 1994), du Royaume-Uni avec la British Actors'Equity Association (lettre du 14 novembre 1994), d'Italie par El Sindacto Attori Italiani (lettre du 15 novembre 1994), et enfin des États-Unis avec la Screen Actors Guild, (lettre du 30 novembre 1994). Si la liste¹⁹⁹ est longue, elle illustre un soutien, une compréhension peut-être, du milieu des comédiens et ce, à l'international.

Comment expliquer le soutien de pays aux rapports aussi divers avec le doublage ? En lien avec ce que nous avons démontré en première partie, l'avènement de nouveaux marchés et donc de nouvelles méthodes d'exploitation peuvent être les raisons de ce soutien. En effet, même si la version originale sous-titrée fait référence dans certains pays, les nouvelles façons de consommer les films amènent de plus en plus d'emploi dans le secteur du doublage. Le cinéma d'animation par exemple, demeure un cinéma exploité principalement en version doublée. Dans une interview retranscrite dans *Libération*, François Parrot (responsable de l'Adami), évoque à ce titre la situation des autres pays vis-à-vis du doublage :

¹⁹⁹ Ces correspondances proviennent du dossier n° 2 « la grève du doublage 1994 », Archives du Syndicats français des Artistes-interprètes, 1 rue Janssen, 75019 Paris.

Dans les pays nordiques, il y a peu ou pas de doublage sur les fictions, parce que les spectateurs préfèrent la version originale. Le doublage n'y existe que sur les dessins animés pour enfants. Mais, comme il y en a de plus en plus, les comédiens de doublage réclament eux aussi une rémunération proportionnelle. [...] En Espagne et en Belgique, la législation s'est inspirée de la loi française. En Italie, la loi est ancienne qui reconnaît le droit à une rémunération équitable, mais, à notre connaissance, l'argent est toujours bloqué par les producteurs²⁰⁰.

Au-delà d'une solidarité entre comédiens, la question relevée par la grève des comédiens de doublage fait certainement écho à l'international, dans les pays où les redevances complémentaires des comédiens sont aussi sujettes à des réclamations en lien avec l'avènement de nouveaux marchés d'exploitation. Ainsi, le mouvement des comédiens de doublage semble embrasser un mouvement bien plus large, celui de l'affirmation internationale d'une profession tout entière.

L'empire de la distribution contre-attaque

Dès le début du mois de novembre 1994, les distributeurs engagent les premières offensives : les comédiens doivent se remettre au travail ou bien le doublage sera délocalisé à l'étranger²⁰¹. Cet ultimatum est annoncé dans les journaux télévisés dès le 10 novembre 1994. On y apprend que les chaînes de télévision sont prêtes à faire doubler leurs programmes en Belgique ou même au Québec « quand leur stock sera épuisé, si le conflit se prolonge²⁰² ».

La menace est réelle, au moins en ce qui concerne la Belgique car la délocalisation du doublage dans un pays européen est, du point de vue législatif, autorisée à l'exception des films américains qui doivent être doublés en France (sauf s'il s'agit d'une coproduction avec un pays européen). C'est pourquoi Le Syndicat Français des Artistes-Interprètes, lorsqu'il reçoit le soutien du Syndicat des Acteurs de Belgique (lettre du 22 octobre 1994), répond que la

²⁰⁰ François Parrot dans Annick Peigne-Guily « En principe, la réglementation protège les doubleurs », *Libération*, 14 décembre 1994 ; disponible sur : https://next.liberation.fr/culture/1994/12/14/en-principe-la-reglementation-protège-les-comédiens-doubleurs_117422 (dernière consultation le 24 avril 2020).

²⁰¹ Ange-Dominique Bouzet, « Doublage : la grève continue, les retards s'accroissent et le cinéma s'inquiète », art. cit., p. 39.

²⁰² *Le Journal de 13 h*, France 2, 10 novembre 1994.

meilleure manière de les aider, est de refuser les propositions de doublage provenant des sociétés de post-synchronisation françaises. Cette menace est mise à exécution par TriStar Pictures, qui, ayant déjà commencé la réalisation du doublage de *Frankenstein* de Kenneth Branagh (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1995), décide de délocaliser le doublage afin de pouvoir le terminer directement en Belgique. Rappelons également qu'il existe des quotas de diffusion de doublage québécois à la télévision, dont le nombre faillit de nouveau augmenter en 1987. Ainsi, les chaînes de télévision s'appuient sur un ultimatum encore récent dans l'esprit des comédiens. Les utilisateurs menacent également de faire appel aux comédiens présents sur le reste du territoire français : « Nous avons donc décidé de maintenir notre activité par tous les moyens possibles, notamment avec les comédiens – ils sont plus de 4 000 en France - prêts à travailler²⁰³ ». Les sociétés de doublage recrutent dès lors de nouveaux comédiens provenant des conservatoires ou des écoles d'art dramatique françaises²⁰⁴. Certains journalistes sont également recrutés afin de faire la voix off de différents reportages. La menace est mise à exécution et cette recherche de nouveaux comédiens va se révéler très prolifique pour les comédiens belges. Plusieurs comédiens sont aussi recrutés en France par les sociétés françaises encore en activité tandis que divers diffuseurs tentent également de réaliser directement leurs doublages en Belgique. Cette stratégie fait prendre conscience aux diffuseurs qu'il est moins coûteux de faire doubler en Belgique, et le doublage belge se développe ainsi, y compris après la grève. Certaines sociétés de doublage réussissent ainsi à reprendre leurs activités début novembre. C'est le cas, par exemple, de la société Sonodi dirigée par Michel Gast²⁰⁵. Cependant, la très grande majorité des sociétés de doublage se plaignent « d'être prises en otage²⁰⁶ » et, pour certaines, d'être acculées à la faillite par une action « qui met en péril des milliers d'emplois²⁰⁷ ». Les utilisateurs dénoncent bien évidemment cette menace : « Si la grève se poursuit durant plusieurs semaines, les licenciements et dépôts de bilan ne vont pas se faire attendre²⁰⁸ » ; « la grève immobilise depuis trois semaines toutes les activités, mettant en péril un nombre d'emplois : techniciens, dialoguistes, personnel administratif et de gestion, studio d'enregistrement et de mixage, laboratoire²⁰⁹ ».

²⁰³ Sophie Dacbert, « Les comédiens de doublage réclament 200 MF », art. cit., p. 4.

²⁰⁴ Michel Guerrin, « Les comédiens du doublage suspendent leur mouvement de grève », *Le Monde*, 5 janvier 1995 ; disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/01/04/les-comediens-du-doublage-suspendent-leur-mouvement-de-greve_3838267_1819218.html (dernière consultation le 5 novembre 2019).

²⁰⁵ Sophie Dacbert, « Les comédiens de doublage réclament 200 MF », art. cit., p. 4.

²⁰⁶ Ange-Dominique Bouzet, « Doublage : la grève continue, les retards s'accumulent et le cinéma s'inquiète », art. cit., p. 39.

²⁰⁷ *Id.*

²⁰⁸ Jacques Orth dans Sophie Dacbert, « Les comédiens de doublage sont en grève », art. cit., p. 4.

²⁰⁹ Sophie Dacbert, « Les comédiens de doublage réclament 200 MF », art. cit., p. 4.

Face à l'arrêt quasi total de l'industrie du doublage, les distributeurs optent pour des stratégies très différentes d'une société à l'autre. Miramax Films par exemple, décide de se passer d'une version doublée et de se limiter à une sortie en VOST pour le film *Coups de feu sur Broadway* (*Bullets Over Broadway*, Woody Allen, 1995). Pourtant en France en 1994, 90 % des salles projettent leurs films en version doublées²¹⁰. Le distributeur estime que le public visé par les films du cinéaste new-yorkais est potentiellement favorable à la VOST et qu'il doit être plus avantageux de sortir le film seulement en VOST qu'en différant la sortie. Miramax Films annonce dès le 10 novembre (relayé dans le Journal de 13H de France 2 le jour même) avoir pris la décision de diffuser le dernier Woody Allen exclusivement en VOST. Le distributeur réalisera tout de même une version doublée pour la sortie de *Coups de feu sur Broadway* en une dizaine de jours après la grève.

Mais la stratégie des distributeurs est grandement freinée par l'attachement du public à certaines voix françaises, rendant la délocalisation quasiment impossible pour certains programmes. Les distributeurs n'ont que rarement osé changer les voix officielles des personnages récurrents de séries télévisées ou de films, surtout en cette période où « le règne des séries au héros récurrent devient incontesté²¹¹ ». L'attachement du public pour le doublage français rend la délocalisation difficile à mettre en place. Pour les comédiens de doublage, les attentes du public constituent un garde-fou, une garantie non négligeable. En témoigne la question posée par Maxime Bomier lors d'un entretien réalisé avec Daniel Gall pour l'ouvrage *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé* :

Comme la majorité des spectateurs veut des versions françaises au cinéma et à la télévision, il y a au moins cette sorte d'assise, de sécurité. Peut-être les spectateurs protesteront-ils si la qualité se dégrade et cela fera évoluer les choses²¹² ?

L'attachement du public envers certaines voix constitue une sécurité pour les comédiens de doublage. Certaines voix sont d'ailleurs très médiatisées. C'est le cas, par exemple de Serge Sauvion, voix française de l'inspecteur Colombo, qui fut le sujet de nombreux reportages et de rencontres avec le public. Parmi ces reportages, celui de *Cinéma, Cinémas* est particulièrement intéressant. *Cinéma Cinémas* est un magazine produit par Claude Ventura, diffusé de 1982 à

²¹⁰ *Génération trois*, France 3, 16 décembre 1994.

²¹¹ Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, op. cit., p. 238.

²¹² Maxime Bomier, « Entretien avec le syndicaliste Daniel Gall » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 37-48, p. 48.

1991 sur Antenne 2. Dans un reportage consacré à Peter Falk, le réalisateur de l'épisode décide de doubler entièrement l'interview de ce dernier par sa voix française attitrée, Serge Sauvion. La mise en scène de cet épisode relate un constat sur la célébrité du personnage de *Colombo* : si ce dernier est connu des spectateurs, sa voix française l'est tout autant, contrairement au visage du comédien de doublage, ici mis en scène. Ce reportage est également l'occasion d'apercevoir comment peut être représenté le comédien de doublage, avec une mise en scène que nous retrouverons fréquemment par la suite : le comédien est fréquemment représenté en juxtaposition de l'acteur ou du personnage qu'il double. Le face à face, avec, d'un côté, l'acteur doublé face caméra et, de l'autre, le comédien de doublage de dos, au visage invisible, illustre adroitement la condition des comédiens de doublage. Ce dernier travaille dans l'ombre des célébrités américaines. Si sa voix peut être connue, son visage demeure inconnu des téléspectateurs.



Serge Sauvion face à Peter Falk, lors du doublage de l'interview de ce dernier, réalisé pour *Cinéma, Cinémas*.

Cinéma, Cinémas, Claude Ventura, 1987.

Au nom de la lutte, les grandes voix privilégiées

Au sein de la grève de 1994, les médias propagent l'idée de forts salaires perçus chaque année sans préciser les différences – notamment salariales – qui peuvent exister entre les comédiens

de doublage. Pourtant, cette distinction est très importante et renvoie justement aux écarts qui persistent entre grandes et petites voix du doublage. On note d'ailleurs que la place accordée dans les médias aux grandes voix est très importante. Le choix d'Alain Dorval comme invité de plateau n'est par exemple pas anodin. La voix de ce dernier est particulièrement connue des téléspectateurs. En 1994, il est le comédien ayant doublé Sylvester Stallone à dix-huit reprises. On remarque dès lors que tous les comédiens de doublage ne sont pas également représentés dans les médias. On comprend que faire parler une grande voix immédiatement reconnaissable soit un atout pour porter la lutte, mais ceci concourt en même temps à, d'une part, faire croire que les grandes voix sont représentatives du groupe et, d'autre part, faire penser qu'il s'agit de la grève des grandes voix, ce qui sera reproché au mouvement et pourra engendrer une certaine discorde.

On constate que les reportages font souvent appel aux comédiens les plus connus des téléspectateurs. L'aura dont disposent les voix les plus célèbres du doublage prodigue une plus grande visibilité de la grève certes, mais également du métier lui-même au travers de l'exposition du travail des figures les plus régulières du doublage. Cette aura fait bien évidemment écho auprès du spectateur qui, bien qu'il reconnaisse la voix de son/ses personnages ou acteurs favoris, découvre probablement pour la première fois, le visage du comédien caché dans la fantasmagorie du doublage. On note que les reportages usent très souvent d'extraits de films ou de dessins animés pour présenter un comédien de doublage. Cette utilisation illustre deux facettes de la représentation du comédien de doublage. La première, est l'ombre du comédien. Même si le comédien apparaît physiquement à l'écran, certains médias prennent l'habitude de préparer le spectateur à cette vision en exposant d'abord les personnages que le comédien a doublés. Les personnages sont souvent présentés, avant même le comédien qui les double. Ce dernier est donc précédé par ses propres créations vocales, comme s'il ne pouvait être représenté qu'au prisme de cette incarnation première. Les reportages illustrent la difficulté de représenter le doublage et ses comédiens. Cette difficulté joue un rôle dans le processus de reconnaissance du comédien de doublage mais le processus est complexe. Ainsi, la popularité du personnage interprété et exposé à la télévision en même temps que le comédien peut avoir un effet positif sur l'image du comédien tout en le maintenant dans son ombre. Les comédiens de doublage sont fréquemment présentés à l'écran avant tout comme « la voix de... ». La nomination « voix de » crée obligatoirement une disparité entre « petites » et ce que l'on considère comme les « grandes » voix. Les comédiens de doublage n'ayant pas d'acteur

ou de personnage attitré ne sont que rarement représentés. Nous retrouvons cette nomination presque systématiquement dans les interviews des comédiens.

En effet, la majorité des reportages prennent soin de mentionner le nom des comédiens au-dessus ou en-dessous du personnage/acteur qui leur est attitré. Ce qui représente déjà une manière de réduire leur identité à une seule interprétation. De plus, le couple imposé entre un acteur étranger et son comédien de doublage attitré repose sur une hiérarchie, un star-système de la popularité d'une fiction. Ainsi, au sein même des « grandes voix », une hiérarchie est présente, en lien avec la popularité sur le territoire français de l'acteur doublé. On remarque aisément durant la médiatisation de cette grève que des comédiens comme Jacques Deschamps (double en autres, de Eliott Ness dans la série *Les Incorruptibles*, *The Untouchables* Quinn Martin, 1959) ou encore Serge Sauvion, très sollicités en lien grâce aux succès télévisés des séries dans lesquels ils doublent un personnage populaire :

Parfois, le personnage ou acteur doublé prend le pas sur l'identité du comédien de doublage, le laissant dans un anonymat qui laisse perplexe lorsqu'on revoit ces images. Ainsi, dans le Journal de 20 h de TF1 diffusé le 4 décembre 1994 Pierre Trabaud est uniquement présenté comme « voix de Popeye ». À aucun moment, le nom du comédien n'est mentionné au cours de son interview. L'introduction du reportage consacré à la grève diffusé dans *Le Soir* sur France 3 le 11 novembre 1994 est à ce titre représentative :

Leurs rires et leurs pleurs, leurs cris, leurs murmures, leurs soupirs, leurs chuchotements – en un mot, leurs voix – sont célèbres. Elles ont pour noms Starsky et Hutch, Colombo, Rick Hunter, les héros des séries américaines, mais également Kevin Costner, Harrison Ford, Demi Moore ou Sharon Stone, les stars des séries outre-Atlantique. Aujourd'hui toutes ces voix réclament justice²¹³.

Ces voix sont ainsi dépossédées de leurs identité première et mêlées à leurs identités fictionnelles. Cette association démontre que les grandes célébrités ont des voix françaises attitrées tout comme les personnages de séries télévisées, et renforce l'idée qu'il est difficilement concevable de défaire ce couple. Trabaud *est* la voix de Popeye comme Sauvion *est* la voix de Colombo. Cette association s'applique aux reportages télévisés comme aux autres émissions telles que *Lignes de mire* diffusée le 13 novembre 1994 sur France 3 : Philippe Dumat est présenté comme la « voix de Philippe Drummond dans *Arnold et Willy* » et Annie Balestra

²¹³ *Le Soir*, France 3, 11 novembre 1994.

est présentée comme étant la « voix de Dee Dee Mc Call dans *Rick Hunter*²¹⁴ ». Dans *Vincent à l'heure* diffusée le 13 décembre 1994, l'émission opte pour un insert du visage de l'acteur qui est doublé au lieu d'inclure un sous-titre « voix de... »²¹⁵ :



Med Hundo et son acteur américain attitré Eddy Murphy, représenté en insert dans l'émission *Vincent à l'heure*, France 3, 13 décembre 1994.

Cette appellation « voix de » semble démontrer qu'au sein d'une médiatisation télévisée, le comédien de doublage n'existe que par les rôles qu'il interprète. Il est de fait moins comédien à part entière que médium d'un acteur étranger, d'un personnage fictionnel.

Lorsque les comédiens interviewés ne sont pas présentés comme la « voix de », ils sont généralement assez connus pour que leur voix éveille des souvenirs aux spectateurs. C'est le cas de Patrick Floersheim, connu pour ses doublages de Robin Williams, invité dans le journal *Le Soir* sur France 3 le 10 novembre 1994 ; de Philippe Ogouz, familier du public par ses doublages de l'acteur Patrick Duffy, présenté avec pour seule nomination « acteur²¹⁶ » ou encore de Céline Monsarrat, dont la voix est aisément associable à l'actrice Julia Roberts, exceptionnellement mentionnée uniquement par son nom et prénom en interview²¹⁷. On remarque à ce titre que le comédien Roger Carel, l'un des comédiens les plus représentés à la télévision dans cette grève et la voix, entres autres, de Mickey Mouse jusqu'aux années 1980,

²¹⁴ *Lignes de mire*, 1994-1998, 13 novembre 1994.

²¹⁵ *Vincent à l'heure*, France 3, 1994-1995, 13 décembre 1994.

²¹⁶ *Journal de 20 h*, France 2, 16 novembre 1994.

²¹⁷ *Génération trois*, France 3, 16 décembre 1994.

de C-3PO dans chaque épisode de la saga *Star Wars* réalisé avant 2014, ou encore d'Astérix dans chacun des films animés *Astérix et Obélix* réalisés entre 1967 et 2014, est constamment nommé par son nom et prénom sans le sous-titre « voix de » ainsi qu'on peut le constater dans le Journal *Le Soir* diffusé sur France 3 le 10 novembre 1994 ou encore dans le Journal de 20 h de TF1 diffusé le 4 décembre 1994. Ainsi, la surmédiation des grandes voix construit et démocratise la figure du comédien de doublage. S'il semble plus facile de les représenter car l'attachement du public est bel et bien présent, cette médiation quasi exclusive renforce l'idée d'une grève menée avant tout par et pour les « grandes voix » du doublage.

La médiation des comédiens de doublage se révèle cependant ambiguë. L'émission *Lignes de mire* du 13 novembre que nous avons déjà évoquée permet ainsi de mettre en avant le doublage, le comédien ainsi que la grève dans la fin de sa première partie. Cependant, la deuxième partie de l'émission est toute autre. Son présentateur, Jacques Chancel, poursuit le reste du programme avec du sensationnalisme : le doublage des films pornographiques. À son invité Yves Renier (acteur et réalisateur français), il demande s'il lui est arrivé de doubler des films pornos et qui assure ces doublages en France. Cette question est intéressante dans la mesure où l'on va la retrouver dans plusieurs reportages/journaux télévisés. Dans le cadre de la médiation de la grève de 1994, de nombreux reportages sont réalisés sur la pratique du doublage afin de faire découvrir ce procédé aux yeux du public. C'est dans cette optique que certains journalistes vont s'interroger sur le doublage des films pour adultes. Outre la grève et le combat des comédiens, il peut paraître surprenant de retrouver dans plusieurs reportages différents, dans un contexte de médiation de la grève, des questions sur le doublage de films pornographiques. L'intérêt journalistique du propos (le sensationnalisme) peut être considéré dans le cadre de notre propos comme dévalorisant vis-à-vis de la reconnaissance du comédien de doublage. Les films pornographiques n'ayant généralement pas grâce aux yeux du public, la réponse d'Yves Renier ne valorise pas non plus le comédien de doublage :

Ce qu'il y a de rigolo dans le doublage de film porno, c'est qu'en général les femmes qui doublent les pornos n'ont pas du tout le physique de l'emploi. Ce sont souvent des femmes d'une cinquantaine d'années qui font du tricot pendant le doublage et puis de temps en temps, elles se lèvent, vont pousser trois petits cris et retournent faire du tricot²¹⁸.

²¹⁸ Yves Renier, *Lignes de mire*, France 3, 1994-1998, 13 novembre 1994.

Dans l'optique d'une médiatisation qui ne valoriserait pas le comédien de doublage, un autre exemple plus nuancé est décelable dans le journal télévisé *Le Soir* diffusé sur France 3 le 10 novembre 1994. La conclusion de ce journal est intéressante dans cette optique. Le journal se conclut par des images exposant Roger Carel en train d'aboyer pour le doublage du film animé (*La Belle et Le Clochard, Lady and the Tramp, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1955, redoublage de 1989*), accompagnées de propos en voix off qui peuvent être interprétés comme ironiques, voire humoristiques. Lors de ce reportage, une voix off indique que le doublage « est un travail d'orfèvre²¹⁹ » et conclue avec ces mots : « C'est tout un art. Rémunéré 34 F la ligne. [...] 5 à 6 jours de travail pour environ 6000 F²²⁰ ». Ainsi, ce n'est pas tant le propos journalistique en voix off qui peut paraître ironique, mais la superposition du propos avec les images montrées. Car le travail du comédien de doublage et les nuances qui le composent ne sont bien évidemment pas connus de tous et il peut paraître aisé de devoir aboyer devant une série animée dans le cadre d'un doublage. En considérant ce travail comme simple, il peut sembler qu'il n'y a rien d'équivalent au travail d'un artiste-interprète dans cette prestation. Cette mise en scène dévalorise bien évidemment le travail du comédien et ses revendications lors de la grève alors même que le doublage d'un dessin animé ne se limite pas aux cris d'animaux et que, par ailleurs, ces derniers demandent un certain talent d'interprétation afin de les rendre humoristiques, menaçants ou gorgés d'émotion.

On constate un écart réel entre les voix célèbres et les voix qui le sont moins, les voix des stars ou de personnages de séries connus de tous et les autres. Ces dernières ont pourtant bien manifesté lors de la grève et sont même mentionnées dans la presse le 24 novembre :

Les « grandes voix » (héros récurrents des séries télé ou acteurs prolifiques du cinéma américain, à peine quelques dizaines) et les « petites voix » qui rament pour se faire entendre quelques fois par mois. Les écarts de salaires peuvent ainsi aller de 100.000 F à 7500 F par mois. Sans se désolidariser du mouvement, ces comédiens réclamaient une « solidarité aussi après la grève ». Occasion de souligner la « fâcheuse » tendance

²¹⁹ *Le Soir*, France 3 10 novembre 1994.

²²⁰ *Id.*

des « grandes voix » à vivre en « caste », et leur demandait d'ouvrir le parc du doublage à d'autres comédiens²²¹.

Cet article illustre parfaitement la séparation sociale et professionnelle possible entre les « grandes voix » et les « petites voix ». Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si ces dernières commencent seulement à être médiatisées le 24 novembre. Deux jours auparavant, les utilisateurs de doublage intentent un procès contre la grève. Cet événement conduit à faire évoluer les revendications des comédiens et a pour conséquence de révéler davantage les écarts sociaux et professionnels à l'intérieur du groupe.

Du procès du 22 novembre 1994 à la question de l'artiste de complément

En craignant de changer les voix de leurs programmations, les utilisateurs du doublage vont lancer une nouvelle contre-offensive qui devrait permettre la reprise du travail des comédiens : un véritable procès en tribunal dénonçant l'illégalité de la grève. L'annonce du procès dans les médias est également l'occasion d'observer les évolutions de perception du mouvement dans les médias. Le Journal de la nuit de France 2 diffusé le 21 novembre 1994 est représentatif d'une évolution dans l'appréhension du comédien de doublage et de sa grève. L'approche du salaire d'un comédien de doublage est maîtrisée : « Parmi eux, il y a quelques stars très bien payées, mais la plupart sont des comédiens pour qui le doublage est un complément nécessaire²²². » Le nouvel enjeu de la grève qui se dessine est saisi par les médias : « Demain, tous (diffuseurs et comédiens) se retrouveront autour de la même table, pour parler argent bien sûr, mais aussi reconnaissance des artistes-interprètes²²³ ». Enfin, les grévistes sont dorénavant désignés le plus généralement comme « comédiens de doublage » et non plus « doubleurs ». L'emploi plus généralisé de l'expression « comédien de doublage », qui insiste d'abord sur le mot comédien (et renvoie de ce fait, à l'artiste-interprète), va bien évidemment dans le sens de la lutte des comédiens de doublage. Ainsi la grève franchit une étape le 22 novembre 1994

²²¹ Annick Peigne-Giuly, « 416 voix pour la poursuite de la grève du doublage », *Libération*, jeudi 24 novembre 1994, p. 36.

²²² *Id.*

²²³ *Id.*

environ 18 sociétés²²⁴ (chiffre donné par *Les Échos*. *Le Monde* indique 17 sociétés) de doublage et leur chambre syndicale vont « assigner en référé les syndicats CGT, CFDT et FO devant le tribunal de Paris²²⁵ ». Les comédiens gagnent ce procès en grande instance de Paris le 22 novembre 1994 : la grève des comédiens est reconnue comme parfaitement licite. Jean-Jacques Gomez, vice-président du Tribunal de Grande Instance de Paris, souligne néanmoins au moment du verdict, la menace qui pèse sur les sociétés de doublage :

Il ne saurait toutefois être passé sous silence la menace, que certains qualifient de mortelle, qui pèse sur les sociétés de doublage et de postsynchronisation, réduites à un chômage technique qui leur est gravement préjudiciable²²⁶ .

Cette victoire est annoncée à la télévision, notamment par Éveline Thomas dans *Emploi du temps* le 25 novembre 1994 sur France 3 et représente la première intervention de la justice dans cette confrontation.

Suite au procès, les utilisateurs décident de changer de manœuvre et d'adopter une nouvelle stratégie. Dès le début du mois de novembre, les utilisateurs ont répondu aux comédiens qu'ils n'avaient pas droit à une rémunération complémentaire sur l'exploitation de l'œuvre en vertu du fait que les comédiens de doublage sont des artistes de complément. Cependant, la question de leur statut n'est pas la principale « cible » des utilisateurs du doublage au début de la grève. Ces derniers réfutent en priorité cette question de droit, comme on le remarque dans les propos de Jean Labadie (fondateur de BAC Films) par exemple, dans lesquels le statut des comédiens n'est pas évoqué :

²²⁴ [s.a.], « Le mouvement de grève des comédiens du doublage s'enlise », *Les Échos*, Paris, 24 novembre 1994, disponible sur : <https://www.lesechos.fr/1994/11/le-mouvement-de-greve-des-comediens-du-doublage-senlise-894313> (dernière consultation le 5 juin 2020). Le monde parle de 17 sociétés dans [s.a.], « Après un mois de grève des comédiens qu'elles emploient, menace mortelle pour les entreprises de doublage », *Le Monde*, 22 novembre 1994 ; disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/11/22/cinema-apres-un-mois-de-greve-des-comediens-qu-elles-emploient-menace-mortelle-pour-les-entreprises-de-doublage_3847032_1819218.html (dernière consultation le 5 novembre 2019).

²²⁵ [s.a.], « Le mouvement de grève des comédiens du doublage s'enlise », *Les Échos*, Paris, 24 novembre 1994, disponible sur : <https://www.lesechos.fr/1994/11/le-mouvement-de-greve-des-comediens-du-doublage-senlise-894313> (dernière consultation le 5 juin 2020)

²²⁶ *Id.*

Mais tout ce que l'on peut souligner dans cette affaire, c'est la folie de certains acteurs qui revendiquent des droits n'appartenant qu'aux auteurs. Le principe est totalement irrecevable²²⁷.

Ce dernier fait référence au droit d'auteur régissant notamment les écrivains, mais aussi les auteurs de doublage. Par ailleurs, toute la médiatisation de la grève avant ce procès, est davantage centrée sur les rémunérations complémentaires, sur le droit voisin (appelé fréquemment dans les médias « droit de suite »), que sur le véritable statut des comédiens. À la suite du procès du 22 novembre, les utilisateurs contestent les revendications des comédiens en s'appuyant cette fois-ci, sur le statut des comédiens de doublage, nourrissant les tensions avec ces derniers : « Ce ne sont que des “artistes de complément qui lisent des mots”²²⁸ ».

Ces propos réducteurs engendrent rapidement de vives colères. Nombreux sont les artistes qui s'emparent du sujet. Pierre Trabaud (comédien, directeur de doublage) dénonce la violence des propos : « Pendant 40 ans, j'ai cru que j'étais comédien alors ça m'a fait un coup tellement terrible que je me suis mis en grève tout d'un coup. Je veux qu'on me considère comme comédien²²⁹ ». Considérer le comédien de doublage comme un artiste de complément est tout autant le résultat d'une longue méconnaissance du métier qu'une manière de refuser d'entendre les revendications des comédiens de doublage. Dès lors, comme l'explique Patrick Floersheim, « c'est pour nous une question de principe²³⁰ ».

Il faut ici rappeler ce que nous avons déjà dit en première partie sur l'influence de cette organisation « partie d'un tout » : les comédiens de doublage sont, et on pourrait dire avant toute chose, des comédiens. Ils jouent par ailleurs au théâtre, dans des films et la très grande majorité d'entre eux est issue du théâtre²³¹. Ils évoluent ainsi dans un environnement artistique dans lequel leur qualité d'artiste-interprète n'est habituellement pas remise en question. Ce statut acquis par ailleurs dans leur vie professionnelle explique déjà probablement en partie leurs revendications concernant la perception de droits voisins, qu'ils ont coutume de peut-être

²²⁷ Sophie Dacbert, « La grève se durcit », *Le Film français*, n° 2534, 25 novembre 1994, p. 4.

²²⁸ [s.a.], « Après un mois de grève des comédiens qu'elles emploient, menace mortelle pour les entreprises de doublage », *Le Monde*, 22 novembre 1994, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/11/22/cinema-apres-un-mois-de-greve-des-comediens-qu-elles-emploient-menace-mortelle-pour-les-entreprises-de-doublage_3847032_1819218.html (dernière consultation le 5 novembre 2019).

²²⁹ Pierre Trabaud dans *Le Journal de 20 h*, TF1, 4 décembre 1994.

²³⁰ *Id.*

²³¹ Martin Marcel, « Le doublage », *La Revue du cinéma*, art. cit., p. 98.

percevoir ailleurs. Pourquoi dans un studio, seraient-ils considérés différemment que sur une scène ou devant une caméra ?

Le tournant du match : AI contre AC

Les utilisateurs du doublage emploient fin novembre, un nouveau moyen de pression visant à déstabiliser le groupe de grévistes. Il existerait, au sein même du groupe, une différence entre des comédiens artistes-interprètes et des comédiens qui seraient seulement des artistes de complément et ce, en vertu de la starification des « grandes voix ». Ces dernières auraient droit à un supplément de rémunération de par leur importance, *a contrario* des « petites voix » dont le rôle, le nombre de lignes à doubler, est généralement moins important. Ils vont ainsi proposer une « “modification des usages professionnels” permettant à “certains” comédiens d’être reconnus comme des artistes-interprètes²³² ». Les comédiens ayant la « chance » d’être reconnus comme tels, bénéficieraient d’un droit qui ne « s’appliquerait pas aux artistes de complément qui disent quelques lignes²³³ », c’est-à-dire :

Un supplément de rémunération significatif [...], plusieurs millions de francs par an à répartir entre quelques centaines d’acteurs de doublage²³⁴

Christian Soulié, le porte-parole de la délégation des utilisateurs d’œuvres doublées, fait état de cette nouvelle proposition le 24 novembre 1994. Les comédiens de doublage réagissent très rapidement, affirmant de nouveau leur volonté d’obtenir le statut d’artiste-interprète pour tous²³⁵. Le groupe de comédiens exige une équité totale pour la profession, l’application du droit voisin du droit d’auteur pour tous ainsi que la reconnaissance du statut d’artiste-interprète pour l’entièreté des comédiens de doublage. Cette position est réaffirmée par Daniel Gall dans *Le Film français* le 25 novembre 1994, dans lequel il affirme que les propositions soumises par Christian Soulié « vont à l’encontre de la revendication première²³⁶ ». Gall considère ainsi que cette proposition envenime la situation et offre « le pouvoir aux sociétés de doublage de concéder les qualités d’artiste-interprète à certains d’entre nous, reléguant les autres au statut

²³² Annick Peigne-Giuly, « 416 voix pour la poursuite de la grève du doublage », *Libération*, jeudi 24 novembre, p. 36.

²³³ *Id.*

²³⁴ *Id.*

²³⁵ Daniel Gall dans Sophie Dacbert, « La grève se durcit », *Le Film français*, art. cit., p. 4.

²³⁶ *Id.*

d'artiste de complément²³⁷ ». La proposition des sociétés de doublage leur offre le pouvoir de désigner qui sont les comédiens ayant droit aux rémunérations supplémentaires. Cette proposition creuse les divergences au sein du groupe :

Ces propositions s'appuient sur une disparité entre les comédiens de doublage : les « grandes voix » (héros récurrents des séries télé ou acteurs prolifiques du cinéma américain, à peine quelques dizaines) et les « petites voix » qui rament pour se faire entendre quelques fois par mois²³⁸.

Ainsi, fin novembre, l'hétérogénéité du groupe, déjà visible dans la médiatisation et dont se servent les utilisateurs du doublage, révèle un nouvel obstacle dans la lutte à mener.

L'hétérogénéité d'un groupe : un nouvel obstacle à franchir

Cependant, le discours des utilisateurs du doublage fait écho auprès des « petites voix » et d'une partie des comédiens, qui, après plusieurs semaines de grève, se désolidarisent petit à petit du mouvement. Après plusieurs semaines de grève, les plaintes des techniciens au chômage et les capacités financières moins importantes des comédiens les plus fragiles amènent à questionner la reconnaissance de ce statut. À qui profiterait réellement la reconnaissance du statut d'artiste-interprète ? Les « petites voix » sont-elles réellement concernées par ce dernier ? Ces questions troublent profondément certains comédiens de doublage et rapidement, une vague de désolidarisation ébranle le groupe. Au sein de ce détachement, certaines « grandes voix » quittent également le mouvement. Parmi ces derniers, Maïk Darah comédienne, chanteuse et voix française entre autres de Woodie Goldberg, est très médiatisée car elle est l'une des rares « grandes voix » qui s'est détachée du groupe de grévistes. Son discours met en lumière sa volonté de solidarité envers le reste de la profession, ainsi qu'un désaccord envers la non-reconnaissance de leur qualité d'artiste-interprète. Elle déplore dès lors qu'un groupe représentant un seul métier (les comédiens) paralyse l'ensemble de la profession du doublage. Il est vrai que survint au même moment une vague de licenciements dans les sociétés de doublage, conséquence irrémédiable de la léthargie de l'industrie. Considérant « que le côté artistique n'a jamais été remis en cause pour le doublage²³⁹ », elle affirme que la revendication

²³⁷ *Id.*

²³⁸ *Id.*

²³⁹ Lucas Stoll, « Maïk, les Voix & la Grève (rencontre autour du doublage avec Maïk Darah) », entretien réalisé pour de la chaîne Youtube *Lucas Stoll*, mis en ligne le 13 mars 2019, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=hmHFn7JF9HY> dernière consultation le 12 avril 2019).

de ce statut est devenue une « question d'honneur mal placé²⁴⁰ ». Cette affirmation peut mener à comprendre le besoin de reconnaissance du statut d'artiste-interprète comme le résultat d'une dévalorisation du métier de comédien de doublage, face à laquelle une partie des comédiens ressentirait le besoin d'être reconnu comme artiste avant tout. Reconnaissance dont ils bénéficient généralement par ailleurs.

Voix familière du grand public et fort du succès retentissant de *Sister Act* (Joseph Howard, 1992) (plus de deux millions d'entrées en France²⁴¹), Darah est amenée à clarifier sa position au sujet de la grève à la télévision quelques temps après la fin de celle-ci. Elle précise dans l'émission *Kat Wei Kontre*, diffusée sur RFO en juin 1996, que la grève « ôtait beaucoup de liberté à beaucoup de gens²⁴² ». On peut interpréter « beaucoup de gens » comme la majeure partie de l'industrie du doublage. Tous les corps de métier sont prisonniers de ce mouvement, sans travail ni recours. Peu de comédiens sont médiatisés en raison de leur désolidarisation. Darah est peut-être même la seule, mais représente néanmoins une partie du mouvement qui s'est détachée fin novembre en raison de ce changement de revendication et de la durée de la grève.

Il semble que le groupe de comédiens, si l'on en croit les articles parus dans *Libération*, atteindrait désormais 400 grévistes. Ce chiffre est confirmé dans l'un des derniers articles consacrés à la grève et paru dans *Le Film français* : « Quatre cents comédiens bloquent un secteur d'activité comprenant mille personnes²⁴³ ». Rappelons que la majorité des comédiens de doublage habitent à Paris et dans sa banlieue, ce qui permet de regrouper facilement les membres de ce groupe, même divisés et hétérogènes. De ce fait, la grève se situe au cœur de l'activité du doublage et facilite ainsi les rassemblements.

Comme dans toute grève, ceux qui se désolidarisent et donc fragilisent le mouvement, sont durement critiqués et parfois même qualifiés de « brebis galeuses²⁴⁴ » dans l'émission *Vincent à l'heure* le 13 décembre 1994. Maïk Darah est vivement critiquée lorsqu'elle reprend le doublage en pleine grève pour le film *Harcèlement* (*Disclosure*, Barry Levinson, 1994) dans lequel elle interprète le personnage de Catherine Alvarez joué par Roma Maffia. Les comédiens

²⁴⁰ Maïk Darah dans Maxime Bomier, « Entretien avec la comédienne Maïk Darah » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 49-51, p. 50.

²⁴¹ Cette information est disponible sur le site internet : <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=4800> (dernière consultation le 5 juin 2020)

²⁴² *Kat Wei Kontre*, RFO, le 6 juin 1996.

²⁴³ Sophie Dacbert, « Doublage : Toubon pousse les diffuseurs à négocier », *Le Film Français*, n° 2536, 9 décembre 1994, p. 8.

²⁴⁴ Gérard Hernandez, *Vincent à l'heure*, 1994-1995, 13 décembre 1994.

désolidarisés dénoncent le fait que la grève « génère une violence hors de propos avec le sujet : injures, agressions physiques, propos racistes, menaces de mort²⁴⁵ ». Les « petites voix » font également état de cette violence le 29 décembre 1994 : « Enfin, des “petites voix” commencent à se désolidariser explicitement d’une grève dont ils dénoncent l’accompagnement de pressions et d’intimidations violentes²⁴⁶ ». En effet, parmi les comédiens qui stoppent la grève, on trouve un certain nombre de « petites voix » qui n’ont plus les capacités financières de se maintenir en grève et qui, par ailleurs, ne se sentent plus réellement concernées par les nouvelles revendications.

En dépit de cette désolidarisation, le mouvement se prolonge et reçoit un nouveau soutien national. Une centaine d’acteurs de cinéma affirment leur soutien aux comédiens dans les médias : « Dans leur lutte pour la reconnaissance de ce statut, les grévistes ont obtenu le soutien d’une centaine d’acteurs dont Pierre Arditi, Nathalie Baye, Claude Brasseur, Roger Hanin, Robert Hossein, Sophie Marceau, Michel Piccoli, Claude Rich²⁴⁷ ». Ainsi, dans l’émission *Génération trois* déjà cité la journaliste Irène Jouannet pose la question suivante à Pierre Arditi : « Beaucoup de comédiens nient avoir fait du doublage, est-ce vrai²⁴⁸ ? » Cette question reflète bien évidemment l’idée du doublage comme activité mercenaire du métier de comédien. À cette question, Pierre Arditi répond :

Écoutez, s’ils le nient, ils ont tort. J’admets faire du doublage et ce n’est même pas je l’admets, *je le revendique*. Je n’ai pas à l’admettre. Ce n’est pas une tare de faire du doublage. J’ai eu le toupet de doubler des gens comme Dustin Hauffman, de Niro, ça m’a bien évidemment intéressé²⁴⁹.

Se glisser dans la peau de grands acteurs est l’une des occasions offertes par le doublage, avec les plaisirs de jeu qu’il offre et les dérives de reconnaissance comme nous venons de l’évoquer (le trouble entre comédiens et le personnage qu’il double). Ces soutiens sont d’autant plus importants qu’ils participent à la reconnaissance du doublage comme activité légitime et donc sujette aux mêmes droits que le reste de la profession de comédien.

²⁴⁵ Sophie Dacbert, « Doublage : l’issue se profile lentement », *Le Film français*, n° 2538, 23 décembre 1994, p. 8.

²⁴⁶ Ange-Dominique Bouzet, « Les doubleurs en grève manifestent contre les VF réalisés en Belgique », *Libération*, 29 décembre 1994, p. 38.

²⁴⁷ Sophie Dacbert, « La grève se durcit », *Le Film français*, n° 2534, 25 novembre 1994, p. 4.

²⁴⁸ Irène Jouannet, *Génération trois*, France 3, 16 décembre 1994.

²⁴⁹ Pierre Arditi, *Génération trois*, France 3, 16 décembre 1994.

De plus, si l'opposition entre les utilisateurs de doublage et les comédiens peut paraître évidente, voire simpliste (les distributeurs ne pensant qu'au profit *versus* les comédiens revendiquant la reconnaissance de leurs droits), cette confrontation entre les comédiens et les autres corps de métier du doublage doit être plus nuancée. Rappelons que ces derniers sont composés des détecteurs, des adaptateurs, calligraphes, recorders, ingénieurs son, monteurs son, des mixeurs et du superviseur. Nous omettons de cette liste le directeur de plateau – appelé également directeur artistique – car il s'agit généralement d'un comédien. Certes, la multiplicité des revenus des comédiens est fréquemment décriée notamment par la Coordination des Techniciens la dénonce le 30 novembre 1994 dans *Libération* :

Contrairement à nous, les artistes-interprètes ont d'autres sources de revenus (TV, cinéma, théâtre) et ils n'ont pas cessé ces activités depuis le début de la grève. Nous sommes prisonniers d'un mouvement qui ne nous concerne en aucune manière²⁵⁰.

Cependant, certains représentants des métiers du doublage expriment à plusieurs reprises une forme de soutien au mouvement, ou du moins, une certaine compréhension. La proximité qu'ils entretiennent avec les comédiens joue peut-être un rôle dans cette démarche, car ils sont généralement davantage conduits à être en contact avec les comédiens *a contrario* des distributeurs. En effet, les adaptateurs organisent fréquemment une lecture de leur travail avec le directeur artistique ; les techniciens sont en contact direct avec les comédiens pendant l'enregistrement, etc. Ainsi, Daniel Danglard, adaptateur, entre autres, du film *Le Chat Botté* (*Nagagutsu o haita neko*, Kimio Yabuki, 1969), reconnaît...

Que les comédiens apportent beaucoup aux adaptations, mais ils devraient mettre l'accent sur les entrées de salles et les ventes de cassettes plutôt que sur les rediffusions. Quand il y a acte d'achat, il y a du sens à demander une part du gâteau²⁵¹.

On peut analyser ces propos comme représentatifs d'une difficulté, peut-être, à comprendre l'importance de la reconnaissance du statut d'artiste-interprète. Cependant, Daniel Danglard exprime ici l'importance que requiert, à ses yeux, l'acte d'achat d'une œuvre doublée ou d'une place de cinéma (soit un acte volontaire de la part du spectateur), faisant du doublage une sorte de produit sonore que les utilisateurs de doublage vendraient en accompagnement de leur

²⁵⁰ Annick Peigne-Giuly, « Les techniciens protestent contre la grève des comédiens de doublage », *Libération*, 30 novembre 1994, p. 38.

²⁵¹ Annick Peigne-Giuly, « Les doubleurs durcissent le ton », art. cit., p. 36.

édition vidéo ou en salle. La voix du comédien de doublage peut, à ce titre, être considérée comme un produit vendu, commercialisable ainsi que l'évoque le Journal de 20 h de TF1 diffusé le 27 novembre 1994. Dans ce dernier est énoncé que « Michel Roux a *vendu* sa voix à Tony Curtis²⁵² ». Le terme « vendu » porte à confusion, la voix est envisagée comme un produit que les comédiens de doublage français *vendraient* aux acteurs américains. Or, cette considération est préjudiciable pour la grève car la vente est un acte unique alors que le doublage est une prestation artistique à laquelle peuvent s'adjoindre des droits sur l'exploitation. Si tous les corps de métier ne sont pas opposés la grève, on remarque une difficulté prégnante pour certains à cerner les réels enjeux de celle-ci.

À la toute fin du mois de novembre 1994, la grève évolue de nouveau. Le 29 novembre, les comédiens acceptent que Simone Rozès, consultante-médiatrice nommée par le tribunal de Grande Instance de Paris, s'occupe de la médiation avec les utilisateurs du doublage. Le 30 novembre, deux interventions extérieures à la grève renforcent le mouvement : Jack Lang (ancien ministre de la Culture) exprime son soutien aux comédiens dans les médias et dans la même journée, les États généraux de la Culture (rassemblement culturel et politique, créé par Jack Ralite en 1987) affirment que « la profession d'artiste-interprète est indivisible et la multiplicité de ses expressions ne saurait être un prétexte à dévaloriser tel ou tel métier²⁵³ ». Ces soutiens apparaissent au moment le plus opportun, le mouvement étant en perte de vitesse du fait de sa longévité et de la désolidarisation déjà évoquée.

III. C. Décembre 1994 - janvier 1995, le début de la fin

En décembre 1994, la grève semble décliner, en résultat de sa longévité et de la paralysie de la profession. Les comédiens de doublage continuent de se désolidariser du mouvement et se remettent au travail afin de sauver à la fois l'industrie et leur travail. De nombreuses tensions apparaissent et de plus en plus de voix se lèvent contre ceux qui persistent dans la grève.

²⁵² Journal de 20 h, TF1, 27 novembre 1994.

²⁵³ Retranscrit dans Annick Peigne-Giuly, « Les techniciens protestent contre la grève des comédiens de doublage », *Libération*, 30 novembre 1994, p. 38.

Pourtant, le 2 décembre 1994, un événement des plus importants survient : le ministre de la Culture Jacques Toubon s'exprime sur la grève et apporte son soutien aux comédiens. Par le biais de courriers adressés aux différents syndicats des comédiens de doublage et à la Fédération des Distributeurs de films, Jacques Toubon reconnaît les comédiens de doublage comme des artistes-interprètes tout en reconnaissant qu'une telle interprétation l'article L212-1 du code de la propriété intellectuelle « relève de manière générale de la compétence du juge²⁵⁴ ». Il déclare : « Pour ce qui me concerne, en tant que garant du respect du code de la propriété intellectuelle, je considère que les artistes du doublage sont des artistes-interprètes²⁵⁵ ». Il ajoute que les modalités d'exercice du droit des artistes-interprètes relèvent...

De la négociation contractuelle sur la base d'une rémunération distincte par mode d'exploitation sans que les sommes qui seraient allouées aux artistes-interprètes n'aboutissent à une disproportion flagrante par rapport à ce que perçoivent les auteurs²⁵⁶.

Jacques Toubon accorde la reconnaissance du statut d'artiste-interprète tant désiré par les comédiens. S'il n'est pas juge, son statut de ministre joue un rôle important et semble faire office d'autorité juridique. Cette déclaration insuffle dès lors un nouveau tournant dans l'opposition entre comédiens et utilisateurs du doublage.

Le début d'une réelle négociation ?

Suite aux propos de Jacques Toubon, les utilisateurs de doublage entament les négociations avec les comédiens. L'une des solutions proposées est de verser un supplément si l'œuvre continue d'enregistrer des bénéfices au fil du temps, c'est-à-dire si son exploitation perdure par exemple à la télévision grâce aux rediffusions. Gilbert Grégoire, président de la Fédération nationale des distributeurs de films, déclare le 4 décembre 1994 :

Nous avons dit qu'au bout d'un certain temps, si la carrière de l'œuvre se poursuit, nous serions prêts à verser un supplément. Donc nous admettons le vecteur temps. Ce

²⁵⁴ Jacques Toubon dans Ange-Dominique Bouzet, « Doublage au cinéma et à la télévision : suspension de la grève des comédiens », *Libération*, 4 janvier 1995, p. 38.

²⁵⁵ *Id.*

²⁵⁶ *Id.*

que nous ne voulons pas c'est une redevance proportionnelle pour chaque utilisation parce que ça, la loi, ne le prévoit pas²⁵⁷.

Cette redevance proportionnelle pour chaque utilisation, aussi décrite comme « la rémunération de l'utilisation de notre travail que nous demandons indépendamment du salaire initial²⁵⁸ » par Alain Dorval, est communément nommée le droit de suite dans les différents écrits sur cette grève. Or, la loi prévoit cette rémunération, mais seulement pour les artistes-interprètes. La déclaration de Grégoire semble entrer en contradiction avec les propos de Jacques Toubon. En refusant une redevance proportionnelle pour chaque utilisation du doublage, cette déclaration tend de nouveau à considérer les comédiens non comme des artistes-interprètes, mais comme des artistes de complément. Pour Grégoire, les revendications sont inacceptables dans la mesure où les « comédiens de cinéma eux-mêmes n'ont pas de droit de suite²⁵⁹ ». Les comédiens de cinéma peuvent en réalité toucher des droits sur les rediffusions des œuvres dans lesquelles ils ont interprété un rôle, mais ces droits sont majoritairement cédés aux producteurs lors de la signature des contrats et ce, afin que celui-ci puisse « négocier des contrats avec des chaînes de cinéma, des radiodiffuseurs, des vendeurs de DVD, etc²⁶⁰ ». Au final, à qui s'adresse cette proposition ? Nous avons relevé que fin novembre, le groupe est divisé et plusieurs voix s'élèvent contre une caste qui maintiendrait la grève malgré les menaces financières pour le reste de l'industrie.

En dépit des propos de Toubon, les utilisateurs du doublage poursuivent leur stratégie de division et tentent de négocier directement avec les grandes voix afin de provoquer l'arrêt de la grève. Cependant, comme le groupe et les grandes voix l'affirment tout au long de la grève, les revendications sont portées pour l'ensemble des comédiens de doublage et non pas sur les plus « réguliers ». Cependant, cette stratégie, tout comme la représentation des grandes voix dans les médias laisse des traces : s'agit-il d'une grève de « 40 privilégiés²⁶¹ » ?

²⁵⁷ Gilbert Grégoire dans Journal de 20 h, TF1, 4 décembre 1994.

²⁵⁸ Alain Dorval dans Journal de 13h, F2, 10 novembre 1994.

²⁵⁹ Sophie Dacbert, « Les comédiens de doublage en grève », *Le Film français*, n° 2530, 28 octobre 1994, p. 4.

²⁶⁰ Voir le dossier consacré aux droits des artistes-interprètes et des exécutants de l'OMPI, disponible sur : <https://www.wipo.int/pressroom/fr/briefs/performers.html> (dernière consultation le 20 avril 2020).

²⁶¹ Sophie Dacbert, « Doublage : l'issue se profile lentement », art. cit., p. 8.

La question qui fâche : une grève de « 40 privilégiés » ?

Malgré l'intervention du ministre de la Culture, la grève perdure et le déclin du mouvement occasionne toujours plus de tensions. La question des salaires des comédiens les plus « réguliers » est alors fréquemment visée par le reste de la profession et engendre de nombreuses colères. Pour une partie des comédiens non-grévistes, « cette grève est une grève de luxe fomentée par des privilégiés qui gagnent entre 20 et 120 000 F par mois²⁶² ». Le terme « privilégiés » est ici synonyme des « grandes voix » du doublage. L'idée d'une grève de « luxe » renvoie aux allocations-chômage dont bénéficient certains comédiens lors de la grève, ce qui crée de nouvelles tensions :

Sachant que les Assedic-spectacles ne considèrent pas l'état gréviste chez les intermittents, certains d'entre eux continuent à percevoir leurs allocations-chômage... Facile de faire durer une grève dans ces conditions²⁶³.

Nous pouvons envisager que les propos des comédiens non-grévistes s'inscrivent dans une période de négociation financière avec les utilisateurs du doublage et donc de doute quant aux réels bénéficiaires de cette grève. En réalité, la durée de la grève creuse l'écart entre « grandes » et « petites voix » du doublage. Les retombées financières d'une telle grève se révèlent prépondérantes dans cette séparation et la question « pour qui le statut d'artiste-interprète est-il réellement le plus bénéfique ? » est sujet à discorde tout comme le besoin de retravailler. Les « petites voix » sont-elles autant concernées que les comédiens les plus « réguliers » ? Les « petites voix » sont de plus confrontées à des sources de revenus moindres et rencontrent des difficultés financières à poursuivre une grève qui pourrait ne les concerner qu'en partie. Bien des comédiens ne peuvent se permettre financièrement de faire la grève pendant trois mois même si la majorité d'entre eux ont d'autres sources de revenus.

Ces propos sont appuyés par les techniciens du doublage à la fin du mois de décembre 1994. Les techniciens « se déclarent las d'entendre "40 privilégiés parler de dignité, tout en plongeant un secteur qui compte 1000 personnes dans une situation financière catastrophique"²⁶⁴ ». La mention de « 40 privilégiés » vise intentionnellement la caste des comédiens de doublage

²⁶² *Id.*

²⁶³ Sophie Dacbert, « Doublage : Toubon pousse les diffuseurs à négocier », *Le Film Français*, n° 2536, 9 décembre 1994, p. 8.

²⁶⁴ Sophie Dacbert, « Doublage : l'issue se profile lentement », *Le Film français*, n° 2538, 23 décembre 1994, p. 8.

évoquée par les « petites voix ». La grève est-elle réellement une grève de privilégiés aux capacités financières leur permettant de maintenir la grève de faire durer la grève ou s'agit-il d'un discours visant à fragiliser le mouvement ? Il est complexe de pouvoir répondre à cette question. Il est certain que les comédiens les plus réguliers ont pu maintenir la grève pendant plusieurs mois grâce à la multiplicité de leurs revenus, quand bien même le doublage serait l'activité la plus lucrative et que certains salaires auraient été retenus pendant plusieurs mois par les sociétés de doublage. Cependant, le statut d'artiste-interprète, s'il profite en premier lieu davantage aux « grandes voix » par l'importance des rôles qu'ils doublent, est revendiqué pour tous par les comédiens en grève. Avec ce statut, les comédiens les moins réguliers du doublage, pour qui le secteur du doublage n'est pas forcément le plus rémunérateur, pourraient obtenir de plus grandes rémunérations dans ce secteur d'activité. Cela contribuerait manifestement à lutter contre le chômage qui sévit alors. Signalons de plus que la starification des comédiens de doublage semble être la même qu'au cinéma ou à la télévision. Les « petites voix » peuvent être amenées à devenir des comédiens réguliers au cours de leur carrière et profiter ainsi davantage du statut d'artiste-interprète.

À la télévision, les « 40 privilégiés » remportent encore les suffrages et continuent de se faire entendre. On constate que les comédiens régulièrement interviewés dans les reportages tels que Roger Carel, Richard Darbois ou Jacques Deschamps sont, après plusieurs mois de grève, uniquement représentés par leurs prénoms et noms. Une familiarité avec ces personnalités s'est donc développée grâce à la grève. On le constate par exemple dans le journal télévisé 12 h 45 diffusé sur France 3 le 28 décembre 1994 et ce, même si une erreur s'est glissée dans le journal, à savoir l'échange de noms entre Henri Djannick et Richard Darbois²⁶⁵. Par ailleurs, les journaux télévisés renouvellent la mise en scène de ces couples acteurs/voix françaises. S'il est difficile de savoir s'il s'agit d'une initiative d'un comédien ou d'un journaliste, on remarque dans le Journal de 20 h de TF1, diffusé le 4 décembre 1994, une introduction originale qui mêle comédien de doublage et personnage de fiction dans un sketch en voix off. On retrouve dans ce sketch un mélange entre le réel et la fiction, entre Elliott Ness (interprété par Jacques Deschamps) et le lieutenant Colombo (interprété par Serge Sauvion), dialoguant ensemble comme s'il s'agissait d'un doublage pour la série télévisée du même nom :

²⁶⁵ Voir Annexes, *infra*, p. 124.

– Excusez-moi Mr Ness. – Oui Mr Colombo ? – Il y a des gens qui ne comprennent pas pourquoi on est en grève. Tenez, ma femme par exemple [interrompu par Jacques Deschamps] – Eh bien c’est simple quand on repasse une série ou un film, les auteurs, les acteurs, les producteurs, les distributeurs, tout le monde est payé. – Ben, c’est normal ! – Oui, c’est normal. Mais les seuls à ne pas être payés ce sont ceux qui prêtent leurs voix, les acteurs français qui font aussi du doublage. – Ah bah, ça, ce n’est pas juste. – Bah non, ce n’est pas juste²⁶⁶ !

L’usage de la voix off appuie également la pratique de doublage. Si un tel sketch est possible – et compréhensible par le public à la télévision – c’est peut-être parce que le public est dorénavant plus familier, plus informé de la pratique du doublage et avec les comédiens qui œuvrent pour ce dernier après plusieurs mois de médiatisation de la grève. Ces « grandes voix » sont, par cette médiatisation, figurées comme les représentants de ce mouvement. Leur rôle est ainsi aussi déterminant dans la perception publique de cette grève. Cependant, cela traduit également une reconnaissance inachevée. Même à la fin de la grève, l’utilisation des doubles semble être nécessaire lors de la médiatisation des comédiens.

Enfin, la longévité de la grève permet aux médias de cerner davantage le groupe et notamment son identité. Car le comédien œuvrant dans le doublage voit son appellation s’uniformiser pendant un temps, dans les différents journaux télévisés. Ainsi le comédien travaillant dans le doublage est, à partir du 21 novembre, désigné le plus généralement « comédien de doublage ». On constate par exemple que cette appellation est utilisée dans chacun des journaux télévisés des trois premières chaînes le 4 décembre 1994 : Le Journal de 20 h de TF1 (« la grève des comédiens de doublage²⁶⁷ »), Le Journal de 20 h de France 2 (« les comédiens de doublage²⁶⁸ ») et dans la deuxième partie du 19/20h de France 3 (« les quelques 500 comédiens de doublage²⁶⁹ »). L’emploi plus généralisé de l’expression « comédien de doublage » qui insiste d’abord sur le mot comédien (renvoi de ce fait, à l’artiste-interprète), est bien évidemment l’une des conséquences, positives, si l’on peut dire, de la médiatisation de la grève sur les comédiens. La reconnaissance du statut d’artiste-interprète se réalise en partie par l’affirmation d’une nomination rendant compte de ce statut.

²⁶⁶ Introduction du Journal de 20 h de TF1 diffusé le 4 décembre 1994 joué sous forme de sketch humoristique par Jacques Deschamps et Serge Sauvion.

²⁶⁷ Le Journal de 20 h, TF1, 4 décembre 1994.

²⁶⁸ Étienne Leenhardt dans Journal de 20 h, France 2, 4 décembre 1994.

²⁶⁹ 19/20h, France 3, 4 décembre 1994.

Derniers recours des opposants de la grève

Malgré cette désolidarisation et les voix qui se lèvent contre le mouvement, plusieurs comédiens poursuivent leur lutte et font face à un nouveau levier de la part des sociétés de doublage afin de fragiliser le mouvement, la retenue de salaire. Habituellement, les cachets des comédiens de doublage sont perçus un mois après le contrat honoré en accord avec la convention collective. Plusieurs comédiens déplorent dans la presse que les sociétés de doublage n'ont pas versé leurs salaires de juillet, août et de septembre. Dans *Les Échos* par exemple, on lit que « les artistes-interprètes ont sommé les sociétés de doublage de résorber immédiatement les retards de salaires accumulés dans ce secteur et les ont avertis des conséquences qu'auraient des mesures de rétorsion qui pourraient être exercées à l'encontre des grévistes²⁷⁰ ». Les sociétés, quant à elles, assurent que « pour la majeure partie des sociétés, les salaires de juillet et août ont été réglés²⁷¹ ». Pourtant, certaines sociétés retiennent effectivement les salaires estivaux et la retenue des salaires du mois de septembre semble être une action relativement partagée, pour motif de difficultés de trésorerie.

Enfin, après la faillite des négociations début décembre, les distributeurs décident de mettre à exécution la menace de délocalisation. TriStar Pictures décide de finir le doublage de *Mary Shelley's Frankenstein* directement en Belgique. Dès lors, la version doublée du film de Kenneth Branagh fait l'objet d'une gronde chez les comédiens qui manifesteront dans les rues à plusieurs reprises pour dénoncer cette délocalisation. On trouve trace de cette colère sur l'une des pancartes d'un comédien manifestant qui apparaît dans un reportage diffusée dans le Journal de 20 heures de TF1 le 28 décembre 1994²⁷² :



²⁷⁰ [s.a.], « Les acteurs de doublage suspendent leur grève », *Les Échos*, 4 décembre 1995, disponible sur : <https://www.lesechos.fr/1995/01/les-acteurs-du-doublage-suspendent-leur-greve-847440> (dernière consultation le 25 juin 2020)

²⁷¹ Correspondance de Jacques Orth à l'intersyndicale du doublage, 8 décembre 1994 dans Dossier n° 1 « la grève du doublage 1994 », Archives du Syndicats français des Artistes-interprètes, 1 rue Janssen, 75019 Paris.

²⁷² Le Journal de 20 heures, TF1, 28 décembre 1994

Cette pancarte fait référence au doublage du film *Frankenstein* de Kenneth Branagh ainsi qu'à Branagh lui-même, dont une grande partie de la carrière est voué à Shakespeare.

Le Journal de 20 heures, TF1, 28 décembre 1994

Rappelons que le doublage d'un film américain doit obligatoirement être réalisé en France en accord avec l'article 18 du décret 61-62 du 18 janvier 1961 portant le règlement d'administration publique pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique, sauf s'il est coproduit par un pays membre de l'Union européenne. Si la délégation intersyndicale est reçue par le CNC le 28 décembre 1994. La délégation intersyndical obtient comme réponse que c'est « à eux de faire la preuve que les films n'ont pas été doublés dans des studios français²⁷³ ». Si cette décision peut paraître étonnante, elle est justifiée par Agnès Saal (directrice administrative et financière du CNC de 1990 à 1997) dans une interview publiée dans *Libération* le 29 décembre 1994 :

Si nous lui avons octroyé son visa, commentait Agnès Saal, c'est qu'il nous a fourni une attestation de doublage en France. Les grévistes nous ont dit que c'était faux : dans ce cas la charge de la preuve leur incombe, et, le cas échéant, le visa pourrait être retiré²⁷⁴.

Cette affaire se conclue par la sortie du film en version doublée français-belge alors que la grève est officiellement terminée. Le doublage de *Frankenstein* fournit l'une des rares occasions d'observer un changement de voix d'une célébrité lié à cette grève. En effet, Robert de Niro, habituellement doublé par Jacques Frantz, est ici doublé Jean-Paul Dermont, comédien belge. Ce dernier n'hésitera pas à donner un avis tranché sur la question de la grève lorsque le SFA lui écrit fin décembre pour lui demander de faire preuve de solidarité envers les comédiens de doublage français. Dans un article du journal belge *Le Soir* paru le 28 décembre, Dermont balaie la demande de la SFA et dénonce les comédiens de doublage français qui « prônent la solidarité²⁷⁵ » uniquement lorsque cela les arrange. Ces propos renvoient explicitement au

²⁷³ Journal de 20 h, TF1, 28 décembre 1994.

²⁷⁴ Agnès Saal dans Ange-Dominique Bouzet, « Les doubleurs en grève manifestent contre les VF réalisés en Belgique », art. cit., p. 38.

²⁷⁵ Jean-Paul Dermont dans Pascal Martin, Sylvain Piraux, « Muets, les doubleurs français feront-ils coup double ? Le doublage version belge donne de la voix : la parole peut être d'argent », *Le Soir*, 28 décembre 1994, disponible sur : https://www.lesoir.be/art/muets-les-doubleurs-francais-feront-ils-coup-double-le-_t-19941228-Z08XUR.html (dernière consultation le 1 juin 2020)

protectionnisme dont fait état le doublage français et qui représente un manque à gagner pour l'industrie de doublage belge. Dermont manifeste cependant son accord avec les revendications des comédiens. La médiatisation de Dermont permet de mettre en évidence l'un des effets de la grève, à savoir une importante tension à l'intérieur d'un groupe pluriel.

Chapitre IV.

Arrêt & effets de la grève : entre victoire et désillusions

Le 2 janvier 1995, après une nouvelle assemblée générale à la Bourse du travail, la suspension de la grève est votée par 409 comédiens. Les différents syndicats qui ont mené cette grève (SFA-CGT, SYDAS-CFDT et SNLA-FO) précisent :

Cette suspension est le résultat des garanties apportées par les déclarations de M. Jacques Toubon, ministre de la Culture, ainsi que de Mme Simone Rozès, consultante-médiatrice nommée par le Tribunal de Grande Instance de Paris. Ces déclarations « permettent d'entreprendre enfin une négociation sérieuse avec les utilisateurs du travail enregistré²⁷⁶ ».

D'après Gall, c'est à la demande de Rozès que la grève est suspendue, car il lui paraissait impossible de négocier dans de telles conditions de tensions²⁷⁷. La fin de la grève permet d'appréhender ses effets sur le plus long terme ainsi que les traces laissées par celle-ci au sein du milieu professionnel du doublage.

IV.A. On ne « pardonne pas d'avoir quitté le troupeau²⁷⁸ »

²⁷⁶ [s.a.], « Les acteurs de doublage suspendent leur grève », *Les Échos*, 4 décembre 1995, disponible sur : <https://www.lesechos.fr/1995/01/les-acteurs-du-doublage-suspendent-leur-greve-847440> (dernière consultation le 25 juin 2020).

²⁷⁷ Daniel Gall dans Maxime Bomier, « Entretien avec le syndicaliste Daniel Gall », dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., p. 39.

²⁷⁸ Maïk Darah dans Maxime Bomier, « Entretien avec la comédienne Maïk Darah » dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 49-51, p. 50.

Cette affirmation provient de Darah et illustre la rancœur qui perdure un temps, notamment entre les comédiens et les directeurs artistiques chargés des castings vocaux des films, ces derniers étant fréquemment également des comédiens de doublage. C'est ce que perçoit également le comédien Alexandre Gillet qui explique dans un entretien inédit réalisé dans le cadre de cette recherche qu'au lendemain de la grève, « ça a été dur, car il y a eu une forme de clivage entre certains comédiens²⁷⁹ ». La rancune et le clivage causés par la désolidarisation de certains comédiens restent très présents au lendemain de la grève. Même si ces difficultés auraient aujourd'hui disparu selon Gillet. Cette rancune engendre des blessures profondes dans le groupe des comédiens. D'ailleurs, comme mentionné en introduction, plusieurs comédiens n'ont pas souhaité réaliser un entretien dans le cadre de cette recherche parce qu'évoquer cette grève leur étaient trop douloureux. Les traces laissées par ce clivage sont malgré tout nombreuses et ne visent pas seulement les comédiens français qui se sont désolidarisés ou ont travaillé durant cette grève. Les comédiens belges sont bien évidemment, eux aussi, sujets à une certaine animosité. Ainsi, les tensions sont vives, à la fois au sein des comédiens et à la fois entre les comédiens et une partie des techniciens, et tout ceci n'échappe nullement à la presse : « Les relations devraient donc être particulièrement tendues, lors de la reprise du travail, entre entreprises et techniciens du doublage d'un côté, comédiens de l'autre²⁸⁰ ». Rappelons que les techniciens ont énormément pâti de cette grève qui ne les concerne pas. En plus de se retrouver au chômage, les sociétés de doublage « ont dû licencier une bonne partie du millier de techniciens dialoguistes, calligraphes, bruiteurs, ingénieurs du son qu'elles emploient²⁸¹ » peut-on lire dans le bilan dressé par *Le Monde* en janvier 1995. La reprise de l'activité du doublage se déroule sans doute de manière sereine entre les techniciens du doublage et les comédiens qui se sont désolidarisés. Ces derniers profitent de l'arrêt de la grève pour énoncer les raisons de leur départ. Hélène Chanson, l'une des rares comédiennes désolidarisés médiatisées, explique que la morale a joué une grande importance dans ce détachement. Cette dernière n'étant pas la voix officielle d'une grande célébrité, est nettement moins médiatisée que Darah. Dans le Journal de 20 h de TF1 diffusé le 3 janvier 1995, elle évoque sa position : « C'était important pour moi de contribuer à faire tourner les sociétés de doublage, dont certaines étaient en grand péril et éventuellement de contribuer aussi à sauver des emplois, notamment ceux des

²⁷⁹ Alexandre Gillet, entretien inédit réalisé par l'auteur le 28 octobre 2018, retranscrit en Annexes, *infra*, p. 121.

²⁸⁰ Michel Guerrin, « Les comédiens du doublage suspendent leur mouvement de grève », *Le Monde*, 5 janvier 1995, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/01/04/les-comediens-du-doublage-suspendent-leur-mouvement-de greve_3838267_1819218.html (dernière consultation le 5 novembre 2019).

²⁸¹ *Id.*

techniciens qui était pour certains, à très court terme, menacés²⁸² ». L'entière des rapports entre les professionnels du doublage est ainsi ébranlée.

IV.B. La convention DAD-R : histoire d'une perpétuelle négociation

La convention DAD-R, dit Droits des Artistes dans leurs activités de Doublage-Révisée est l'une des finalités de la grève. Les négociations démarrent entre les comédiens et utilisateurs le lendemain de la suspension de la grève, au tout début du mois de janvier 1995. Elles se réalisent dans un climat trouble, malgré les propos de Toubon et pour cause : les utilisateurs du doublage maintiennent leur position. La période post-grève est laborieuse pour l'ensemble de la profession en raison des tensions issues du mouvement. Cette difficulté est perceptible dans les premiers constats des médias vis-à-vis de l'arrêt de la grève.

Fin de la grève

Trois articles commentent l'arrêt de la grève le mercredi 4 janvier 1995 : « Les artistes-interprètes spécialisés dans le doublage en langue française²⁸³ » dans *L'Humanité*, « Doublage au cinéma et à la télévision : suspension de la grève des comédiens²⁸⁴ », dans *Libération* ou encore « Les acteurs de doublage suspendent leur grève²⁸⁵ » dans *Les Échos*. Aucun article n'envisage l'arrêt du mouvement comme une victoire. Au contraire, les discours sont nuancés. Dans *les Échos*, l'article mentionne une reprise du travail difficile : « Les relations restent toutefois tendues entre comédiens et techniciens du doublage²⁸⁶ ». L'article de *L'Humanité* est surtout factuel, il est rédigé avec neutralité et fait seulement état de l'arrêt de la grève. On y apprend le nombre de comédiens de doublage ayant voté lors de l'assemblée générale pour l'arrêt de la grève, « 409 voix pour la suspension, 25 contre et 9 abstentions » et qu'une nouvelle

²⁸² Hélène Chanson, Journal de 20 h, TF1, 3 janvier 1995.

²⁸³ [s.a.], « Les artistes-interprètes spécialisés dans le doublage en langue français », *L'Humanité*, 4 janvier 1995, disponible sur : <https://www.humanite.fr/node/94497> (dernière consultation le 17 avril 2020).

²⁸⁴ Ange Dominique Bouzet, « Doublage au cinéma et à la télévision : suspension de la grève des comédiens », *Libération*, art. cit., p. 38.

²⁸⁵ [s.a.], « Les acteurs de doublage suspendent leurs grève », *Les Échos*, 4 janvier 1995, disponible sur : <https://www.lesechos.fr/1995/01/les-acteurs-du-doublage-suspendent-leur-greve-847440> ((dernière consultation le 17 avril 2020).

²⁸⁶ *Id.*

réunion est prévue le 5 janvier à la suite des nouvelles négociations avec les utilisateurs de doublage²⁸⁷. Ange Dominique Bouzet souligne dans *Libération* le déclin de la grève et en fait l'une des conséquences plausibles de l'arrêt de celle-ci :

Halte judicieuse au moment où le vent semble changer ? L'arrêt de la grève des doubleurs survient à un moment où sa popularité commençait à s'effiloche[r]. [...] Parties des sociétés de doublage (dont les entreprises ont été très fragilisées) et des techniciens (moins bien payés que les comédiens et réduits au licenciement ou au chômage par leur arrêt de travail) ces protestations ont trouvé un écho croissant dans les rangs des comédiens eux-mêmes²⁸⁸.

La fin du mois de décembre est difficile pour le groupe qui fait face à de nombreuses protestations et désolidarisations. De plus, l'arrêt total de l'industrie conduit les utilisateurs du doublage à chercher d'autres solutions, pouvant causer de lourdes conséquences sur l'avenir du marché :

D'un autre côté la grève, en s'éternisant, a imposé à l'administration de mobiliser toutes ses ressources pour éviter que les doublages cinématographiques ne fuient vers les studios étrangers : le blocage des visas des films doublés hors frontières, cependant, risque de se révéler très voyant... et d'exposer la réglementation française aux foudres antiprotectionnistes de Bruxelles, tuant la poule aux œufs d'or²⁸⁹.

Au déclin du groupe, semble s'ajouter la menace d'une perte d'une partie du marché avec l'avènement du doublage belge. Comme nous l'avons évoqué, celui-ci est bien moins onéreux que le doublage français et les comédiens belges ne revendiquent aucun droit sur les exploitations. En conclusion de son article, l'auteur interroge la finalité de cet arrêt par le biais de Jacques Orth :

²⁸⁷ [s.a.], « Les artistes-interprètes spécialisés dans le doublage en langue française », *L'Humanité*, 4 janvier 1995, disponible sur : <https://www.humanite.fr/node/94497> (dernière consultation le 17 avril 2020).

²⁸⁸ Ange-Dominique Bouzet, « Doublage au cinéma et à la télévision : suspension de la grève des comédiens », *Libération*, art. cit., p. 38.

²⁸⁹ *Id.*

On a déjà eu trop de fois l'impression que les choses allaient s'arranger, en vain. Là, le travail a l'air de reprendre pour le moment, oui, mais... La vraie question des négociations entre les diffuseurs et les comédiens, c'est l'argent. Et, sur ce point, rien n'est débloqué²⁹⁰.

En se fondant sur cet article, la fin de la grève semble amère. Elle ne représente qu'une victoire très partielle pour les comédiens, qui semblent davantage acculés à devoir l'arrêter. De plus, les négociations paraissent, dans un premier temps, stagner comme ce fut le cas tout au long de la grève. Nous pouvons dès lors, nous demander si la réelle victoire des comédiens ne se situe pas en un temps plus éloigné, à savoir la signature de la première convention post-grève.

La convention DAD : un échec de la revendication « pour tous » ?

Entre janvier 1995 et mai 1998, date de la signature de la première convention DAD (Droits des Artistes dans leurs activités de Doublage), plus de trois années s'écoulent. Les négociations sont très tumultueuses. Selon Daniel Gall, les utilisateurs du doublage maintiennent leur position, même après la grève : « On nous disait toujours que nous étions des figurants, mais que quelques-uns, les grands rôles, étaient un peu artistes²⁹¹ ». Au bout de six mois, Simone Rozès, chargée des négociations depuis le 29 novembre, abandonne sa mission, considérant qu'elle ne peut rien faire pour les comédiens. Après son départ, les distributeurs inondent les plateaux de doublage avec des contrats de cession de droits, que Daniel Gall considère comme « léonins, scandaleux, monstrueux²⁹² ». Il dénonce un chantage de la part des utilisateurs du doublage, contraignant les comédiens à signer ces contrats sous peine de ne plus être engagés pour de la postsynchronisation. Les négociations aboutissent le 11 mai 1998, il en résulte une convention pour le moins problématique. Elle reconnaît aux comédiens le statut d'artiste-interprète, le droit de propriété intellectuelle sur leur travail et crée ainsi deux contrats obligatoires : un contrat de travail pour le doublage et un contrat de propriété intellectuelle,

²⁹⁰ Jacques Orth dans Ange-Dominique Bouzet, « Doublage au cinéma et à la télévision : suspension de la grève des comédiens », *Libération*, art. cit., p. 38.

²⁹¹ Daniel Gall dans Maxime Bomier, « Entretien avec le syndicaliste Daniel Gall », François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 37-48, p. 39.

²⁹² *Ibid.*, p. 40.

c'est-à-dire un contrat dans lequel l'artiste donne l'autorisation de communiquer son travail auprès du public. Ce dernier contraint le distributeur à acheter ses droits pour un nombre précis d'années pour les différentes exploitations. Cependant, cette convention n'est pas signée par les utilisateurs du doublage. Son application n'est donc en rien obligatoire, bien que certains studios s'y résignent.

Dans quelle mesure cette convention est un échec pour l'ensemble des comédiens ? Cette convention permet malgré ce refus de signature, qu'un « certain nombre de contrats individuels ont néanmoins été conclus avec des artistes par certains commanditaires de doublage²⁹³ ». Au sein de ces contrats individuels est « appliqué un pourcentage provisoire aux fins de rémunérer les artistes au titre des exploitations de leurs prestations de doublage²⁹⁴ ». Ces contrats semblent cependant ne concerner qu'une très infime partie de la profession. S'il est difficile de déterminer le pourcentage des comédiens de doublage qui en ont bénéficié, les comédiens en position de force vis-à-vis d'une revalorisation de leurs cachets sont bien évidemment les voix les plus médiatisées de cette grève, les plus célèbres et donc les plus irremplaçables. On peut donc supposer que seuls les comédiens considérés comme « artistes » par les utilisateurs du doublage ont obtenu des cachets revalorisés. Seulement, ces faits vont à l'encontre de la volonté du groupe de comédiens tel que nous l'avons évoqué face aux propos de Christian Soulié. Ce dernier avait proposé, rappelons-le, que plusieurs centaines d'acteurs auraient droit « un supplément de rémunération significatif (...), plusieurs millions de francs par an à répartir entre quelques centaines d'acteurs de doublage²⁹⁵ ». Cette première convention démontre dans un premier temps que seule une partie des comédiens a profité d'une revalorisation de leurs contrats. Le groupe dans son entièreté qui espérait un ajustement de plusieurs milliers de contrats, n'a obtenu aucune compensation financière. La convention DAD est pourtant pourvue de solutions pour une rémunération équitable pour l'ensemble de la profession telle que la mise en place d'un fond interprofessionnel de garantie pour indemniser les artistes-interprètes pour tout doublage réalisé jusqu'au 1^{er} juin 1995. À savoir un fond permettant de rémunérer rétroactivement les comédiens pour leurs prestations réalisées avant 1995.

Cette première convention ne répond pas aux attentes des grévistes. C'est pourquoi ils tenteront de la renégocier rapidement. Cependant, les renégociations s'enlisent rapidement : les

²⁹³ Préambule de la convention DAD-R, disponible sur : <https://sfa-cgt.fr/sites/default/files/accord-DADR.pdf> (dernière consultation le 18 avril 2020).

²⁹⁴ Préambule de la convention DAD-R, disponible sur : <https://sfa-cgt.fr/sites/default/files/accord-DADR.pdf> (dernière consultation le 18 avril 2020).

²⁹⁵ Annick Peigne-Giuly, « 416 voix pour la poursuite de la grève du doublage », *Libération*, art. cit., p. 36.

représentants des différentes parties des utilisateurs de doublage (distribution, marché de la vidéo etc.) se dissocient. Il n'y eût de ce fait, « plus de Chambre syndicale, donc plus de patrons, plus de représentants²⁹⁶ ». Face à l'impossibilité de négocier à nouveau, la grève de 1994 semble être un terrible échec, ayant contraint de nombreux professionnels au chômage, réduit en faillite certaines sociétés de doublage et causé une forte rancune entre les comédiens.

2003-2005 : un nouvel espoir ?

En 2002, à la demande du CNC, les utilisateurs du doublage créent un nouveau syndicat patronal à l'aide de deux chambres syndicales. Dès lors, à la demande de la SFA-CGT, la convention est renégociée ; la révision de cette dernière annule et remplace la convention DAD. La convention DAD est ainsi remaniée le 3 juillet 2003 et répond davantage aux attentes du groupe, qui ont évolué en lien avec le développement du marché du DVD. En effet, le DVD remporte un succès immédiat et s'inscrit dans le même sillage que le marché de la VHS à la différence près qu'il se diffuse bien plus rapidement :

Jamais, dans l'univers de l'électronique grand public, un nouveau produit ne s'était diffusé avec une telle rapidité. Pensez donc : il a fallu 13 ans à la cassette VHS pour atteindre un tel taux de pénétration²⁹⁷.

Si le succès du DVD est immédiat, c'est aussi parce qu'il évolue dans un marché initié et construit par la VHS et que la consommation domestique de films et séries est désormais ancrée dans les mœurs. Ce nouveau support autrement supérieur en termes d'image et de son, autorise un spectacle de bien meilleure qualité à l'intérieur des foyers :

La définition de 540 lignes-écran, contre 250 pour une cassette VHS, donne une image beaucoup plus nette et des couleurs plus éclatantes. En plus, le support de très haute capacité (huit heures de film sur une seule galette, qui a pourtant exactement la même taille qu'un CD) permet l'enregistrement du son sur 5 canaux (gauche, droite, deux

²⁹⁶ Daniel Gall dans Maxime Bomier, « Entretien avec le syndicaliste Daniel Gall », François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 37-48, p. 44.

²⁹⁷ Hélène Constanty, « L'histoire secrète du DVD », *L'Express*, 5 décembre 2012, disponible sur : https://lexpansion.lexpress.fr/high-tech/l-histoire-secrete-du-dvd_497438.html (dernière consultation le 19 avril 2020).

surround et un subwoofer pour les basses), et en 8 langues différentes à choix. Sans oublier le sous-titrage, disponible jusqu'à 32 langues²⁹⁸.

Si le succès du DVD est immédiat – plus de 310 000 lecteurs vendus en France dès 1999²⁹⁹, 2,5 millions de DVD sont vendus en 2000³⁰⁰ – il renforce l'usage domestique de doublage au sein des foyers. Certes, le doublage est désormais une option (le spectateur est libre de le choisir ou non), mais l'option est quasi systématiquement présente alors que la diffusion de VHS se partageait entre VOST et VF.

La nouvelle convention impose l'application du droit voisin du droit d'auteur pour tous et pour chaque exploitation de leur travail. Cette nouvelle version est signée le 6 janvier 2005, après un peu moins de deux années de négociation, par les représentants des utilisateurs du doublage, les différents syndicats des comédiens (SFA-CGT, SNAPS, SNAPAC...), l'Adami, et Audiens en présence du CNC. La convention DAD-R a permis, selon Gall, qu'environ 5000 comédiens se partagent plus de « 10 millions d'euros d'indemnités compensatoires et bénéficient de droits dans leur nouveau contrat³⁰¹ ». Les indemnités et rémunérations complémentaires occupent une place prépondérante au sein de la convention et se déclinent selon plusieurs modalités. Sa reconnaissance du statut d'artiste-interprète est de nouveau inscrite dans l'article 2 du Titre III (Doublages fixés à compter du 1er janvier 2004) : « Les artistes dans leur activité de doublage sont reconnus en tant qu'artistes-interprètes au sens de l'article 212-1 du Code de la Propriété intellectuelle³⁰² ». Les redevances inhérentes au statut sont ainsi présentes après les longues négociations entre les différentes parties. Celle-ci prend la forme de « complément de rémunération par mode d'exploitation et selon une période donnée ».

Nous retrouvons ainsi le mode de rémunération selon le mode et temps d'exploitation suivant :

²⁹⁸ Gabriel Sigrist, « Le DVD, un succès historique », *LargeurNetwork*, 1^{er} juin 1999, disponible sur : <https://largeur.com/?p=94> (dernière consultation le 19 avril 2020).

²⁹⁹ Martine Esquiro, « Le DVD relance le marché de la vidéo en France », *Les Echos*, 25 février 2000, disponible sur : <https://www.lesechos.fr/2000/02/le-dvd-relance-le-marche-francais-de-la-vidéo-738495> (dernière consultation le 24 juin 2020).

³⁰⁰ Frédéric Sablon, « Explosion du DVD en 2000 », *La dernière heures/Les sports*, 31 juillet 2001, disponible sur : <https://www.dhnet.be/medias/divers/explosion-du-dvd-en-2000-51b7d7a6e4b0de6db9914659> (dernière consultation le 24 juin 2020).

³⁰¹ Daniel Gall, « Tribune libre au comédien Daniel Gall », *Objectif Cinéma*, mis en ligne le 9 mars 2009, disponible sur : <http://www.objectif-cinema.com/blog-doublage/index.php/News-doublage/2009/03> (dernière consultation le 17 avril 2020).

³⁰² Convention DAD-R, disponible sur : <https://sfa-cgt.fr/sites/default/files/accord-DADR.pdf> (dernière consultation le 18 avril 2020).

Oeuvres télévisuelles. Fiction / Animation	Télé diffusion	Vidéo	Droits dérivés	Lieux publics	Total
10 ans	10 %	2.65 %	0.5 %	0.6 %	13.75 %
10 ans	3 %	1.75 %	0.25 %	0.25 %	5.25 %
30 ans	6. %	1.8 %	0.35 %	0.35 %	8.50%
Total	19 %	6.20%	1.10 %	1.20 %	27.5 %

303

Ces pourcentages varient en fonction du mode d'exploitation : œuvres cinématographiques, œuvres télévisuelles, doublages effectués pour une première exploitation vidéo et documentaires non-cinématographiques. Le pourcentage de rémunération complémentaire le plus important concerne les œuvres cinématographiques dont le total atteint 29 % de droits sur la fixation sonore. Cette convention semble apporter les rémunérations complémentaires en lien avec le statut d'artiste-interprète et tant désirés par les comédiens. Cependant, le bilan n'est pas idyllique. Beaucoup d'entre eux attendaient des indemnités visant les des doublages réalisés entre la convention DAD et la convention DAD-R. Or, la convention DAD-R concerne uniquement les prestations à partir du 1^{er} janvier 2004. Si certains reçoivent des indemnités, Gall fait état d'un manque d'information permettant d'indemniser équitablement tous les comédiens : « Il n'y a plus les feuilles de présence, il n'y a plus les contrats, on ne sait plus³⁰⁴ ». Une grande partie des comédiens ne pourra dès lors plus percevoir de compensations financières pour le travail effectué avant la convention DAD-R. Cette convention est-elle un semi-échec ? Pas nécessairement, en dehors de l'aspect financier et de la reconnaissance du

³⁰³ Convention DAD-R, disponible sur : <https://sfa-cgt.fr/sites/default/files/accord-DADR.pdf> (dernière consultation le 18 avril 2020).

³⁰⁴ Daniel Gall dans Maxime Bomier, « Entretien avec le syndicaliste Daniel Gall », dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 37-48, p. 44.

statut d'artiste-interprète, la convention DAD-R œuvre pour la reconnaissance des comédiens, elle va rendre obligatoire la mention au générique du casting de la version doublée.

La convention DAD-R et la reconnaissance du statut d'artiste-interprète permet en effet l'application de la mention obligatoire des noms des comédiens de doublage au sein du générique en face du rôle qui leur est attribué. En effet, le traité de l'Organisation Mondiale de la Propriété intellectuelle (OMPI) sur les interprétations et exécutions et phonogrammes (WPPT) consent aux artistes-interprètes la prérogative morale suivante : « Droit d'exiger de mentionner leurs noms lors de l'exploitation de leur prestation³⁰⁵ ». Si les comédiens de doublage étaient parfois présents dans les génériques des films doublés, il arrive fréquemment que les rôles qu'ils tenaient au sein du film ne soient pas référencés, voire que les comédiens ne soient tout simplement pas cités à la fin du film. La convention rend donc obligatoire la mention de ces derniers conformément à l'article L. 212-2 du code de la propriété intellectuelle. Cette obligation se retrouve également dans la convention collective nationale de la production cinématographique : « Conformément à l'article L. 212-2 du code de la propriété intellectuelle, le producteur doit faire figurer le nom de l'artiste-interprète au générique du film³⁰⁶ ». Il s'agit donc d'une évolution majeure dans la représentation du comédien de doublage puisque ce dernier se trouve figuré désormais dans les crédits de toute production cinématographique et audiovisuelle doublée à l'instar des acteurs/actrices originaux. Cette nouvelle obligation ne semble plus poser problème en 2005. Peut-être ceci s'explique par le développement de l'image et le développement de petits documentaires sur les comédiens de doublage qui ont été favorisés par les bonus de DVD ? En effet, les éditions DVD présentent parfois des making of entièrement consacrés aux voix françaises qui composent les films. Cela dit, encore une fois, on constate qu'il s'agit d'abord et avant tout des grandes voix qui occupent déjà le devant de la scène en 1994, comme par exemple les différentes éditions vidéo d'*Expendables* (Sylvester Stallone, 2010) et *Expendables 2* (Simon West, 2012). La saga *Expendables* semble particulièrement disposée à mettre en valeur sa version doublée car elle est, à l'instar du casting original, composée de célébrités très populaires auprès des spectateurs, tels qu'Alain Dorval (Sylvester Stallone), Patrick Poivey (Bruce Willis), Daniel Berreta (Arnold Schwarzenegger) ou encore Richard Darbois (Harrison Ford). L'attachement des spectateurs pour ces différents comédiens semble particulièrement important car on remarque que tous les pays n'ont pas

³⁰⁵ Joe Mondonga Moyama, *Droits d'auteur et droits voisins : aspects techniques, juridique et économiques du droit d'auteurs et de ses applications en RDC*, op. cit., p. 100.

³⁰⁶ Convention DAD-R, disponible sur : <https://sfa-cgt.fr/sites/default/files/accord-DADR.pdf> (dernière consultation le 18 avril 2020).

bénéficié de ce genre de bonus. Par exemple, les éditions DVD espagnoles de ces films ne comportent aucun documentaire consacré à leur version doublée.

CONCLUSION

Le bilan de la grève de 1994 peut ainsi, dans un premier temps, paraître amer. Les nombreuses tensions entre les utilisateurs et comédiens de doublage perdurent au lendemain de la grève et n'aboutissent pas à la convention tant attendue. Le chômage est toujours aussi prégnant et les conséquences de la grève sont lourdes, à la fois pour les studios et techniciens du doublage, mais aussi pour les comédiens. Le groupe est dorénavant bien plus divisé que par le passé, de nombreuses rancœurs assombrissent les conditions de travail alors que des comédiens sont tout simplement « blacklistés » des studios. C'est le cas de Daniel Gall par exemple, mais aussi de Lucie Dolène. À ce titre, on remarque que selon Maïk Darah et Daniel Gall cette grève aurait « détruit la profession³⁰⁷ ». Nombreux sont les comédiens qui, s'étant battus pour le mouvement, ont vu leur carrière considérablement réduites, du moins dans le doublage. Cependant, même si elle n'est pas appliquée systématiquement, la première convention pose les fondements des revendications des comédiens. Le statut d'artiste-interprète y est enfin reconnu et la question des droits sur l'exploitation y est négociée. Bien évidemment, cette première convention est un échec de la revendication « pour tous ». Enfin, en 2005, la convention DAD-R, bien que tardive, permet d'imposer les rémunérations complémentaires pour toutes les exploitations du travail des comédiens. La mention obligatoire au générique de tout comédien ayant doublé un personnage dans un film constitue un grand aboutissement, en reconnaissant pleinement le statut d'artiste-interprète. Si les très longues négociations à la fin de la grève laissent des traces inévitables sur l'ensemble de la profession et quand bien même les rémunérations obtenues tardivement « pansent » en parties les conséquences douloureuses de la grève de 1994, le comédien de doublage gagne, suite au mouvement une nouvelle visibilité. Son image, bien qu'imparfaite dans sa représentation du groupe, se construit grâce aux médias et tout ceci contribue aussi à sa reconnaissance. L'intérêt porté à ces comédiens est renouvelé et l'on remarquera dans les années 2000, notamment grâce aux sagas filmographiques populaires et leur exploitations en DVD, que le comédien de doublage dispose d'une visibilité inédite. Même si elle reste très focalisée sur les « grandes voix » du doublage. Ces différentes représentations font perdurer l'image du comédien de doublage et de ce fait, alimentent la reconnaissance de leur qualité d'artiste-interprète dans le temps.

³⁰⁷ Maxime Bomier, "À propos de la grève du doublage " dans François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, op. cit., pp. 32-33, p. 32.

CONCLUSION GENERALE

Les années 1990 marquent un tournant dans l'histoire du comédien de doublage. En cette décennie, on prend conscience des transformations des modes d'exploitation et le paysage audiovisuel se métamorphose à grande vitesse. Bien que les potentielles failles de la loi Lang (1985) soient révélées, cette loi constitue pourtant un pas de géant dans la reconnaissance des droits des artistes-interprètes.

Dans un contexte de crise, les revendications se multiplient et on assiste à plusieurs procès menés à l'encontre des majors aux États-Unis, puis en France. Les comédiens de doublage réclament et se débattent pour obtenir la reconnaissance et la perception de leurs droits qu'ils estiment leur être dûs. Les événements qui secouent le métier au milieu de la décennie permettent d'esquisser les nombreuses facettes du métier du comédien de doublage, de mettre au jour sa complexité, sa pluralité et ses contradictions. Comment cerner un groupe qui refuse de se revendiquer en tant que tel tout en s'affirmant dans une grève ?

La contextualisation des événements permet néanmoins de capter une forme de représentation d'un groupe qui s'affirme par le biais d'un statut, celui d'artiste-interprète. Si le chômage joue un rôle dans ce combat, on remarque que les comédiens revendiquent des droits qui leur sont acquis dans leurs autres activités : c'est bien l'exigence d'une équité totale pour chacune des activités de la profession qui est en jeu. Où commence et où s'arrête l'art de l'interprète ? Au final, plus encore que l'impératif d'application ou non de la loi, c'est l'identité même du comédien de doublage qui se joue ici et cette bataille en vue d'une reconnaissance est d'autant plus difficile à mener individuellement et plus importante collectivement que le doublage souffre d'une longue tradition dépréciative. Les difficultés de nommer de manière exacte et respectueuse le groupe de comédiens révèlent le puissant enjeu d'une dénomination convenable. Le terme employé qui va définir et décrire le comédien de doublage aura donc des conséquences tant financières (droits voisins, par le biais d'une appellation affirmant le statut d'artiste-interprète) que socioculturelles et morales. D'où l'importance des modalités de représentation, des choix qui sont faits dans les divers médias, des méthodes et stratégies pour incarner, avec par exemple les « grandes voix », donner un visage au métier et faire de ses revendications une évidence. Ces dernières usent de leur popularité pour mettre en lumière leurs

demandes et jouent de leur irremplaçabilité auprès des utilisateurs du doublage. Mais cette médiatisation quasi exclusive ouvre à d'autres dangers, qu'il s'agisse de la mise au jour d'une trop grande hétérogénéité du groupe ou de l'épineuse question d'une équité totale du point de vue de l'application des droits. Les utilisateurs du doublage s'appuient d'ailleurs constamment sur cette disparité pour diviser et freiner le mouvement.

En 2005, la convention DAD-R rassemble le groupe des comédiens dans son entièreté sans distinction particulière et applique le statut d'artiste-interprète pour tous. La fin de la grève est l'occasion d'analyser les effets d'une telle paralysie de la profession dans l'industrie, mais également des traces laissées par celle-ci à l'intérieur du groupe de comédiens. La très longue résolution de la grève (si l'on considère la convention DAD-R comme son point final) permet aux comédiens de doublage de finalement percevoir les droits sur les différentes exploitations de son travail. Mais cette convention est loin d'être parfaite. La grève a néanmoins l'avantage d'affirmer le statut du comédien en tant qu'artiste-interprète et démocratise sans nul doute la figure méconnue du comédien de doublage.

Durant cette grève, la médiatisation des comédiens a permis de mettre en lumière cette activité, le statut des comédiens qui œuvrent dans celle-ci et leur l'industrie. Mais surtout, cette redécouverte du comédien de doublage, a permis, en un sens, d'œuvrer pour la reconnaissance de ce dernier comme artiste à part entière et de ce fait, d'effacer, même modestement, les jugements parfois sévères ou méprisants portés sur ce métier et cette activité. Sa place dans le milieu de la comédie mue en une activité beaucoup plus honorable par la suite et devient peu à peu une activité respectée, aidée par le fait que des célébrités se prêtent de plus en plus à l'exercice à partir de 1995. Comme le souligne Alexandre Gillet : « Il y a eu un grand basculement à la fin des années 90/début 2000 lorsque de grandes stars ont fait du doublage pour des dessins animés, mais aussi ont participé aux publicités³⁰⁸ ». Le comédien de doublage semble, dans la seconde moitié des années 1990, acquérir une meilleure reconnaissance, que ce soit par la grève, sa médiatisation et, évidemment, la reconnaissance de son statut d'artiste-interprète. Ce nouvel élan pour les comédiens se retrouve encore aujourd'hui, notamment grâce aux nouveaux outils et process numériques. De nombreux comédiens font désormais et régulièrement l'objet de mises en lumière par des invitations au sein de conventions, salons, entretiens publiés sur les plateformes vidéo. D'aucuns comme Donald Reignoux par exemple,

³⁰⁸ Alexandre Gillet, entretien inédit réalisé par l'auteur le 28 octobre 2018, retranscrit en annexe, *infra*, p. 120.

développent même leur propre chaîne de partage de vidéos, créant ainsi de nouveaux liens avec leur public³⁰⁹.

Ce mémoire ne met en lumière qu'une infime partie des possibilités de recherche sur ce sujet. De nombreuses perspectives permettent d'éclairer de façon plus approfondie notre réflexion. Comme évoqué rapidement, les comédiens de doublage des pays étrangers semblent également s'affirmer au sein du statut d'artiste-interprète, demandant dès lors, des droits d'auteurs sur leurs performances. Il serait passionnant d'ouvrir à une histoire élargie et comparative de ces luttes et batailles de reconnaissance. C'est d'autant plus intéressant que l'histoire du droit d'auteur est une question juridique très nationalisée. On connaît les différences fondamentales qui oppose le droit du copyright aux fondements du droit d'auteur européen. Qu'en est-il aux États-Unis ? Quelle forme a pris cette lutte ? Qu'en est-il des autres pays européens ? Quelle chronologie pourrait-elle être mise au jour si l'on compare les divers mouvements en divers pays ? Quelle fut la place et le rôle de la grève de 1994 en cette histoire élargie ?

Par ailleurs, l'histoire même de cette grève pourrait être encore approfondie. Peut-être est-il possible, de trouver désormais d'autres comédiens de doublage acceptant de s'entretenir sur le sujet ? Enfin, l'un des sujets qui s'est fait jour au fil des recherches réside en une histoire longue des représentations (dépréciatives dans la majorité des cas) mais néanmoins parsemées de luttes et grèves en France de ce groupe professionnel. J'ai un peu abordé tous ces conflits dans ce mémoire afin de mettre en perspective certains des enjeux qui apparaissent en creux au milieu des années 1990, mais il serait sans nul doute passionnant d'investir plus avant cette longue histoire d'un métier qui échappe aux statistiques et profondément hétérogène, glissant et de ses luttes sociales.

³⁰⁹ Voir la chaîne sur la plateforme vidéo *Youtube* de Donald Reignoux, <https://www.youtube.com/c/donaldreignoux>, (dernière consultation le 3 juillet 2020).

BIBLIOGRAPHIE

ANNUAIRES, INDEX ET ENCYCLOPÉDIES

Annuaire Cinéma et Télévision, Bellefaye, 1980.

Annuaire Cinéma et Télévision, Bellefaye, 1981.

Annuaire Cinéma et Télévision, Bellefaye, 1982.

Annuaire Cinéma et Télévision, Bellefaye, 1989.

Annuaire Cinéma et Télévision, Bellefaye, 1994.

Observatoire européen de l'audiovisuel, *Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe : annuaire statistique 97*, Strasbourg, Observatoire européen de l'audiovisuel, Conseil de l'Europe, Édition 1997, 1996.

OUTILS THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES

CHARLE Christophe, *Histoire sociale, histoire globale ? Actes du colloque des 27-28 janvier 1989*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

DELACROIX Christian, DOSSE François, GARCIA Patrick, OFFENSTADT Nicolas, *Historiographies, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010.

FARGES Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, n° 38, 2002, pp. 69-78.

HISTOIRE DE LA FRANCE ET DE SES MOUVEMENTS SOCIAUX

GRELET Stany, EFF Carine, PATOUILLARD Victoire, « Du destin à l'histoire : transformations de la grève en France. Entretien avec Sophie Bérourd et Stéphane Sirot », *Vacarme*, n° 26, 2004, pp. 26-29.

PERROT Michelle, *Les Ouvriers en grève, France 1871-1890*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Science Sociales, 1973.

SIROT Stéphane, *La Grève en France, une histoire sociale (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Odile Jacob, 2002.

HISTOIRE DU CINEMA SONORE, DE LA TELEVISION, DE LA VHS ET DU DVD

ALTERESCO Jean-Claude, « Les vidéocassettes », *Réseaux*, n° 63, 1994, p. 141-148.

BARNIER Martin, *En route vers le parlant histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du CEFAL, 2002

BILLARD Pierre, *L'Age classique du cinéma français : du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1982.

CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

JEAN-MICHEL Guy, *La Culture cinématographique des Français*, Paris, La Documentation française, 2001.

MOUSSEAU Jacques, « Le marché de la vidéo : naissance et croissance d'un « big business », *Communication & langages*, n° 90, 1991, p. 6-18.

PREDAL René, *Le Cinéma français depuis 1945*, Paris, Éditions Nathan, 1991.

SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2012.

ROZAT Pascal, « Histoire de la télévision : Une exception française ? », *Ina*, disponible sur : <https://larevuedesmedias.ina.fr/histoire-de-la-television-une-exception-francaise>, (dernière consultation le 24 mai 2020).

LE COMEDIEN : LE MÉTIER, LE STATUT, SES DROITS

GAUTHIER Christophe et VEZYROGLOU Dimitri (dir.), *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie : actes colloque de l'Université Paris 1*, Paris, AFRHC, 2013.

HUNTER Mark, *Les Jours les plus Long*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Histoire et document », 1990.

JEANCOLAS Jean-Pierre, MEUSY Jean-Jacques et PINEL Vincent, *L'Auteur du film : description d'un combat*, Arles, Actes Sud, Institut Lumière, 1996.

LANG Jack « Le droit d'auteur, fils des Lumières, par Jack lang », *Le Monde*, 19 décembre 1985, disponible sur : https://www.lemonde.fr/technologies/article/2005/12/19/le-droit-d-auteur-fils-des-lumieres-par-jack-lang_722847_651865.html (dernière consultation le 28 mai 2020).

MENGER Pierre-Michel, *La profession de comédien : formations, activités et carrières dans la*

démultiplication de soi, La Documentation Française, Paris, 1997.

MONDONGA MOYAMA Joe, *Droits d'auteur et droits voisins : aspects techniques, juridique et économiques du droit d'auteurs et de ses applications en RDC*, Paris, Mon Premier Éditeur, 2013.

MONTELS Benjamin, *Contrats de l'audiovisuel : cinéma, télévision et numérique*, Paris, LexisNexis, 2017.

PRES Xavier, *Les sources complémentaires du droit d'auteur français : Le juge, l'Administration, les usages et le droit d'auteur*, Aix-en-Provence, Presse Universitaires d'Aix-Marseille, 2004.

LE DOUBLAGE ET LES COMEDIENS DE DOUBLAGE

BOILLAT Alain, « Le doublage au sens large, de l'usage des voix déliées », *Décadrages*, n°23-24, 2013, pp. 52-79 ; disponible sur : <https://journals.openedition.org/decadrages/701>. (dernière consultation le 02/09/2020).

CLAIR René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1970.

CORNU Jean-François, *Le Doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014.

GAUTIER Gérard-Louis, « La traduction au cinéma : nécessité et trahison », *La Revue du cinéma / Image et son / Écran*, n° 363, juillet-août, 1981, pp. 101-118.

JEANCOLAS Jean-Pierre, « L'arrangement Blum-Byrnes à l'épreuve des faits. Les relations (cinématographiques) franco-américaines de 1944 à 1948 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n°13, 1993, pp. 3-49.

LACASSE Germain, SABINO Hubert, SCHEPPLER Gwenn, « Le doublage cinématographique et vidéoludique au Québec : théorie et histoire », *Décadrages*, n°23-24, 2013 ; disponible sur : <http://journals.openedition.org/decadrages/697> (dernière consultation le 04/09/20).

LEVIN Bob, *The Pirates and the Mouse : Disney's War Against The Underground*, Seattle, Fantagraphics books, 2003.

RENOIR Jean, « Contre le doublage » dans Jean RENOIR, *Écrits 1926-1971*, Paris, Belfond, 1974.

JUSTAMAND François (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, Paris, Éditions Objectif Cinéma, 2006.

LENOUVEL Thierry, *Le Doublage*, Paris, Eyrolles, 2007.

MANDELSTAMM Valentin, « Le dubbing », *Cinéa*, n°24, Avril, Paris, 1932, pp. 25-29.

MARTIN Marcel, « Le doublage », *La Revue du cinéma*, n°398, 1984, pp. 91-101.

POMMIER Christophe, *Doublage et postsynchronisation : Cinéma et vidéo*, Dujarric, 1988.

SOURCES

SOURCES ECRITES

ARCHIVES

Syndicats français des Artistes-interprètes, 1 rue Janssen, 75019 Paris

Dossier n°1 « La grève du doublage 1994 ».

Dossier n°2 « La grève du doublage 1994 ».

SOURCES IMPRIMEES

ALVES Jose, « Une nouvelle loi sur le doublage des films étrangers dans le cinéma Espagnol en crise », *Le Soir*, n°, 23 février 1992 ; disponible sur : https://www.lesoir.be/art/une-nouvelle-loi-sur-le-doublage-des-films-etrangeurs-le_t-19930223-Z06F2U.html (dernière consultation le 24 avril 2020).

APING Norbert, « Histoire du doublage en Allemagne des origines à 1970 », *L'Écran Traduit*, n° 1, 2013, disponible sur : <https://beta.ataa.fr/revue/1%C3%A9cran-traduit-1#summary> (dernière consultation le 24 avril 2020).

[s.a.], « Après 45 jours de grèves, les doubleurs sont reconnus artistes-interprètes », *Libération*, 3 décembre 1994, p. 32.

[s.a.], « Les comédiens de doublage acceptent la nomination d'une médiatrice », *Libération*, 1 décembre 1994, p. 36.

[s.a.], « Les doubleurs dans la rue », *Libération*, 5 décembre 1994, p. 33.

[s.a.], « Après la reconnaissance, les doubleurs se battent pour les rémunérations », *Libération*, 7 décembre 1994, p. 35.

[s.a.], « Artistes (doublage de tout film étranger programmé en France par les comédiens de la

synchronisation françaises », *Journal Officiel de la République Française : Débats parlementaires, Assemblée nationale*, année 1977-1978, numéro 126, 31 décembre 1977, Document disponible à l'adresse URL suivante : <http://archives.assemblee-nationale.fr/5/qst/5-qst-1977-12-31.pdf> (dernière consultation le 29 mai 2020).

[s.a.], « Du volume de production au salaire minimum », *Le Monde*, 9 décembre 1976.

[s.a.], *L'Humanité*, « Doublage : 24 novembre 1994 », disponible sur <https://www.humanite.fr/node/91866> (dernière consultation le 29 mai 2020).

[s.a.], « Contre la concurrence québécoise, les entreprises de doublage en grève illimitée », *Le Monde*, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/10/21/contre-la-concurrence-quebecoise-les-entreprises-de-doublage-en-greve-illimitee_4074152_1819218.html (dernière consultation le 26 mai 2020).

[s.a.], « Le conflit du doublage : Poursuite de la grève malgré le recul du ministère », *Le Monde*, 25 octobre 1987, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/10/25/le-conflit-du-doublage-poursuite-de-la-greve-malgre-le-recul-du-ministere_4076123_1819218.html (dernière consultation le 7 mai 2020).

[s.a.], « Après un mois de grève des comédiens qu'elles emploient, menace mortelle pour les entreprises du doublage » *Le Monde*, 22 novembre 1994, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/11/22/cinema-apres-un-mois-de-greve-des-comediens-qu-elles-emploient-menace-mortelle-pour-les-entreprises-de-doublage_3847032_1819218.html (dernière consultation le 28 mai 2020).

[s.a.], « Les artistes-interprètes spécialisés dans le doublage en langue français », *L'Humanité*, 4 janvier 1995, disponible sur : <https://www.humanite.fr/node/94497> (dernière consultation le 17 avril 2020).

[s.a.], « German Doubles », *Variety*, 30 octobre 1929, p.5.

[s.a.], « "Sleeping" Beauty Lawsuit Against Disney Co. Settled Out Of Court », *AP News*, 1^{er} juin 1991 ; disponible sur : <https://apnews.com/c108aff4e4ca481f99ef471f0d18d949> ((dernière consultation le 20 février 2020).

[s.a.], « "Cinderella" sues Disney », *The Washington Post*, disponible sur : <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1990/12/29/cinderella-sues-disney/85b8c09c-2189-40ed-a893-dc6357091e65/> (dernière consultation le 20 février 2020).

BEAULIEU Camille, « Lelouch favorable à la concurrence », *Le Devoir*, 3 novembre 1987, p. 13.

BERSTEIN Sharon, « Peggy Lee Awarded Disney Damages : Courts : Amount from "Lady and Tramp" video rights is in dispute. Singer contends it is \$3.8 million but company says \$2.3 million », *Los Angeles Times*, 21 mars 1991, disponible sur :

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-03-21-me-846-story.html> (dernière consultation le 20 février 2020).

BERSTEIN Sharon, « The Lady and the Lawsuit : Trial : Singer Peggy Lee's lawsuit against the Walt Disney Co. for breach of contract over the videocassette release of 'Lady and the Tramp' will be heard Wednesday in Superior Court », *Los Angeles Times*, 9 février 1991 ; disponible sur : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-02-19-ca-1596-story.html> (dernière consultation le 20 février 2020).

Bollut Gersende, « *Il était une fois les doublages français* », *Les années laser : le magazine du Home Cinema, DVD, Blu Ray à domicile*, n° 206, mars 2014, p. 59.

Bouzet Ange-Dominique, « Doublage : la grève continue, les retards s'accumulent et le cinéma s'inquiète », *Libération*, Paris, 9 novembre 1994, p. 39.

Bouzet Ange-Dominique, « Les doubleurs en grève manifestent contre les VF réalisées en Belgique », Consultable sur https://next.liberation.fr/culture/1994/12/29/les-doubleurs-en-greve-manifestent-contre-les-vf-realisees-en-belgique_115786.

Bury Jean-Paul, « Grève de l'industrie française du doublage », *Le Devoir*, 20 octobre 1987, p. 13.

Carémel Rémi, « Lucie Dolène : un sourire en chantant », disponible sur : http://danslombredesstudios.blogspot.com/2011/01/lucie-dolene-un-sourire-en-chantant_2122.html (dernière consultation le 29 mai 2020).

Ciccolini Félix, « Sénat (première session ordinaire de 1977-1978) : rapport d'information établi au nom de la Délégation parlementaire pour la Radiodiffusion-Télévision française instituée par l'article 4 de la loi n°74-696 du 7 août 1974 », rattaché pour ordre au procès-verbal de la séance du 21 décembre 1977 et enregistré à la Présidence du Sénat le 24 janvier 1978, p.5. Document disponible à l'adresse suivante : https://www.senat.fr/rap/1977-1978/i1977_1978_0250.pdf (dernière consultation le 25 février 2019).

Chavance Louis, « Le Dubbing », *La Revue du Cinéma*, n°26, 1^{er} septembre 1931, p. 18.

Cluzel Jean, « Sénat (seconde session ordinaire de 1977-1978) : rapport d'information établi au nom de la Délégation parlementaire pour la Radiodiffusion-Télévision française instituée par l'article 4 de la loi n°74-696 du 7 août 1974 », rattaché pour ordre au procès-verbal de la séance du 6 juin 1979 et enregistré à la Présidence du Sénat le 12 juin 1979, p. 9. Document disponible sur : <https://www.senat.fr/rap/r78-373-1/r78-373-11.pdf> (dernière consultation le 2 octobre 2019)

Constanty Hélène, « L’histoire secrète du DVD », *L’Express*, 5 décembre 2012, disponible sur : https://lexpansion.lexpress.fr/high-tech/l-histoire-secrete-du-dvd_497438.html (dernière consultation le 19 avril 2020).

Convention Collective des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévisions du 30 décembre 1992, document disponible sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.do?idArticle=KALIARTI000034798905&idSectionTA=KALISCTA000005745141&cidTexte=KALITEXT000005666912&idConvention=KALICONT000005635286&dateTexte=29990101> (dernière consultation le 27 mai 2020).

Colins Glenn, « Peggy Lee is suing Disney », *The New York Times*, 17 novembre 1988, p. 20.

Dacbert Sophie « Les comédiens de doublage réclament 200 MF », *Le Film Français*, Paris, n°2532, 11 novembre 1994, p. 4.

Dacbert Sophie, « Les comédiens de doublage en grève », *Le Film français*, n° 2530, 28 octobre 1994, p. 4.

Dacbert Sophie, « La grève se durcit », *Le Film français*, n° 2534, 25 novembre 1994, p. 4.

Dacbert Sophie, « Doublage : Toubon pousse les diffuseurs à négocier », *Le Film Français*, n° 2536, 9 décembre 1994, p. 8.

Dacbert Sophie, « Doublage : l’issue se profile lentement », *Le Film français*, n° 2538, 23 décembre 1994, p. 8.

Descôteaux Bernard, « Doublage : Bacon promet de régler le litige », *Le Devoir*, 21 octobre 1987, p. 13.

Deslandes Jeanne, « L’éternelle question du doublage français : « tannés » de se faire doubler ? », *Ciné-Bulles*, Volume 18, Numéro 2, Automne–Hiver 1999, p. 44–45.

Dupont Pascal, « Extinction de voix », *L’Express*, 1 décembre 1994, disponible sur : https://www.lexpress.fr/informations/extinction-de-voix_600851.html (dernière consultation le 27 mai 2020).

Lesvoix.fr, « *Droits voisins Et Code de la Propriété Intellectuelle* », Consultable sur <https://lesvoix.fr/le-metier/droits-voisins> (dernière consultation le 25 février 2019).

Empociello Guy-Michel, « La Cinq pour Robert Hersant », *La Dépêche du Midi*, 24 février 1987, disponible sur : <http://lacinq.tv.free.fr/revuedepresse/revuedepresse.htm> (dernière consultation le 01/09/2020).

Esquiro Martine, « Le DVD relance le marché de la vidéo en France », *Les Echos*, 25 février 2000, disponible sur : <https://www.lesechos.fr/2000/02/le-dvd-relance-le-marche-francais-de-la-video-738495> (dernière consultation le 24 juin 2020).

Gall Daniel « Tribune libre au comédien Daniel Gall », *Objectif Cinéma*, mis en ligne le 9 mars 2009, disponible sur : <http://www.objectif-cinema.com/blog-doublage/index.php/News-doublage/2009/03> (dernière consultation le 17 avril 2020).

Guerrin Michel, « Les comédiens du doublage suspendent leur mouvement de grève », *Le Monde*, 5 janvier 1995 ; disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/01/04/les-comediens-du-doublage-suspendent-leur-mouvement-de-greve_3838267_1819218.html (dernière consultation le 5 novembre 2019).

Kozinn Allan, « Fantasia'Orchestra Sues Disney », *The New York Times*, 7 mai 1992, p. 17.

Lagaine Christophe, « Grève dans le secteur du doublage », *Cinéma*, n°541, novembre 1994, p. 4.

Lagane Christophe, « Doublage : le conflit », *Cinéma*, n° 565, 1 décembre 1995, p. 7.

Loi n° 92-597 du 1 juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle (partie législative), disponible sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000357475> (dernière consultation le 29/08/2020).

Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, disponible sur : <https://www.legifrance> (dernière consultation le 25 février 2020).

Mandelstamm Valentin, « Où en est la technique américaine ? », *La Cinématographie française*, n°699, 26 mars 1932, supplément « Technique et matériel », p. 11.

Margraff Yves, « Quand les comédiens québécois se font doubler », *Le Devoir*, 2 novembre 1987, p. 13

Martin Pascal, Piraux Sylvain, « Muets, les doubleurs français feront-ils coup double ? Le doublage version belge donne de la voix : la parole peut être d'argent », *Le Soir*, 28 décembre 1994, disponible sur : https://www.lesoir.be/art/muets-les-doubleurs-francais-feront-ils-coup-double-le-_t-19941228-Z08XUR.html (dernière consultation le 1 juin 2020).

Merlo Sarah, « Ces artistes qui ont déjà tourné dans une pub TV », *PureBreak/Charts*, 6 janvier 2012, disponible sur : <http://www.chartsinfrance.net/actualite/news-77472.html> (dernière consultation le 01/09/2020).

Olikos, « *Doublages et redoublage, mais à quoi bon ?* » Consultable sur <https://www.lesgrandsclassiques.fr/dossier7a.php> (dernière consultation le 25 février 2020).

Peigne-Giuly Anne, « Pendant les négociations, la grève des comédiens doubleur continue », *Libération*, Paris, 22 novembre 1994, p.34.

Peigne-Giuly Anne, « Les doubleurs durcissent le ton », *Libération*, Paris, 17 novembre 1994, p. 36.

Peigne-Giuly Anne, « 416 voix pour la poursuite de la grève du doublage », *Libération*, Paris, 24 novembre, p. 36.

Peigne-Giuly Anne, « Les techniciens protestent contre la grève des comédiens de doublage », *Libération*, Paris, 30 novembre 1994, p. 38.

Richou Olivier, « Blanche-Neige gagne son procès contre Walt Disney », *Le Télégramme*, 14 décembre 1996, disponible sur : <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=19961214&article=19961214-1457385&type=ar> (dernière consultation le 7 juillet 2020).

Rivet Louis, « Adieu Lucie Dolène », *Regard en coulisse*, 12 avril 2020, disponible sur : <https://regardencoulisse.com/adieu-lucie-dolene>, (dernière consultation le 29/08/2020).

Sablou Frédéric, « Explosion du DVD en 2000 », *La dernière heures/Les sports*, 31 juillet 2001, disponible sur : <https://www.dhnet.be/medias/divers/explosion-du-dvd-en-2000-51b7d7a6e4b0de6db9914659> (dernière consultation le 24 juin 2020).

Sadoul Georges, « La traduction des films : sous-titrages ou doublages ? », *Les Lettres françaises*, n° 1072, 18 mars 1965, pp. 10-11, p. 11.

Sigrist Gabriel, « Le DVD, un succès historique », *LargeurNetwork*, 1^{er} juin 1999, disponible sur : <https://largeur.com/?p=94> (dernière consultation le 19 avril 2020).

SOMMER Frédéric, « Les gens : Serge Sauvion » *Libération*, jeudi 8 décembre 1994, p. 36.

STOLL Lucas, « Maïk, les Voix & la Grève (rencontre autour du doublage avec Maïk Darah) », entretien réalisé pour de la chaine Youtube *Lucas Stoll*, mis en ligne le 13 mars 2019, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=hmHFn7JF9HY> dernière consultation le 12 avril 2019).

TIMMORY François, « Depuis le 9 mars, artistes et techniciens du doublage sont en grève », *L'Écran Français*, n° 249, 18 Avril 1950, p. 4.

VULSER Nicolas, « La grève se durcit chez les artistes du doublage », disponible sur : https://www.lesechos.fr/09/11/1994/LesEchos/16768-124-ECH_la-grève-se-durcit-chez-les-artistes-du-doublage.htm (dernière consultation le 25 février 2020).

SOURCES RADIOPHONIQUES ET TELEVISUELLES

19/20h, France 3, 4 décembre 1994.

Décryptage, France 3 région Ile de France, 9 novembre 1994.

Fabrice Drouelle, « La 5 de Berlusconi - Fastes et décadences de la télévision française », *France Inter*, 4 août 2015, 54min.

Génération trois, France 3, 16 décembre 1994.

Lignes de mire, France 3, 1994-1998, 13 novembre 1994.

MARY Philippe, « Les dossiers bleus de la rédaction », Radio Bleu, 19 novembre 1994.

Le Soir, France 3, 10 novembre 1994.

Le Journal de 13 h, France 2, 1^{er} novembre 1996.

Le Journal de 13 h, France 2, 10 novembre 1994.

Le Journal de 20 h, France 2, 16 novembre 1994.

Le Journal du soir, Antenne 2, 16 novembre 1996.

Le Journal de 20 h, France 2, 4 décembre 1994.

Le Soir, France 3, 11 novembre 1994.

Vincent à l'heure, France 3, 1994-1995, 13 décembre 1994.

SOURCES ORALES

ENTRETIEN INEDIT AVEC ALEXANDRE GILLET, réalisé par l'auteur par vidéo-conférence, le 28 octobre 2018.

ENTRETIEN INEDIT AVEC JIMMY SHUMAN, réalisé par l'auteur au Syndicat Français des Artistes-interprètes, 1 rue Janssen, 75019 Paris, le 13 mars 2019.

ANNEXE 1

Entretien inédit avec Alexandre Gillet

Alexandre Gillet est un comédien ayant de nombreux doublages à son actif. Fils de Michelle Bardolet, (également comédienne de doublage), il commence à s'exercer à la post-synchronisation en 1988. Sa voxographie comporte de nombreux doublages de personnages populaires tels que Frodon (*The Lord of the rings : the fellowship of the ring*, Peter Jackson, 2001), Captain America (*Captain America: The First Avenger*, John Johnston, 2011) Tetsuo Shima (*Akira*, Katsuhiro Ōtomo, 1988) ou encore Jesse Pinkman (*Breaking Bad*, Vincent Gilligan, 2008-2013).

Carrière et pratique du doublage

Vous êtes le fils de George Galley et Michelle Bardolet. À l'instar de vos parents, vous avez une belle carrière artistique car vous êtes comédien mais vous avez aussi œuvré dans la réalisation avec le court métrage *Goutte à Goutte*.

Oui c'est vrai, j'ai aussi coréalisé *Tic-Tac* et là on vient de finir le troisième avec mon coréalisateur, Benjamin, et qui s'intitule *Le jour se lève*.

Concernant votre parcours, vous avez fait une année de prépa en Science Po avant de commencer, puis d'abandonner, une licence de droit. C'est à ce moment-là que vos parents vont ont poussé à faire du théâtre pour découvrir de nouvelle chose. Comment avez-vous été amené à essayer le doublage ?

Non ils ne m'ont pas poussé car c'est venu de moi. Mes parents m'ont dit, comme j'étais timide à l'époque, j'avais 18, 19 ans, de faire un petit peu de théâtre pour m'aider à avoir confiance en moi. Mais pas du tout dans l'optique d'en faire mon métier, ce n'était pas du tout ça, mais je me

suis pris au jeu en fait ! Puis je me suis lancé à la fois dans le théâtre mais aussi dans le doublage.

Comment avez-vous été amené à essayer le doublage ?

Ma mère m'a présenté de façon très naturelle comme elle fait beaucoup de doublage, c'est une grande voix de doublage. Moi qui avais toujours fui les plateaux quand j'étais enfant, parce que ce n'était pas du tout mon truc à mon frère et à moi. Elle me dit à ce moment-là : « Voilà je t'emmène sur un plateau, tu vois comment ça se passe, si ça te plaît et si les gens t'appellent surtout... » Mais, à l'époque, il y avait beaucoup de travail et très peu de monde sur le marché. C'était un emploi formidable car j'avais 20 ans et ils étaient à la recherche de jeune comédien. J'ai donc commencé à faire des petits rôles et comme il y avait peu de monde sur le marché, j'ai été appelé très vite et très régulièrement. Mais il m'a bien évidemment fallu quelques temps avant d'avoir des rôles plus importants !

Les premières traces que j'ai pu trouver de vos performances ont été en 1978 sur film *The Wiz* (Sydney Lumet, 1978), est-ce bien par ce film que vous avez commencé le doublage ?

Oui tout à fait mais je ne l'ai pas doublé en 78 ! [Rires] C'est un film inspiré du magicien d'Oz avec des acteurs Afro-américain et j'ai doublé le personnage de Michael Jackson qui faisait le personnage de *Scarecrow* [l'épouvantail]. Ils ont doublé le film à la fin des années 1990/début 2000, 20 ans plus tard en fait !

Vous avez donc doublé Michael Jackson c'est impressionnant !

Oui ! [Rires] Je crois d'ailleurs que c'est son seul film ! Mais seulement dans ses parties parlées parce que les parties chantées !...

Quel âge avez-vous lors de vos premiers doublages ?

À 20 ans, en 1988.

Pourquoi avoir choisi de continuer dans cette voie du doublage ?

Parce que ça me plaisait avant tout ! Mais aussi parce que c'est une source de revenu, non négligeable dans ce métier. A l'époque ce n'était pas très populaire dans notre métier, beaucoup de comédien refusait de faire du doublage considérant que c'était un peu la cinquième roue du carrosse à côté du théâtre, du cinéma, de la télévision... Un peu comme la publicité ! Mais comme j'avais ma mère qui faisait du doublage, en plus de faire du théâtre, (elle continue d'en faire beaucoup aujourd'hui d'ailleurs), faire du doublage pour moi c'était donc quelque chose de

logique et de très honorable. Je savais que ma mère était à la fois une grande comédienne et à la fois une grande voix du doublage. Elle revenait d'ailleurs à chaque fois heureuse des enregistrements et ça lui faisait gagner sa vie aussi ! Une fois de plus, c'était une source de revenu non négligeable. Mais aujourd'hui, ça a changé parce qu'il y a de moins en moins de travail et de plus en plus de monde sur le marché, on est moins bien payés au théâtre, au cinéma, à la télé... Alors, forcément, ceux qui rechignait un peu à faire du doublage, de la publicité, de l'enseignement, par la force des choses s'y mettent aussi.

C'est très intéressant que vous parliez de ça, car j'ai lu dans plusieurs œuvres que le doublage était déprécié par les comédiens dans les années 50 mais également par la suite. Est-ce toujours le cas aujourd'hui ?

Non plus vraiment. Il y a eu un grand basculement à la fin des années 90/début 2000, lorsque de grands stars ont fait du doublage pour dessins animés, mais aussi ont participé aux publicités. Telle qu'Isabelle Adjani qui avait fait une pub pour un jambon ou une lessive je ne sais plus... Et alors là, effectivement, de nombreux comédiens ont changé un peu de mentalité et de plus en plus de stars se sont mis à faire de la publicité. Alors qu'avant, ces personnes s'en éloignaient avec beaucoup de dédain ! Puis il y a surtout eu la force des choses qui a conduit à ce changement de pensée. Forcément, à partir du moment où il y a moins de travail, les gens vont là où ils peuvent en trouver.

Votre mère est une comédienne et grande voix du doublage, a-t-elle eu une influence sur votre carrière ?

Elle m'a influencé en me mettant le pied à l'étrier. C'est aussi grâce à elle que je suis détendu vis à vis du doublage. Je ne me suis jamais dit : « Ah, non, moi, ce n'est que le théâtre, que le cinéma... ». Je savais grâce à elle que le doublage était une voie très honorable dans laquelle on pouvait prendre beaucoup de plaisir, faire beaucoup de chose différente, très régulière et en plus de gagner sa vie. Quand j'avais vingt ans, j'étais très heureux de pouvoir gagner ma vie en faisant des choses très agréable, très différente d'un jour sur l'autre. Ce qui est moins le cas quand on fait du théâtre, du cinéma, quand on prépare un rôle pendant longtemps... Elle m'a aussi influencé par sa rigueur. C'est quelqu'un de très rigoureux, de très professionnel. En fait, elle m'a influencé par ses qualités humaines. Quant à mon père, il m'a toujours dit qu'il fallait travailler, c'est très important dans le milieu artistique car ça vous forme ! Et je pense que le doublage m'a beaucoup formé et aidé. Ça m'a aidé car, avec la voix, on vous propose des rôles que l'on ne vous aurait jamais proposé à cause de votre physique. Vous devez nourrir des

personnages très différents et ça, c'est très intéressant pour un comédien !

La grève de 1994

Avez-vous connu et/ou participé à la grande grève du doublage en 1994 ? Et votre mère ?

Oui tout à fait, car j'ai commencé en 1988. C'était une grève qui avait été initiée par des comédiens pour avoir des droits de suite. C'est à dire qu'avant cette grève, lorsqu'on faisait un doublage, on avait droit à un cachet et c'est tout. On avait aucun droit de suite sur notre travail. Alors que les comédiens qui tournent face à la caméra en touchaient, eux. Donc, à un moment, certains comédiens ont décidé de revendiquer leurs droits et la grève a duré deux mois et demi. Ça a été une grève assez dure... Et qui a finalement débouché sur l'obtention de ces droits et qui fait que depuis 1995 lorsqu'on touche un cachet, on a entre 7 et 30 % de droit de suite du cachet en fonction de l'exploitation de l'œuvre.

Maik Darah et Daniel Gall ont dit que cette grève avait détruit la profession. Qu'en pensez-vous ?

Oh je pense qu'il ne faut pas exagérer quand même... La profession existe depuis 20-25 ans, elle n'a pas été détruite ! Mais ça a été dur car il y a eu une forme de clivage entre certains comédiens... Il y a pendant quelques temps quelques petites amertumes qui sont restées entre comédiens. Mais bon, après 25 ans...

Et votre mère y a participé aussi à cette grève ?

Oui bien sûr, on était gréviste, on a suivi cette grève jusqu'au bout.

Avant cette grève, les comédiens œuvrant dans le doublage étaient considérés comme des artistes de complément par les utilisateurs du doublage, qu'en est-il d'aujourd'hui ?

C'était là-dessus que les producteurs/diffuseurs jouaient pour ne pas nous donner de droit de suite. Et on s'est battus justement pour dire que nous n'étions pas des figurants, mais des comédiens à part entière. Ça revient un peu au début de l'entretien, savoir si nous sommes des « doubleurs » ou non. Non : nous sommes des comédiens, en tout cas ceux qui ont connu cette période-là vous le diront. On a une formation de comédien, on fait souvent du théâtre, du cinéma, on tourne, on peut enseigner... C'est un métier qui s'appelle comédien.

Reste-t-il quelques traces de cette vision du comédien comme figurant de la part des producteur/diffuseurs ?

Non, pas du tout, un respect s'est installé. Ces gens-là nous traitent à présent avec beaucoup de respect, sont très content de nous voir travailler, nous serrent la main... Après, ceux qui étaient là en 1994 ne sont peut-être plus là non plus !

Avez-vous remarqué une apogée du doublage et/ou un déclin dans le marché mais aussi auprès du public ?

La reconnaissance est venue dans les années 2000, lorsque des vedettes se sont prêtées au doublage, notamment sur des dessins animés importants. C'est devenu populaire grâce à cela. Et puis, il y a eu quelques grands films qui y ont contribué aussi comme *Le Seigneur des Anneaux* (Peter Jackson, 2001). Ces films-là ont beaucoup compté de ce point de vue-là, car la très grande majorité des gens les ont vus en VF et donc ça a marqué une époque. Tout comme *Star Wars : un nouvel espoir* (Georges Lucas, 1977) a marqué son époque à la fin des années 70 avec les voix de ses comédiens qui sont devenu populaires... Et c'est ce qui s'est passé avec ces dessins animés et quelques grandes sagas comme *Le Seigneur des Anneaux* (Peter Jackson, 2001). Je pense que le gens qui étaient des *aficionados* du *Seigneur des Anneaux* ont commencé à s'intéresser aux comédiens qui faisaient les voix de leurs personnages préférés et ils ont été touchés à la fois par l'image mais aussi par les voix qu'ils entendaient...

Considérez-vous que le doublage français est une « copie » de la version étrangère ou une nouvelle création artistique ?

On ne fait pas de copier-coller ce serait réducteur. On essaye de se rapprocher le plus possible mais on ajoute toujours notre petit quelque chose, notre petite patte. Chaque comédien apporte son petit quelque chose. Et dire que c'est une nouvelle création artistique c'est peut-être un peu *too much* ! (Rires)

Dans un article paru en 1984 dans *La Revue du cinéma*, il y est écrit que les comédiens n'apprennent jamais leurs textes avant l'enregistrement du doublage, est-ce vrai ? Quelle est votre façon de préparer un doublage avant l'enregistrement ?

Oui c'est vrai, on n'apprend jamais son texte. On le découvre le jour même, sans aucune répétition. Il faut être très réactif en fait et beaucoup d'agilité mental, une capacité d'adaptation. Il faut comprendre très vite son personnage et adapter son jeu à ce dernier. Il faut comprendre

très rapidement l'enjeu de la scène, l'enjeu du jeu. Il faut être dans l'énergie très rapidement !

La reconnaissance au sein du milieu du doublage

On parle souvent du doublage comme un métier de l'ombre cette appellation ne participe-t-elle pas aussi à ce manque de visibilité ?

Si, mais c'est normal : on ne nous voit pas, on ne fait que nous entendre. Dès le début, on nous dit que l'on est des « comédiens de l'ombre », mais, moi, je m'en fiche ! Quand je suis sur scène, je suis sous les *sunlights*, je suis content ; quand je suis dans le noir pour un enregistrement, je suis aussi content parce que c'est un épanouissement. C'est avoir la chance de travailler, c'est très convivial, très sympathique.

Vous vivez parfaitement bien avec le fait que dans le doublage, la réussite y est transparente.

Oui, c'est exactement ça. Un bon doublage, c'est celui que l'on n'entend pas. Et puis, moi, j'ai aucun problème avec mon ego, je me fiche que l'on me reconnaisse dans la rue, de signer des autographes, cela m'est complètement égal. Moi je fais mon boulot de comédien et je prends autant de plaisir à faire du théâtre, que du doublage et maintenant que je fais de la réalisation, je prends autant de plaisir à être derrière la caméra que devant ! (Rires)

Quel regard portez-vous sur votre métier ? Sur la place dans le paysage cinématographique d'aujourd'hui ?

Le doublage est à sa juste place je pense. C'est sûr que c'est sympathique quand des gens vous disent qu'ils apprécient ce que vous faites ou quand vous êtes conviés à des salons. Mais cela reste du doublage. Pour moi, c'est ce que je dis toujours, la vraie vedette c'est le comédien à l'écran.

Que pensez-vous de la reconnaissance que connaît le doublage ?

Je ne sais pas s'il y a beaucoup de reconnaissance... Il existe des petits cercles de fan de doublage, des salons... Mais c'est assez annexe. Après, c'est vraiment sympa d'échanger là-dessus, mais il n'y a pas beaucoup d'audience pour le doublage.

Il y a une plus grande reconnaissance dans le milieu de l’animation vis-à-vis du doublage, qu’en pensez-vous ?

Hum... Je ne sais pas, c'est une bonne question... C'est vrai, cependant, que, dans le doublage de dessin animé, il y a une vraie création. Il y a une création peut être plus proche, plus intime de la part du comédien.

Quel est la place de l’abstraction dans votre métier ?

De l'abstraction c'est-à-dire ?

Si je vous dis que le comédien de doublage est une figure que l’on peut nommer acteur-spectateur. Tout comme le spectateur il doit faire part d’une grande abstraction pour s’immerger dans le film mais qu’il y participe en tant qu’acteur puisqu’il y prête sa voix. Qu’en pensez-vous ?

Alors, oui, parfaitement. C'est pour ça d'ailleurs que certains comédiens n'arrivent pas à faire du doublage : ils n'arrivent pas à prendre part à cette abstraction-là... Faire du doublage, c'est aussi avoir une forme d'humilité, c'est rentrer dans le travail d'un autre comédien, accepter son travail, être en retrait par rapport à ce dernier. Il faut s'adapter et certains comédiens n'y arrivent pas ! Un comédien qui fait du doublage doit s'oublier tout en y mettant sa personnalité. C'est ça, s'adapter. Il mettra toujours sa petite touche à lui, un petit grain de voix, un petit rire, une façon de parler particulière... Que n'aura pas forcément fait le comédien original.

Quel regard attribuez-vous au concept de voix officielle ?

J'ai toujours dit qu'on n'est jamais propriétaire d'un comédien ! Après on est toujours content de retrouver un des comédiens que l'on a doublés. Cependant je n'irais jamais me battre pour doubler un comédien que j'ai déjà doublé auparavant. Moi, je veux qu'on m'appelle par plaisir, et je trouve légitime de remettre parfois en doute ces attributions.

Que pensez-vous du cas de Leonardo DiCaprio : sa voix officielle fut changée, puis les distributeurs sont revenus en arrière, suite aux réactions du public ?

Et bien tant mieux, le public a raison ! On dit que c'est le client qui a raison mais c'est bien le public ! C'est très rare cependant. Le plus souvent, c'est le directeur artistique, le client et même parfois le réalisateur qui choisit les comédiens pour le doublage. Tant mieux pour Damien Witecka qui a dû retrouver avec grand plaisir « son » comédien !

Réalisé par Julien Bervas, par skype le 28 octobre 2018.

ANNEXE 2



Journal télévisé 12 h 45, France 3 - 28.12.1994 - 13:23:54.



Journal télévisé 12 h 45, France 3 - 28.12.1994 - 13:23:59