

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Décadrages. Cinéma, à travers champs

N° 23-24, printemps 2013, « Le doublage »

Erik Bullo



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4715>

DOI : 10.4000/1895.4715

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 222-225

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Erik Bullo, « *Décadrages. Cinéma, à travers champs* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4715> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4715>

cotés « à proscrire », et des tableaux d'affichage sont mis en place dans les lieux de culte, notant les films diffusés dans le quartier, afin que le public catholique milite activement en faveur des films « sains ». Toutes ces actions renvoient à une entreprise d'instrumentalisation croissante du cinéma.

Les deux coordinateurs complètent ces études en introduisant de nouvelles sources : Trébuil réunit et commente intelligemment les mentions du cinéma dans les œuvres d'Emmanuel Bove (1924-1933), où les espaces fréquentés par les personnages, comme leur monde intérieur apparaissent contaminés par le cinéma, tandis que Juan offre une sélection d'extraits de mémoires de spectateurs conservés par l'Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique (APA) d'Ambérieu-en-Bugey, qui fourmillent de détails savoureux montrant les mille et une manières dont, dans l'entre-deux-guerres, le cinéma s'inscrit dans le quotidien.

Valérie Pozner

Décadrages. Cinéma, à travers champs, n° 23-24, printemps 2013, « Le doublage », 180 p.

DANS UNE SÉQUENCE DE *MONKEY BUSINESS* (Norman Z. McLeod, 1931), les frères Marx tentent d'entrer frauduleusement sur le territoire américain en se faisant passer pour le chanteur français Maurice Chevalier. L'épisode est célèbre. Chacun des frères entonne un couplet de la chanson *You Brought a New Kind of Love to Me*, tirée du film récent, *The Big Pond* (Hobart Henley, 1930), pour parfaire la ressemblance. Il est assez paradoxal que ce soit le muet Harpo qui reproduise à merveille la voix du chanteur, provoquant une brève sidération alentour. Mais le tour est vite dévoilé. Harpo doit remonter en effet, dès que la vitesse de rotation du disque ralentit dangereusement, la clé du pantin, c'est-à-dire la manivelle du phonographe dissimulé dans son dos. Cette séquence hilarante accuse le lien entre doublage et vol d'identité. Peut-on emprunter légalement la voix d'un autre ? Le doublage relève-t-il de l'usurpation d'identité ? En interprétant la chanson en

play-back, en empruntant la voix de son maître, Harpo inquiète la propriété et le nom propre (on peut d'ailleurs remarquer que Maurice Chevalier ne figure pas au générique du film). Qui parle ? Le propre s'appartient-il ?

La question du doublage fait retour aujourd'hui. Les dispositifs du *play-back* sont devenus des figures familières du cinéma contemporain (il suffit de penser aux films de David Lynch). Sans doute ce retour est-il dû à la métamorphose du médium, caractérisée par son devenir numérique, l'essor des jeux vidéo et des images de synthèse, qui suppose le recours à la voix humaine comme facteur d'animation et ravive, ce faisant, la mémoire du trauma de l'arrivée du parlant. On trouvera de nombreuses pistes de réflexion sur ce sujet dans le dossier passionnant consacré au doublage, dirigé par Alain Boillat, auteur d'un livre remarqué sur le sujet (*Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2007), dans le numéro double 23-24 de la revue suisse *Décadrages*. Connue pour la qualité et l'originalité de ses dossiers (citons les dossiers monographiques dédiés à Stephen Dwoskin, Fredi M. Murer, Raoul Ruiz, Mario Ruspoli ou Peter Watkins, mais également les dossiers sur les relations entre l'art et le cinéma contemporain à travers Ana Sanders Films, les abîmes de l'adaptation ou le cinéma élargi), la revue propose cette fois-ci un ensemble critique autour du doublage à travers les querelles de la traduction, l'influence des contextes linguistiques, la tradition orale dans l'histoire du cinéma, la réception des films, les effets de la censure, la pratique du détournement artistique. On ne peut que se réjouir de cet intérêt pour le doublage qui souffre, on le sait, d'un profond discrédit de la part des cinéphiles, épris des versions originales sous-titrées, défaveur qui aura sans doute retardé l'étude systématique des versions doublées et l'analyse théorique du doublage lui-même. S'intéresser au doublage, comme le rappelle Boillat dans son article « Le doublage au *sens large* : des voix déliées », suppose de suspendre l'intérêt critique porté sur l'exercice de la seule mise en scène, selon le credo de la « politique

des auteurs», pour observer d'autres processus en aval du film qui échappent à la primauté du metteur en scène. Si le travail préalable de traduction relève des enjeux plus classiques de la traductologie, l'opération du doublage est soumise en revanche aux contraintes propres à la réalisation cinématographique (temps de lecture pour le spectateur, fréquence des battements que sont l'ouverture et la fermeture de la bouche pour les effets de synchronisme) et doit répondre au contexte de la langue-cible par une attention portée aux accents, aux registres de langue, aux références culturelles. Relevons deux lignes de nervure critiques au sein de ce dossier : le doublage comme production des conditions de réception d'un film, renouvelant l'historiographie du cinéma, et la dimension esthétique, dialectique, voire fantastique, provoquée par la « déliaison des voix ».

Le doublage ne consiste pas seulement en effet à traduire et à synchroniser, en déliant le labile babil labial au rythme des battements, mais également à produire un nouveau contexte de réception ou, plus précisément, à localiser. « La localisation vise à adapter pour une culture-cible non seulement les dialogues, les intertitres, les voix *over*, mais aussi les références culturelles en fonction des interdits ou des particularités d'une culture donnée. » (p. 44) Au-delà du seul énoncé des dialogues, le doublage doit prendre en compte les particularités physiques de l'énonciation (gestes, accents, mimiques, postures) et les relations singulières entre le corps, la parole et la voix, comme le révèle l'entretien avec deux traducteurs de cinéma, Isabelle Audinot et Sylvestre Meninger, qui ouvre le dossier. L'étude consacrée au « doublage cinématographique et vidéoludique au Québec », due à Germain Lacasse, Hubert Sabino et Gwenn Scheppler, développe plus particulièrement la question du contexte. Germain Lacasse est connu pour ses travaux sur le bonimenteur et la performativité qui inscrivent la dimension refoulée de l'oralité dans l'histoire du cinéma. Citons son ouvrage de référence *le Bonimenteur de vues animées* (Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 2000). Sans doute la question du doublage souffre-t-elle du même discrédit que le statut du

bonimenteur au cinéma, « part maudite » de l'historiographie du cinéma, longtemps refoulé jusqu'aux travaux du colloque de Brighton en 1978. À travers la fonction du bonimenteur au temps du cinéma muet, les efforts du doublage à l'arrivée du cinéma parlant et la place du doublage dans les dialogues interactifs des jeux vidéo, l'article questionne les relations entre le choix du doublage et le contexte culturel québécois qui supposent la « maîtrise de la langue-cible du public, autant de son vocabulaire que de son énonciation, expliquant la persistance du doublage dans l'histoire d'une culture nationale » (p. 51). Si le doublage en français du Québec s'est doté pour le cinéma d'un cadre juridique et législatif, la langue des dialogues interactifs des jeux vidéo reste encore massivement l'anglais, signe d'une logique économique et d'une mutation culturelle.

Deux études – « *M/Le Maudit*, ses doubles et son doublage » par François Albera, Claire Angelini et Martin Barnier et « Une modernité sous tutelle : le doublage des films d'Antonioni dans l'Espagne du début des années 1960 » par Daniel Sánchez Salas – s'intéressent plus particulièrement à la manière dont le doublage crée les conditions de la réception du film par une série d'émissions, de condensations et de transformations du film princeps (l'étude du doublage nous invite sans doute à déconstruire le concept de version originale). La première étude est consacrée à la version française de *M*, intitulée *le Maudit*, sortie en France en 1932 en même temps que la version originale sous-titrée. *Le Maudit* est une version partiellement multiple (certains plans ont été retournés) et doublée, due à Roger Goupillières et André Lang. La qualité du doublage fut louée à la sortie du film, mais les auteurs de l'étude observent précisément comment le contexte de réception du film en Allemagne, lié à l'affaire du criminel Peter Kürten, tueur en série plus connu sous le surnom de « Vampire de Düsseldorf », qui interroge les questions de la peine de mort et de la responsabilité juridique des malades mentaux, s'est trouvé atténué, voire effacé, dans la version française. L'étude relève comment le doublage emporte une dimension critique qui conditionne la nouvelle réception de

l'œuvre et questionne l'historiographie, puisqu'il apparaît que « toute la littérature critique concernant *M* en France (et sans doute dans le monde anglo-saxon en va-t-il de même) n'a pas pris en considération le fait que la majorité des spectateurs français découvrirent ce film *dans sa version française* » (p. 81). On trouve une analyse semblable dans la seconde étude sur le doublage des deux films d'Antonioni, *l'Eclisse* et *la Notte*, sortis en Espagne sous le régime franquiste. L'auteur relate comment la séquence finale de *l'Eclisse*, connue pour son radicalisme proche de l'abstraction, se retrouve dotée d'une voix *over* explicative, dénaturant la modernité de l'écriture du cinéaste. Les choix de doublage pour *la Notte* révèlent également des effets de censure. Sont gommées les allusions explicites à la politique, en s'abstenant par exemple de traduire certains propos, et les références à la sexualité et au trouble érotique. Ainsi le monologue de Valentina qui témoigne d'un malaise existentiel indéfini, propre à l'univers antonionien, se retrouve-t-il énoncé dans les termes d'un conflit moral traditionnel. Le doublage procède à un déplacement de l'œuvre qui altère son étrangeté et sa force critique sous l'effet de la censure. De telles études ont le mérite d'analyser avec précision les conditions culturelles de réception des films à travers le crible du doublage qui procède à la manière d'une chambre d'écho.

Le doublage induit également des effets esthétiques. Dans son article déjà cité, Boillat observe les effets de « déliaison » provoqués par le dispositif du doublage et la manière dont le cinéma aura mis en scène cette situation de manière souvent autoréflexive. Le doublage suscite des effets paradoxaux d'incarnation et de distanciation qui relèvent de l'« inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*) freudienne en rompant l'unité métaphysique de la voix et du corps. « Puisque l'expression vocale constitue un trait d'union entre l'intériorité et le monde extérieur, elle renferme aussi, une fois la voix désolidarisée de la performance orale de l'énonciateur, objectivée par la fixation qu'auto-risent les machines d'inscription et de restitution des sons, une potentialité de césure » (p. 73). Boillat s'intéresse à quelques films canoniques – *Singin' in the*

rain (Donen et Kelly, 1952), *La ricotta* (Pasolini, 1963), *The Exorcist* (Friedkin, 1973) ou *On connaît la chanson* (Resnais, 1997) – qui creusent l'abîme entre le corps et la voix mais prête aussi une attention originale aux efforts, par exemple, d'Agnès Varda dans *la Pointe courte* (1955) pour établir une distance curieuse entre la profondeur visuelle et l'à-plat sonore, ou de Sacha Guitry jouant sur des effets d'auto-réflexivité ironique dans *Bonne chance* (1935) selon le procédé d'*étrangéification* proposé par le formaliste russe Victor Chklovski qui « renvoie, au-delà de la seule littérature, à la transformation par toute représentation artistique d'un représenté familier » (p. 74). Boillat note bien comment les résistances à l'arrivée du parlant ont suscité des jeux de mise en scène d'une grande inventivité, singuliers et ironiques, en vue de confondre l'impératif de la parole, nous incitant à confondre l'idée souvent répandue d'une régression artistique soudaine alors que nombre de films attestent, entre 1928 et 1935, une profonde réflexion plastique et critique sur les relations du sonore et du visuel.

Dans son article « Doublage et détournement : "Un film peut en cacher un autre" », François Bovier rappelle les enjeux avant-gardistes de la citation et de l'appropriation, apparus dans le sillage du *ready-made* duchampien, en évoquant le détournement pratiqué par les situationnistes, les ciné-tracts réalisés en mai 68 à l'initiative de Chris Marker ou les installations de l'artiste français Pierre Huyghe, qui supposent, comme le rappellent ces propos de Debord et Wolman datés de 1956, un dépassement du cinéma : « Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations » (cité p. 128). Doubler les voix d'un film princeps favorise le travail du détournement, à l'instar de l'opus célèbre de René Vienet, *la Dialectique peut-elle casser des briques?* (1973), bande de kung-fu transformée au gré du doublage en discours politique, ironique et cinglant. Remarquons combien la pratique du doublage

convoque un arrière-plan juridique. Non seulement le détournement situationniste vise à ébranler la propriété et le droit d'auteur, mais un travail comme celui de Pierre Huyghe à travers son film, *Blanche-Neige Lucie* (1997), évoque le conflit juridique entre Lucie Dolène qui fut la voix de Blanche-Neige, expropriée de ses droits d'auteur, et la société Disney. On peut s'interroger sur le lien entre l'opération du doublage et la «vocation du cinéma», pour reprendre l'expression célèbre d'Élie Faure qui convoque à la fois l'appel et l'assignation. Qu'il s'agisse des détournements situationnistes, des films-tracts ou du «cinéma d'exposition» (nous pourrions citer également les films du groupe Dziga-Vertov ou *Rameau's Nephew* de Michael Snow, 1974), chacune de ces stratégies éprouve et confond les limites institutionnelles du cinéma par un usage militant ou poétique du doublage qui trouble la stabilité du médium en «dénudant le procédé», déplaçant le film du côté du discours ou du dispositif, renvoyé à ses conditions d'énonciation. Dissocier le son et l'image, doubler la voix de son maître apparaissent comme les termes d'un cinéma politique.

Ce dossier ouvre, on le voit, un chantier théorique très ambitieux et nous invite à scruter avec soin les versions doublées ou multiples des films, à prêter une attention accrue à leur réception, à déplacer les catégories de l'historiographie en interrogeant le primat accordé à l'auteur, la dimension orale du cinéma et les frontières du médium. Difficile de ne pas rapprocher les transformations rencontrées par le cinéma à l'ère du numérique et les usages du doublage dans le champ du cinéma et de l'art contemporain. Le doublage n'est-il pas l'une des manifestations d'un état labile du médium, désormais hanté ou doublé par sa métamorphose numérique? À l'instar des études sur les jeux vidéo et les dialogues interactifs, il serait sans doute instructif d'analyser d'autres opérations cinématographiques littéralement doublées par leur devenir numérique comme le montage virtuel ou la projection. Le cinéma est-il doublé par le numérique, au sens d'une doublure ou d'une relève? Le propre du cinéma s'appartient-il encore? Une histoire du cinéma peut en cacher une autre.

Erik Bullo