

LE STATUT DISCURSIF DU DOUBLAGE. LE CAS DE *TROUPE D'ÉLITE* DOUBLE EN FRANÇAIS



PEDRO DE SOUZA

Résumé: Dans cet article, j'aborde le doublage dans la version en langue française du film *Troupe d'élite*, de José Padilha, 2007. Mon intérêt est de toucher à la matérialité du processus discursif mis en place par la voix du narrateur. Dans le domaine de la traduction audiovisuelle, je veux observer comment l'alternance entre deux façons d'insérer la voix dans l'énonciation filmique est une contrepartie matérielle de glissement du discours qui traverse l'acte de donner un autre corps vocal à l'image du protagoniste. On va prendre la voix comme expression linguistique articulée à des éléments prosodiques qui, au plan de la syntaxe, interagissent en produisant un certain rythme énonciatif, ce qui conduit la direction du sens au long du film. Pour cela, je me tiens à l'élocution du narrateur afin de saisir les marqueurs du vocatif, très présents dans la version originale et supprimés dans la version doublée en français. En prenant le cas du film *Troupe d'élite*, on entend montrer comment les altérations prosodiques attribuées au doublage peuvent devenir le reflet d'un processus discursif échouant comme fil conducteur de sens de la narration filmique dans la version originale.

Mots-clés: Discours. Énonciation. Voix. Doublage. Vocatif.

Abstract: In this article, I discuss the dubbing into French of the movie *Elite Squad*, by José Padilha (2007). My interest concerns the materiality of the discursive process put into place by the voice of the narrator. Departing from within the field of audiovisual translation, I wish to observe how the alternation between two different ways of introducing voice into a filmic enunciation constitutes a material counterpart of the discourse shift that traverses the act of ascribing another voice to the image of a protagonist. I consider voice as a combination of linguistic expression and prosodic elements that, in terms of syntax, interact with each other and produce a certain elocutive rhythm that directs how meaning is conveyed throughout the film. In order to achieve that, I focus on the narrator's manner of speaking and aim to capture the markers of the vocative used by him, a constant presence in the original that is omitted from the dubbing into French. By dealing with this subject in the movie *Elite Squad* I intend to show how the prosodic alterations introduced into the dubbing of a movie may reflect a discursive process that fails to be the conveyor of the meanings of the cinematic narrative of the original version.

Keywords: Discourse. Enunciation. Voice. Dubbing. Vocative.

1.

Si la voix est une caractéristique remarquable de la dimension sonore d'un récit filmique, quand on la considère acoustiquement dans l'élocution de celui qui assure le doublage, surgit alors le problème d'une voix qui sonorise le dialogue alors qu'elle ne correspond pas au corps supposé être son point d'origine. Ce problème décrit la voix non seulement comme plan matériel de la transposition d'un récit filmique en autre langue, mais plutôt à la voix comme un point problématique d'énonciation et de mise en discours.

Cet article propose d'aborder la question du doublage au cinéma comme un dispositif discursif dans lequel la voix passe comme une procédure langagière de production de sens qui s'interpose dans la relation entre le spectateur et le film, dont le contenu passe d'une langue à l'autre, en le soumettant aux contraintes discursives de la langue étrangère. En rapprochant le doublage des phénomènes d'énonciation et des conditions de production de discours, il faut saisir la matérialité de la voix qui, à la limite, se retrouve entre deux directions de signification. En effet, les questions qu'on envisage ici recoupent celles qui sont examinées dans le champ des théories et de l'histoire du cinéma : le doublage émerge comme un objet de problématisation de la pratique de création filmique. Cela veut dire que cet article propose une analyse transversale, en tenant le doublage comme une démarche de synchronisation vocale qui met en crise le langage, ainsi que le discours, dans sa fonction de donner du sens au monde.

De ce point de vue, il est intéressant d'observer comment l'alternance entre deux façons d'insérer la voix narrative filmique – celle de la bande sonore de la version originale et celle de la version doublée en autre langue – est la contrepartie matérielle du discours qui la traverse. Autrement dit, il s'agit de voir comment les traits de la voix de l'émission originale et ceux du doublage interviennent dans le discours à venir au cours de la diffusion d'un film à l'étranger. La mise en cause de ces contrastes vocaux implique le spectateur pensé dans la position du sujet de discours, non pas tout simplement en rapport à ce qu'il voit, mais aussi à ce qu'il entend.

C'est dans cette perspective que je prends le cas de *Troupe d'élite*, dont la diffusion en langue étrangère, lorsque ce film a été montré pour la première fois à l'ouverture du Festival de Berlin, en 2008, ont posé beaucoup de questions auprès des critiques et des spectateurs. À cette occasion, la polémique relevée attirait l'attention sur le défi de sous-titrer ou doubler un film caractérisé par un croisement entre la voix du narrateur et celle du protagoniste. Attaché à provoquer un débat sur les procédés de la police spéciale dans la violence urbaine, il s'agissait pour réalisateur de faire qu'une voix, celle du narrateur, se déroule par rapport à l'autre, celle du protagoniste. Par contre, cette stratégie de mixage sonore, ainsi que le rythme frénétique des images, ont causé quelques obstacles pour la circulation de *Troupe d'élite* en autres langues, en particulier pour la réception de la pellicule au Brésil. On va voir que quelque chose dans la stratégie énonciative n'a pas marché, au point d'exposer un certain discours à sa propre dispersion. Finalement, c'est ce que le doublage, à travers les écarts énonciatifs de nature prosodique - réflexivement en relation avec la version originale - va mettre en évidence. Nous reviendrons sur aspect polémique de la réception du film à la fin de cet article.

Pour commencer, je m'appuierai sur un élément précis perçu comme étant le point de différence dans le doublage en français, pour y retenir l'articulation vocale dans le relais prosodique entre la langue d'accueil et la langue d'origine du film. La question est de déterminer comment on entend, par la voix du doubleur, le discours dans lequel l'acteur sur scène expose un certain processus discursif, saisi dans sa dimension historique et idéologique, en même temps qu'il vit et raconte les événements. Plus précisément, je demanderai si le sens qui se produit à partir de la voix de l'acteur, correspond à ce qui se constitue à travers la voix du doubleur. Ainsi, je partirai du statut énonciatif de la voix dans des récits filmiques discursivement liés au problème de la violence urbaine dans une grande ville brésilienne, en l'occurrence Rio de Janeiro, dans le film de José Padilha.

2.

La mise en question du doublage au sens de l'analyse du discours fait apparaître le problème de savoir comment l'insertion d'une autre voix synchronisée à la parole des personnages et celle des narrateurs, en tant qu'acte d'appropriation, constitue le sens de ce qu'on voit dans les images. Je ne me focaliserai pas sur des difficultés de traduction, mais plutôt sur la manière dont l'audio traduction révèle l'intervention d'une autre langue dans les espaces des mêmes images en mouvement à l'écran. En réalité, je montrerai que cela change la direction de sens déjà donné, aussi bien pendant la création que lors des projections successives du film. Ici, on prendra également en compte la constitution des spectateurs comme sujets de lecture audiovisuelle. La perspective à laquelle je m'attache est liée à la position d'un spectateur situé par rapport sa langue maternelle : en tant qu'analyste de discours, on ne cherchera pas dans le doublage français le contenu qui ne correspondrait pas à la parole dite en portugais. À cet égard, le point d'ancrage analytique se trouve dans la façon de dire ; de là, l'attention se dirigera vers d'autres alternatives discursives, qui mettent en opération la délocution du discours dans un dispositif culturel localisé ailleurs.

Il ne s'agit pas de considérer les différences culturelles, mais de s'en tenir à l'apparition de divers présupposés, qui constituent à chaque fois la culture impliquée soit par la langue de doublage, soit par la langue d'origine. De là, pour se donner une étude de cas précis, il faut présupposer un cadre discursif, dont celui du récit filmique conçu à travers la langue première. Cette conception explique l'idée du statut discursif de doublage, non pas saisie en soi-même, mais dans une série d'interprétations démarrées à partir d'autres synchronisations linguistiques. C'est comme ça qu'on va problématiser ensuite les effets de sens qui résultent du doublage de *Troupe d'élite* dans la version française.

Puisque l'utilisation de la voix over est la plus fréquente sur le plan de la narration dans *Troupe d'élite*, il fallait partir de là, afin de relever le processus discursif mis en place pour la construction de ce film. Cette procédure technique de traitement de la sonorité vocale porte sur toute la structure narrative dans laquelle la voix doit se référer à la fois au narrateur et au protagoniste. On voit que, en reliant son et l'image, la fonction principale de la narration est d'indiquer le lieu d'action comme un espace de crimes, dès les premiers plans du film (Fig 01, Fig 02).



Fig 01

Dans ma ville, il y plus de 700 favelas, souvent contrôlées par de narco-trafiquants, armés jusqu'à la dent. Des mecs portent de AR-15, Pistol Uzi, HK et bien d'autres petits bijoux. Dans le reste du monde, ces armes sont des armes de guerre, ici ce sont des armes de crime.



Fig 02

Deux des premiers plans : le plan de la favela en soirée de funk, suivi du plan des policiers du BOPE en train de l'envahir

À Rio de Janeiro quand tu es flic, tu dois faire un choix, ou tu vires un ripou, tu fermes les yeux, tu devient un ripos, ou t'entres en guerre. Cette nuit là, Neto et Matias font les meme choix que j'avait fait dix ans auparvan : ils ont entré en guerre.

La narration *over* de Capitaine Nascimento

Apparemment, d'après l'intrigue cinématographique appliquée à *Troupe d'élite*, on remarque que l'alternative de faire coïncider la voix du narrateur et celle du personnage ne pourrait se faire autrement. Il s'agirait pour le réalisateur et le scénariste de capturer le spectateur dans le réseau de sens que le narrateur rend audible lors de chaque acte vocal d'énonciation. Après tout, comme l'a dit le réalisateur José Padilha, le projet du film a été conçu pour raconter la violence urbaine typique dans une ville comme Rio de Janeiro, en partant de la perspective de relation de force à l'intérieur de la police.

Le scénario avait plusieurs traitements. Dans le premier, le point de vue appartenait à Nascimento. Dans le deuxième, il avait deux points de vue du Nascimento et du Matias, comme dans *Les bons Compagnons*. Dans le troisième, celui qu'on a tourné, il avait le point de vue de Matias. Alors au long de l'édition, nous avons remarqué que le film marcherait mieux sous la narration de Nascimento, parce qu'il était quelqu'un qui avait déjà la notion de l'impossibilité de confronter le trafic à cette manière-là, et quelqu'un qui pourrait aussi parler comment fonctionnait le système policier.¹

¹ Ricardo Calil, "Para Padilha, 'Tropa' é um espelho que revela lado feio da sociedade" <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/10>. Accès le 10-07-2013.

Malgré cela, la voix over de Capitaine Nascimento, comme témoin vivant dans la scène et narrateur critique au-dehors de la scène, se présentait comme la solution diégétique la plus cohérente.

La première tentative de sauver le film était le remplacement de la narration en off, de Mathias pour Nascimento, mais quand même en gardant le scénario original. La suggestion a été donnée par Carolina Kotscho, la femme de scénariste Bráulio Mantovani. Cependant, le résultat n'était pas toujours satisfaisant. Le changement d'un seul protagoniste est arrivé en effet après plusieurs discussions parmi les producteurs. Daniel Rezende a été celui qui a formulé la phrase qui s'est finie dans la bouche de Nascimento et il a servi de justification pour le changement : "en réalité, j'ai eu besoin de l'intelligence d'un et du coeur de l'autre. Si je pourrais avoir rejoint les deux, mon histoire n'aurait pas été si difficile".²

L'essentiel, pendant le montage du film, était la décision de prendre la voix over comme le fil conducteur pour relier non pas le son et les images, mais plutôt les spectateurs et le sens à donner aux actions à l'intérieur des images. D'une certaine manière, on peut appliquer à cette voix-over la même observation que Johanne Villeneuve a indiquée à propos du film *The Thin Red Line*, de Terrence Malick: cette voix, dit-il, elle parcourt les images du film comme si elle les avait tournées "elle-même". À cette remarque de Villeneuve, j'ajoute que dans *Troupe d'élite*, la voix seule de Capitaine Nascimento tourne le film, occupant symboliquement la place du réalisateur, José Padilha.

C'est pour cela même que le traitement d'insertion sonore qui est réalisé par la voix over fait partie d'une certaine stratégie discursive. Ismail Xavier montre comment cette procédure est une constante dans la production cinématographique brésilienne contemporaine qui prend pour thème la violence dans la ville.

C'est pour cela même que le traitement d'insertion sonore qui est réalisé par la voix **over** fait partie d'une certaine stratégie discursive. Ismail Xavier montre comment cette procédure est une constante dans la production cinématographique brésilienne contemporaine qui prend pour thème la violence dans la ville.

Le cinéma brésilien contemporain a privilégié des façons de narrer et d'interagir avec le monde où la voix joue un rôle primordial. Que ce soit dans les entretiens dans des documentaires, ou que ce soit chez les personnages vécus par des acteurs, la voix vient au centre en tant qu'expression de "parole directe" d'un sujet, et il y a un grand éventail de films de fiction où elle se présente comme voix over, se superposant à l'image afin de narrer une partie de l'histoire, faire des commentaires et anticiper des sens. Ce genre d'intervention est disséminé parmi les différentes formes et styles, dans des films inscrits dans la tradition du film noir, des drames sociaux, dans certaines incursions dans la crise de la famille, dans la comédie. Il y a la voix qui expose la mémoire, le journal de terrain du cinéaste, la biographie.³

La perspective de fond proposée par Xavier, basée sur les façons d'exploiter la synchronisation vocale dans le présent du cinéma brésilien, souligne la voix over en tant que procédure narrative fonctionnant comme deixis de la crise du sujet. Ceci est perçu comme une indication – je dirais, de nature discursive - de

² J. Padilha, "O Nascimento do Capitão", *Revista Bravo*, no. 158, Outubro de 2010.

³ I. Xavier, "Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados" in *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, 75, julho 2006, p. 139-155.

la “difficulté à ‘dire’ le monde”. Le plus important à souligner dans la proposition de cet auteur est le statut énonciatif dans lequel la voix est alignée à une assomption idéologique. Normalisé de cette façon, la voix devient une marque de liaison entre les faits. Dans cette opération, dit Xavier, la voix over sert à faciliter aussi bien “l’influence du processus” qu’à produire le genre de décontraction souvent trouvée dans la conversation d’une ambiance familière. On peut observer que c’est bien l’intonation prise par la voix de l’acteur, Wagner Moura, pour jouer le rôle du narrateur, s’écartant de laquelle qu’il utilise pour jouer le protagoniste dans le film de José Padilha.

En ce qui concerne la présente analyse, je voudrais souligner ce que dit Xavier à propos de ce que la voix over peut créer comme effets de “paroles ‘naturelles’, destinées aux spectateurs”. Dans le cas de la voix du narrateur de *Troupe d’élite*, il faut chercher, analytiquement, les traits énonciatifs de ce style colloquial qui ne sont pas toujours traduisibles lors du doublage, précisément parce que dans la version originale, les traces vocales ont lieu dans le sillage d’un protocole énonciatif matériellement lié à des conditions de production historiques du discours sur la violence urbaine dans les grandes villes brésiliennes.

À propos de la voix over dans l’article auquel je me rapporte, Ismail Xavier se concentre sur trois films dans lesquels, sous cette modalité d’insertion sonore, on écoute la voix qui narre sa propre histoire à la première personne : *La Cité de Dieu* (Fernando Meirelles et Kátia Lund, 2002), *L’Homme qui copiait* (Jorge Furtado, 2003) et *Rédempteur* (Cláudio Torres, 2004). Il s’agit des productions dont la voix est susceptible de se rapporter au discours du sujet narrateur, pris à la fois dans les conditions immédiates de son existence et dans le cadre social le plus large. Je profite de cette occasion pour indiquer la pertinence de cette formulation de Xavier, par rapport à ce que dit Eni Orlandi⁴ concernant des conditions respectivement strictes et larges du discours. Du regard sur la triade filmique découpée par Xavier, je veux maintenant extraire la tension qui traverse ces récits. La marque de la violence y est caractérisée et, à voix over, elle pousse le dire du narrateur.

Analytiquement il est important de dire que, sur le plan de la voix over du film de Padilha, on trouve des indications du présent, marquant que le moment de l’énonciation narrative est contemporain du moment où les audio spectateurs suivent les événements exposés à l’écran. Cela veut dire que les énoncés émis sous le mode de la voix over doivent exprimer des procès antérieurs à son énonciation, et surtout lier à l’actualité de la narration, y compris l’espace d’exhibition du film et les spectateurs. Sous cet aspect, je vais m’occuper de la modulation linguistique dans laquelle la voix over se fait articuler. En conclusion, je mettrai l’accent sur certains aspects concernant “le grain de la voix”, selon les termes de Roland Barthes dont la pertinence sera vérifiée et ravivée ici.

Ainsi, on peut réaffirmer que, en tant que l’acte énonciatif, la voix du Capitaine Nascimento est l’indication déictique du narrateur qui dit “je”. Mais il convient aussi de souligner que, dans l’énonciation narrative, cette voix est saisie en temps différé : en ce qui concerne l’expérience narrée, le narrateur over vient se placer entre le spectateur et les images de lui-même ultérieurement leurs propres actions en tant que policier. Il s’agit de confronter leur dire avec celui de l’interlocuteur imaginaire, présent dans la salle de cinéma, la perspective selon laquelle le narrateur se construit dans la position du sujet-policier, et, dans la même

⁴ Eni Orlandi, *Análise de Discurso. Princípios e procedimentos*. Campinas, Ed. Pontes, 1996.

position, il s'imagine étant vu par ceux à qui il s'adresse dans les mêmes temps et espace où les images en mouvement passent à l'écran.

De ce fait, je peux inclure dans la même lignée des films cités par Xavier le cas de *Troupe d'élite*. Cependant, si, d'un côté, les paroles émises de façon over à la première personne, qui conduisent toute la narrative, se rapprochent du film *La Cité de Dieu*, d'un autre côté elles s'en écartent, puisque, dans *Troupe d'élite*, la voix du narrateur et aussi celle du protagoniste prennent la même origine matérielle et actancielle. Voilà ce que ça donne quand, à certain moment, le scénariste se rend compte que la place du narrateur ne peut s'établir autrement, comme il a été proposé pour le montage du film *La Cité de Dieu*. Dans celui-ci, on se rappelle de la séquence où le personnage Petit Dé est de retour et se réintroduit comme Petit Ze. À ce moment-là, Buscapé, le narrateur over, prend une position hétérodiégetique: il reste, comme auparavant, un des personnages de la narration, mais il s'en éloigne pour raconter l'histoire de Petit Zé, par la suite protagoniste. D'après ce qu'on a anticipé là-dessus, pour faire autrement, dans *Troupe d'élite*, il a fallu que le même scénariste, Paulo Montavani, modifie toute la première version du scénario construit par le réalisateur qui avait distribué les voix de narrateur et du protagoniste, selon la structure narrative adoptée pour le film *La Cité de Dieu*.

On note, dans cette procédure, la trace d'un geste de création qui non seulement impacte la direction stylistique de la narration filmique, mais aussi établit un protocole énonciatif : la narration à la première personne, sous la voix over, doit résonner comme la deixis d'un relais du passé avec le présent. L'image, celle du personnage en action dans un autre temps, doit rapporter à sa propre voix en parlant dans un temps ultérieur à ce qu'il a vécu. Cela conduit à dire que le choix d'une relation précise entre voix et image sert de fil conducteur à l'interprétation.

La prédominance de cette modulation vocale et énonciative parcourt toutes les actions du protagoniste et conduit l'interprétation de ce qui se voit. On comprend dès lors pourquoi le langage de *Troupe d'élite* dispose d'un caractère hybride de fiction et documentaire. Bien que conçu comme une fiction au niveau de la structure énonciative, ce film nécessitait la présence d'une voix audible flânant au-dessus des images qui tissent le récit. Ici se révèle l'implication de Jose Padilha dans son film. Après avoir tourné un long documentaire basé sur les images montrés en direct à la télévision lors de la séquestration d'un bus – *Bus 174* (2001) – cette fois-ci le réalisateur s'oblige à apporter le recours narratif propre au langage du documentaire, afin de donner à la seule voix fictive du narrateur, Capitaine Nascimento, la direction de sens qui relie les faits inventés sur le plan de la fiction aux faits tels qu'ils se produisent dans le contexte de la réalité sociale, prise comme point de référence pour cette diégèse filmique. Factuel ou fictif, le phénomène d'interpellation vocale et discursive est ici l'objet de ma proposition. "Les mots peuvent faire dire tout ce que l'on voit dans les images", disait le cinéaste Chris Marker, lorsque, dans son documentaire, *Lettre de Sibérie*, réalisé en 1957, il a inséré trois commentateurs différents qui parlaient en voix over sur les mêmes séries d'images.

C'est ainsi que cette option de montage sonore met en valeur le discours et la dimension politique qui engagent, de façon indissociable, le narrateur et l'audio spectateur. Enfin, cette modalité d'insertion vocale fonctionne comme l'ancrage matériel du discours à travers lequel les faits rapportés doivent être interprétés. On voit pourquoi, parmi les écarts de rythmes et de mélodie propres à chaque langue, le doublage peut devenir un point d'ouverture à l'interdiscours. Cette notion se ré-

fère au cadre de la mise en abîme, ou de l'instabilité de sens, c'est-à-dire, l'espace des relations contradictoires de sens propre à la langue et son ordre signifiant en acte au-dehors de la grammaire⁵.

Soulignons, avant tout, que le sujet auquel on fait référence, selon les termes de l'analyse du discours, n'est pas un individu réel. Il n'existe que comme un événement de discours déterminé par une série des actes d'énonciation, actes par lesquels se produisent le sens et le sujet. C'est alors qu'on demandera jusqu'à quel point, dans le travail de traduction audiovisuel, la voix qui double en langue française positionne la subjectivité du protagoniste du film *Troupe d'élite* à la même position du discours, telle qu'elle est définie par la construction narrative en langue portugaise.

Si on considère le sens pris par la façon de rendre présente cette modalité de résonance vocale, c'est-à-dire la voix *over*, il faut analyser ce qui se passe lorsque la matérialité acoustique donnée dans la langue originale passe par une autre à travers le doublage. Je pose la question non pas pour déplorer le doublage en tant qu'un lieu énonciatif de la déformation du sens censé d'être assigné à la langue originale, mais tout simplement pour enquêter sur le doublage comme une forme matérielle qui, à cause des changements énonciatifs linguistiquement déterminés, ouvre des événements discursifs favorisant la multiplicité du sens.

3.

En accord avec la perspective d'analyse adoptée ici, les variations qui exposent les différences linguistiques articulées dans l'original et dans le doublage sont intéressantes pour des nouvelles approches du processus discursif. Alain Boillat attire l'attention sur le doublage en tant qu'objet de l'analyse filmique, surtout parce que l'étrangeté perçue dans la version doublée permettrait de souligner "certaines spécificités de la version originale"⁶. D'après l'observation de Boillat, en m'appliquant à des études de cas liées à la diffusion du cinéma brésilien à l'étranger, je voudrais confirmer la perspective selon laquelle les doublages "modalisent un nouveau contexte de réception". Cette proposition me permet de justifier pourquoi l'analyse que je présente part surtout du fonctionnement de la voix linguistiquement articulée en langue portugaise. Ce qui donne le protocole énonciatif mis en œuvre dans la version originale fait apparaître les repères réciproquement différents de production de sens.

Donc il ne s'agit pas de fixer un sens limité à chaque version du même film, mais de relever leurs repères discursifs, notamment ceux qui, au lieu de le refuser, affirment le mode spécifique par lequel un récit filmique construit non pas une vision, mais le monde lui-même, celui qui est précisément l'objet de l'enquête. En écoutant la voix du doubleur de *Troupe d'élite*, on se rend compte que la ville exprimée avec des images devient autre en français, par rapport à ce qui est dit par la voix du narrateur sonorisée en portugais.

Au début de cet article, on a vu que, dans la narrative filmique en question, l'usage du pronom Je, et des embrayeurs d'espace et de temps, ont pris une pertinence capitale en tant que rubriques de dialogue, car ces marqueurs déictiques ont

⁵ E. Orlandi, "L'analyse du discours et ses entre-deux: notes sur son histoire au Brésil". *Un dialogue atlantique*, Orlandi, Guimarães, E. ENS Éditions, 2007, p. 37.

⁶ A. Boillat, "Le doublage au sens large: de l'usage des voix déliées" in *Décadrages le doublage*. n° 23-24, printemps 2013, p. 52-79.

orienté l'acteur vers la mise en œuvre d'une qualité vocale qui est une façon de s'adresser directement, non pas à n'importe quel interlocuteur, mais directement à celui qui, au milieu de la salle de projection, est censé être impliqué dans les commentaires du narrateur. Si l'on met à part le but d'amuser les habitués du cinéma, la question du réalisateur José Padilha est de faire réagir les spectateurs : l'intervention de la voix-over du narrateur soustrait l'audience à la position de ceux qui se contentent de regarder, d'observer un événement sans s'y impliquer. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard si, juste après la sortie, en prenant sa valeur d'intervention politique, ce film a été utilisé pour animer des grands débats au sein des associations de quartier, de universités, etc. Ce procédé reflète, dans le cas spécifique de *Troupe d'élite*, une stratégie énonciative qui met en relief la façon de s'adresser au locuteur imaginaire, à savoir la fonction phatique effectuée par le vocatif. Mais l'effacement de ces marques d'interpellation dans le doublage en français va-t-elle préserver cette propriété intrinsèque d'engager l'auditeur?

Pour répondre à cette question, par laquelle débute mon analyse, il faut présupposer qu'à chaque fois que l'audio spectateur écoute quelque étrangeté dans le doublage, il y a là une faille qui montre l'équivoque bouleversant la fluidité de la relation discursive entre le son et l'image, en perturbant l'accès imaginaire au sens figé. Ces occurrences nous rappellent des ratages de rythme d'énonciation, rythme auquel s'astreint un doubleur mais qui ne reste pas inaperçus à l'écoute, car la synchronisation du son vocal ne se fait pas tout simplement par les lèvres des acteurs, mais aussi par les gestes des personnages en scène, ou par des gestes qui sont censés d'être logiquement cohérents par rapport à ce que la voix du narrateur émet. Ainsi, la stratégie analytique doit envisager l'ouverture d'une interprétation qui fait que le doublage propose ou lance aux auditoires des possibilités de sens en tension avec la version originale.

En contrastant la modulation vocale réalisée en français et en portugais, je relève le contraste entre la voix de l'acteur et la voix du doubleur comme une manifestation acoustique de la langue parlée. Il y a beaucoup de marques sensibles qui doivent être prises en compte dans cette comparaison, en particulier les paramètres prosodiques spécifiques à chaque langue. Pour rappel, je mentionne qu'Alain Boillat, lorsqu'il propose des critères pour distinguer la voix parlée de la voix chantée, distingue trois types d'écarts que l'on observe entre les différentes modulations vocales pour actualiser le langage:

(...) d'un individu à l'autre (chacun actualisant les phonèmes à sa manière, introduisant une courbe mélodique qui lui est propre, frappant certaines syllabes d'un accent particulier), d'un texte à l'autre (en fonction de son degré de "poéticité") et d'une langue à l'autre [c'est moi qui souligne] (certaines langues sont plus mélodiques que d'autres).

De ces paramètres qui, d'après Boillat, servent à saisir la distinction entre la voix parlée et la voix chantée, je prends le troisième type de variation, celle qui situe la "perception d'une manifestation vocale" dans la frontière prosodique qui marque la distance entre deux langues. D'une langue à l'autre, il y a des modalités irréductibles d'assurer la relation sémantique qui lie les mots et les choses, notamment les propriétés mélodiques et rythmiques des différents systèmes d'arrangement, à la fois syntaxiques et prosodiques.

Il s'ensuit que, dans la traduction audiovisuelle, le doublage expose l'articulation vocale des énoncés à l'équivoque. J'emploie ce terme en faisant référence à la réflexion de Michel Pêcheux :

Tout énoncé est intrinsèquement susceptible de devenir autre que lui-même, de décoller discursivement de son sens pour dériver vers un autre. Toute séquence d'énoncés est donc linguistiquement descriptible comme une série (lexico-syntaxiquement déterminée) de points de dérive possibles, offrant place à de l'interprétation.

C'est dans la structure suprasegmentale de l'énoncé que j'entends travailler, comme "une série de points de dérive possibles", incluant la description contrastive de traits prosodiques saisis dans l'intervalle sonore situé à la limite de deux langues, à savoir le différentiel prosodique produit par l'utilisation de vocatifs dans la version originale et son absence dans la version doublée en français appliqué aux certains fragments d'énonciation narrative dans le film *Troupe d'élite*. À cause d'un souci méthodologique, et pour garder la problématisation proposée ici, il faut remarquer que dans un troisième temps, je dois considérer le discours de la réception de ce film dans son contexte international, en mettant en suspens le point de vue strictement linguistique. En définitive, j'envisage de parvenir à des conclusions sur le statut discursif du doublage, dans sa relation intrinsèque avec la version originale.

Je m'occuperai maintenant précisément des énoncés par lesquels, grâce à l'usage du vocatif, le narrateur fait semblant de s'adresser aux spectateurs. C'est là qu'on pointe le trajet de la constitution de sens, à travers l'émission vocale exposée à l'équivoque - pas dans une seule langue, mais dans les traces que signe, au niveau de la prosodie, le passage de l'une à l'autre. Subséquemment, il s'agit d'analyser en particulier comment l'absence du vocatif dans la parole du doubleur français, en ralentissant la progression intonative, est riche de conséquences sur les processus discursifs à l'œuvre dans le film.

C'est comme cela que je m'en tiendrai à examiner des extraits de paroles dites par l'acteur dans la version originale en portugais, en les faisant contraster avec ce qu'on écoute dans la version doublée en français. On y obtient la matérialité des énonciations vocales superposées, selon la différence que chacune d'entre-elles présente par rapport la façon de marquer l'interlocuteur comme une position anticipée de discours. Au bord de l'énonciation doublée apparaît un élément distingué de structure prosodique, propre à la langue originale, et qui n'apparaît pas dans la langue dans laquelle se réalise le doublage. Évidemment, je renvoie ici à la distribution respective de la présence et de l'absence du vocatif. En suivant Michel Pêcheux, l'équivoque ne se fait pas seulement parmi des différentes combinaisons des éléments qui ont lieu dans une unité syntaxique, mais plutôt par l'émergence d'un espace discursif.

Je reprends ici la considération constatée ci-dessus, selon laquelle l'effet de proximité donné par la posture vocale doit ouvrir, dans le récit, un espace afin d'interpeler le spectateur à l'intérieur d'une position subjectivante, qui ne correspond pas toujours à l'endroit d'où le narrateur est censé d'intervenir auprès des audio spectateurs. Tout se passe comme si le narrateur devait interposer sa perspective à celle des gens avec qui il partage l'impact des images de violence urbaine. C'est de cette manière que la voix du narrateur émise en portugais présente une rythmique constante, marquée par l'emploi du vocatif. En se dirigeant vers le spectateur qui

suit l'histoire racontée en images sur l'écran, à plusieurs reprises, le narrateur intercale à propos, entre deux phrases, des appellatifs comme ami, partenaire.

En prenant la situation dans laquelle ont lieu des effets de sens, c'est-à-dire l'interlocution entre le narrateur et le public, on peut dire que l'emploi fréquent du vocatif détermine la façon dont le locuteur est interpellé dans une certaine position de sujet au cours de cette narrative filmique. Ceci amène à penser au changement de direction de sens, quand, dans le doublage en français, disparaissent ces appellatifs aux points où ils se détachent dans la voix de la version originale.

Pour vérifier ponctuellement le trajet de cette glissade énonciative, je prendrai quelques exemples à partir desquels je soutiendrai l'hypothèse analytique en alliant des approches prosodiques, énonciatives et discursives. Ce sont des passages emblématiques qui, à partir de l'écoute de la voix qui double, font que l'analyste ressort le mouvement intensif de production de sens par rapport aux actions du protagoniste Capitaine Nascimento. Je parle du décalage des vocatifs, dont les vestiges se font griffer par la pause qui, elle, vient remplacer le vocatif. De cette façon, il se dévoile, dans un certain point de la chaîne intonative, quelque chose qui n'est pas évident à l'écoute. On voit le chemin qui, plus loin, m'amène à repérer le ton ironique de la voix du narrateur dans les assertions discursivement structurées en portugais. On commence par l'échantillon des phrases dites par le narrateur en faisant ressortir la forme qu'elles prennent respectivement dans la version originale (VO) et dans la version doublée (VD)

VO

1. Policial tem família, **amigo**. Policial também tem medo de morrer
2. Quando um convencional honesto sobe a favela, **parceiro**, geralmente dá merda
3. E a nossa farda não é azul, **parceiro**. É preta
4. Policial do Bope, **parceiro**, tem que saber onde pisa
5. É claro que não, **parceiro**. Ele vai ligar pro BOPE!
6. Só que eu ia subir armado, **parceiro**; e de farda preta

VD

- 1a. Les policiers ont des familles;[...] eux aussi ont peur de mourir
- 2a. Et quand un policier honnête débarque dans une favela, [...] en général, c'est le bordel
- 3a. Et notre uniforme n'est pas bleu [...]. Il est noir
- 4a. Un policier du BOPE[...], doit savoir où il met les pieds
- 5a. Bien sûr que non. [...] Il va appeler le BOPE
- 6a. Sauf que j'allais monter armé, [...] et dans mon uniforme noir

Dans chaque profération, coupée au niveau de la voix over du narrateur à la place du vocatif, on entend une pause silencieuse dans l'émission vocale doublée, ce qui a pour résultat un changement acoustique minimal dans la structure prosodique de l'affirmation, si l'on compare à ce qui est émis en portugais. À titre d'illustration, j'isole les deux premières paires d'énoncés (1 et 1a) et je les sou mets à un graphique d'analyse acoustique à l'aide du logiciel Momel⁷. La finalité n'est pas d'entrer dans les détails de la mesure envisageant la rigueur analytique, telle que l'exige la Phonétique Acoustique, mais seulement d'attirer l'attention sur le dessin des courbes tonales qui différencient les émissions vocales de la version originale (VO) et de la version doublée (VD)

⁷ Je remercie mon perspicace étudiant de master du cours de lettres de l'Université Fédérale de Santa Catarina, Felipe Pereira, qui a réalisé les graphiques qui illustrent cet article.

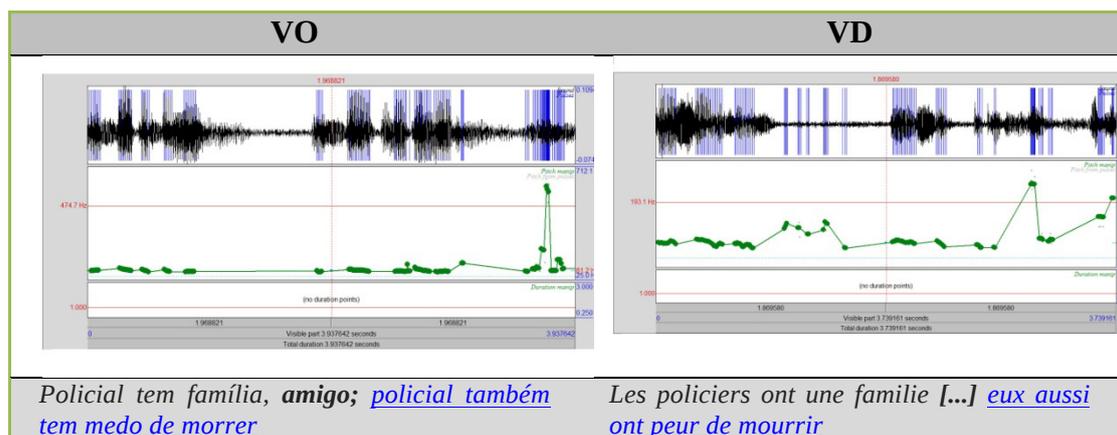


Fig 03

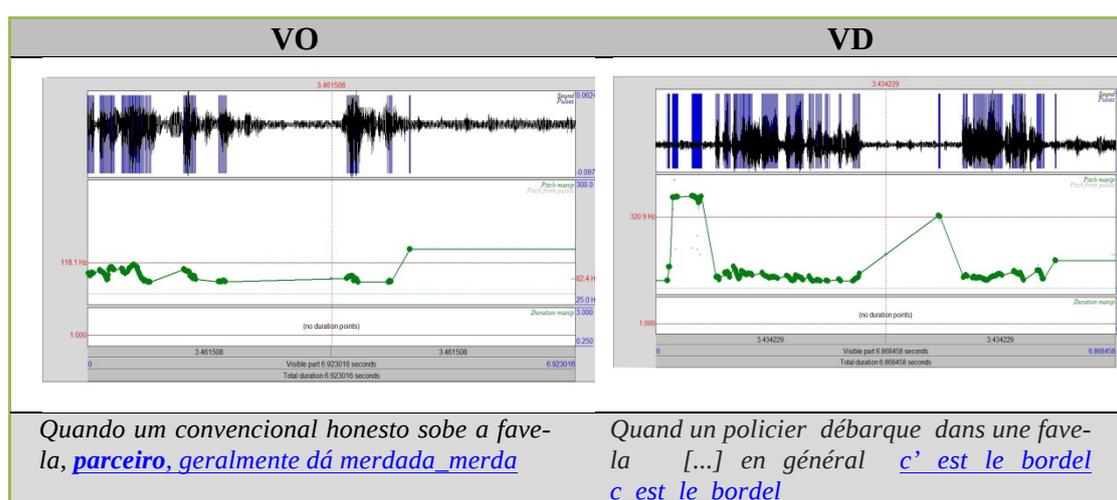


Fig 04

À propos de la structure prosodique, les graphiques montrent comment les deux assertions sont dites - en portugais et en français -, ce qui nous permet d'identifier des traces de frontières syntaxiques déterminées par les intonations. Sous les paramètres d'un extrait de la chaîne parlée, le vocatif assume un statut énonciatif d'une importance cruciale. Au moyen des figures présentées, on peut penser que cette attitude énonciative se dessine par des modifications de la courbe intonative, impliquant une pause sonore ou silencieuse, concernant le point où le vocatif est émis en portugais, et omis en français.

Une étude de García Dini⁸, appliquée à l'espagnol me servira de point d'appui pour affirmer que, dans les deux cas présentés dans les graphiques ci-dessus, les vocatifs *amigo* et *parceiro* sont des indicateurs d'intensité dans la voix. Il en découle, donc, que ce qui s'intensifie au cours de la narration, c'est plutôt l'adresse au spectateur, construite au fur et à mesure de l'action du dire, un effet qui se perd lorsque le vocatif est omis dans le doublage. Autrement dit, lorsque le narrateur intercale, au milieu de la phrase, un appellatif, il alerte son auditeur sur leurs perspectives différentes, au sujet de la situation du monde qu'entouragent tous les deux, soit à l'intérieur de la diégèse, soit sur le plan de la réalité coréférentielle aux événements du récif filmique.

⁸ D. García, "Algo más sobre el vocativo", in http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/10/10_055.pdf Accès le 03/05/2013.

Les vocatifs représentent, lors de l'acte d'énonciation, la deixis de la présence de l'autre, considéré non comme un destinataire physique, mais comme une position imaginaire mise en œuvre par un *fonctionnement discursif*⁹. En d'autres termes, le ton intensif, placé dans la voix du doubleur, tend à prendre une autre direction de sens en ce qui concerne chaque formulation assertive telle qu'elle est représentée dans les graphiques. De cette manière, l'usage des vocatifs en portugais donne à entendre la torsion qui relève de la non-coïncidence d'interprétation, propre au contexte interrogé dans le film.

4.

Dans l'approche analytique adoptée tout au long de cet article, il importe encore de souligner que ce n'est pas l'évidence d'un contenu affirmé par la voix over qui est mise en relief, mais ce qui s'y oppose, dans la position de l'interlocuteur à qui elle s'adresse, notamment à travers l'emploi ponctuel des mots à valeur grammaticale de vocatif ou d'appellatif. D'ailleurs, dirait ironiquement Michel Foucault¹⁰, l'évidence n'a rien ici à voir avec les mots, ni avec les choses auxquelles elles se remettent, mais plutôt avec ce qui définit la continuité syntaxique.

À propos de l'ironie, il ne manque pas de souligner un autre mouvement énonciatif, dévoilé dans l'effet d'adresse ou d'interpellation, au cours de la prise de parole par le narrateur. Le cas étudié ici ne portera pas sur les détails théoriques à développer autour du concept d'ironie, puisque ceci dépasserait largement le but de ce travail. Sur la manière de dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre, j'envisage simplement la nuance ironique, dans le ton vocal très pertinent du processus discursif, établi par l'acte d'énonciation qu'ancrage la parole over du narrateur de *Troupe d'élite*. Ainsi, dans la version originale, je remarque que ce qu'on peut entendre comme un point de vue divergent par rapport aux interlocuteurs fait qu'au lieu d'affirmer, le narrateur entonne le rythme de sa parole, de façon à interroger le public censé ne pas regarder les images, sans écouter la voix qui les signifie.

De là, on a recours à la conception de l'ironie comme jeu proposée par Eni Orlandi¹¹ pour qui l'ironie ne se réduit pas "à un simple jeu d'opposition, c'est-à-dire de se dire ce que l'on pense". Conçue en tant que forme de discours, dans la narration dans *Troupe d'élite*, on voit vite que l'ironie est ce qui rend l'effet d'une certaine relation implicite de distance entre le discours que fait le narrateur et celui qui est censé être soutenu par les interlocuteurs imaginaires. Sur ce mode de discours indirect libre très apparenté à l'ironie - toujours au moyen de l'interposition du vocatif - le narrateur expose sa voix pour faire passer, en parallèle et dans l'autre sens, celle de l'autre. Voilà un affrontement discursif entre le policier et la

⁹ "Nous considérons qu'un type de discours résulte du *fonctionnement discursif*, ce dernier étant défini comme l'activité structurante d'un discours déterminé faite par un locuteur déterminé vers un interlocuteur déterminé et ayant des finalités spécifiques. Cependant, on observe que ce "déterminé" ne se réfère ni au nombre ni à la présence physique ou à une situation objective des interlocuteurs." (E. Orlandi, "Typologie du discours et règles de la conversation", in *Langage et société*, n°29, 1984, p.5)

¹⁰ M. Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad: Salma Tannus Muchail. 6^{ed}. São Paulo Martins Fontes, 1995

¹¹ E. Orlandi, "Desconstrução e construção do sentido. Um estudo da ironia", in *Série Estudos. O histórico e o discursivo*. Publicação do Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1986, p.66-97.

population qui ne se maintient pas quand on entend le rythme du doublage dans la version française.

D'où vient l'écho qui indique la constitution subjective du narrateur dans l'acte d'énoncer, à lui? Est-ce que on peut entendre que ce qui dit le public échoit dans la parole ironique du narrateur? Or, si d'après Eni Orlandi, l'écho ne relève pas de la répétition, donc le fait de reprendre à l'envers l'affirmation de celui à qui se destinent la parole ne vient pas dans l'énonciation pour réitérer le déjà-dit, mais plutôt pour faire résonner les points de dissonance à l'intérieur même de l'écho.

Ainsi, le vocatif qui est enregistré ici a une importance énonciative fondamentale: il ne s'agit pas que de rendre présent l'autre dans son énonciation, mais plutôt d'annexer à la position de l'autre une façon antagonique de signifier le policier. Le fait d'établir un parallélisme sémantique entre la phrase qui le précède [policier a aussi une famille] et ce qui lui succède [policier a aussi peur de mourir] le vocatif rend présent dans la voix l'attitude discursif du narrateur. C'est ce qui permet de dire que le terme *amigo*, dans sa fonction d'appellatif, comporte le ton ironique par lequel le narrateur souligne ce qu'il pense au sujet, non pas de ce qu'il dit, mais de ce que dit l'interlocuteur à propos du policier.

En bref, je tends à affirmer que, dans l'émission analysée, le sommet ironique se trouve sur la courbe tonale qui accompagne le prononcé du vocatif. Ceci accentue l'effet d'ironie lié au cadre d'interlocution, étant donné qu'il s'agit du narrateur en train de s'adresser à des audio spectateurs à partir d'une position problématique, celle de policier dont la responsabilité est d'utiliser la force pure. C'est le fait de parler par lui-même, en atténuant la référence aux événements passés et en accentuant l'adresse au publique qu'assigne un caractère ironique au narrateur.

En plus, lorsque le narrateur prend distance de le drame urbaine qui se déroule à l'écran, par son énonciation, il institue un deuxième niveau dramatique, et il n'épargne pas à l'auditeur de voir la violence criminelle non pas tout simplement comme une réalité fictionnel, mais comme le monde même qui les entourage. Tout se passe comme si le réalisateur brésilien, à la façon didactique de Bertold Brecht, proposait un spectateur actif, qui pouvait adresser un regard critique sur sa propre réalité. On peut entendre, dans cette modalité d'interlocution, un antagonisme assigné à la valeur méta énonciative et ironique de mise en distance qui, jusqu'ici on a appliqué à l'emploi du vocatif.

5.

Au cours de la discussion établie par le narrateur, on remarque l'interruption du flux de sens qui se superpose à l'image du policier intrépide. Au lieu d'imposer une seule vérité aux luttes sanglantes à Rio de Janeiro, le narrateur exhorte le spectateur à confronter sa conviction en tant que citoyen en général avec celle d'un policier du Bataillon des opérations spéciales de police (BOPE). Néanmoins, ce qui compte, c'est toujours la mise en distance d'un discours par rapport à l'autre. Pour cela, il faut que le narrateur modalise son acte d'énonciation, afin de garantir la présence de ses interlocuteurs à l'intérieur même de chaque énoncé émis. Voilà la fonction de l'emploi du vocatif, au sens performatif du terme. À suivre l'approche proposée par Benveniste ainsi que les pronoms personnels qui

deviennent “uniques et non pareils”¹², à chaque usage, le vocatif apparaît comme une forme vide, qui “reçoit sa réalité et sa substance du discours seul”¹³.

Mais à l'inverse de Benveniste, je reste sous la perspective de L'Analyse de discours de Foucault, pour considérer que la performativité de la parole n'est pas tout simplement réduite aux caractères formels d'énonciation. Cela veut dire que les formes énonciatives ne peuvent aboutir sans liaison constitutive avec des conditions historiques et sociales, par exemple celles qui permettent à la police d'envahir une fête dans la favela afin d'y arrêter les criminels. Il faut rappeler que cette liaison discursive ne comprend ni la langue, en tant que forme pure, ni les conditions extérieures écartées en tant que données empiriques, mais les effets de sens issus de l'acte d'énoncer, inséré dans la série historique des énonciations. La forme de l'acte d'énonciation réalisé par le narrateur tout au long du film *Troupe d'élite* nous conduit à présent au cadre interprétatif qui résulte des énoncés performatifs.

Comprenons bien : il y a dans la modalité intonative selon laquelle la voix profère le vocatif un événement énonciatif qui se trouve inscrit dans certain ordre de discours. Historiquement, nous avons déjà dit que l'endroit d'où le policier se voit dans le combat contre la violence n'est pas le même que celui de l'interlocuteur auquel il s'adresse. Tout cela relève de la propriété performative, liée à la singulière manière linguistique de mettre en œuvre l'acte d'énonciation. On en déduit que le doublage de ce phénomène, à la fois intrinsèque et extrinsèque au langage, va donner un déplacement conforme le mode dont la parole d'accueil se réalise comme la performativité d'un monde autre du sens.

On revient alors au point analytique où se problématise le doublage de *Troupe d'élite* en français, celui de l'effet sémantique interposé dans les différents enchaînements syntaxiques produits par la présence/absence du vocatif, en version originale et version doublée. Tout d'abord, la question de l'usage de l'appellatif en langue française est déjà une approche préalable qui montre comment le propre de la langue ne s'établit qu'en liaison constitutive avec l'histoire. Les variations linguistiques ne sont pas un réflexe, mais une production mutuellement inhérente au mouvement historique. Cela nous conduit à considérer les enjeux discursifs opératoires de la faible fréquence de l'appellatif comme une caractéristique du français parlé.

Une étude de Kerbrat-Orecchioni¹⁴, sur un corpus de conversations, rend compte de l'absence d'interpellation nominale en français, ce qui, d'après cet auteur, est dû à la tentative d'atténuer des situations socialement gênantes. Ceci amène Kerbrat-Orecchioni à introduire théoriquement le concept d'*appellatif zéro*, c'est-à-dire ce qui désigne “le choix préféré dans le cas de l'ambiguïté référentielle”. Cependant, en touchant au thème de la voix doublée comme mode de subjectivation, le contraste entre présence/absence du vocatif en portugais et en français nous ramène non pas au tableau grammatical et sociolinguistique de chacune de ces langues, mais aux implications discursives de production de sujet et de sens.

Ainsi, la présence ou l'absence du vocatif deviennent des indicateurs importants de ce que, énonciativement, le narrateur fait dans la version originale et dans la version doublée en français. En émettant le vocatif sur un point entre deux phrases, la voix dans la version originale devient, en même temps, emphatique et

¹² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 68

¹³ Id.

¹⁴ C. kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales* (t. 2). Paris : Armand Colin 1992

allusive en ce qui concerne l'endroit de l'énonciation auquel se rapporte la forme de discours indirect libre. Comme on l'a souligné plus haut, il y a un effet qui se perd quand on écoute le doubleur français. Au lieu d'interposer l'appellatif, il relie les deux parties de son énoncé sans marquer linguistiquement celui auquel il s'adresse dans l'énonciation. Ce qui se perd dans le doublage, c'est donc la mise au point dans la voix, constitutive de la façon dont le narrateur, au moyen de la performance vocale, construit un croisement discursif entre l'auditeur et le récit.

Or, il semble bien que ce qui avait été jugé dissonant dans la version doublée se présente comme une assertion constative et indiscutable, par rapport au caractère performatif qu'elle revêt dans la version originale. Tout se passe comme si, pour celui qui écoute le narrateur en français, il n'y avait aucun présupposé pour contester ce qui est dit à propos de l'assertion: "les policiers aussi ont peur de mourir". Ici, je le répète, le ton sarcastique avec lequel le narrateur produit de la distance par rapport à son auditeur s'atténue, au moment où disparaît le vocatif dans le doublage, faisant place à l'effet d'évidence constative, et correspondant aux actions exhibées à l'écran.

Au-delà du paramètre prosodique que l'on peut attribuer à chaque langue impliquée, ce qui importe le plus, c'est ce que la voix par elle-même apporte lorsqu'elle est livrée, par présence ou absence, à un élément constant dans l'enchaînement syntaxique de la parole proférée en version originale et dans la version doublée. À sa manière d'articuler, l'absence de l'appellatif, la voix du doublage énonce vers la direction de la différence acoustique qui participe à des effets autres en ce qui concerne l'adresse du narrateur au public. La disparité y est notée à l'instant où la voix interpelle son interlocuteur, et, par-là, revient à intensifier la présence de celui-ci. De cette façon, la voix over accomplit son rôle en prenant un mode de dire non pas comme imposition, mais comme acte de remettre le sens en question. Lorsque le doubleur laisse tomber les appellatives, la conséquence énonciative est que le narrateur over ne s'adresse qu'aux images dont il partage le regard critique avec les audio spectateurs¹⁵.

6.

Il faut certainement encore ajouter les arguments susceptibles de montrer que le rapport entre les deux versions de Troupe d'élite ne vient pas seulement de la différence linguistique, mais aussi de la matérialité vocale, aperçue dans la version originale en contraste avec la version doublée. Quand on procède à la mesure acoustique, on entend que la voix de l'acteur brésilien sonne de façon légère, avec un timbre de style vocal cool.

Mais en français, pour faire entendre le même narrateur, le doubleur émet une voix intense, dans une fréquence plus grave, avec un trait rauque dans l'articulation linguistique. L'effet de cette modalité prosodique d'énonciation revient à la voix dans la version originale, donnant le ton de l'ironie qui sonne à la

¹⁵ Christian Metz propose trois différents modes d'adresse : "le récit filmique des diverses figures, inégalement codifiées, pour s'adresser au spectateur de façon plus au moins "directe" (...). Je dirais un mot de trois 'entre elles (...): l'adresse par la "voix-in", par la "voix-off" et par l'écriture (intertitre). (...) L'adresse en "voix-in", à présent, c'est à dire, la voix d'adresse à l'image. Elle se combine souvent (...) au regard – camera. Rien n'empêche en effet le regardeur filmique de parler au public, et il est toujours *in*, puisqu'il doit donner au spectateur le spectacle de son regard adverse. (C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 40-41)

base d'une harmonie mélodique composée d'un ralentissement scandé, qui marque une frontière significative, à la fois retardant l'affection émotive, et prolongeant la réflexion critique des spectateurs. Sur le plan de la prosodie, on peut saisir que la tonalité ralentie de la version originelle, en proportion inverse, correspond à l'accélération des actions que se déroulent à l'intérieur du récit. Or, dans l'émission vocale énoncé en français, le ton assertif, dû à l'effacement des appellatifs, rapproche le rythme de la voix de la vitesse des enchaînements d'images à l'écran.

Ainsi, l'entretien permanent d'un rythme parcourant l'émission originale en portugais insinue un jeu énonciatif subtil qui se trouve caché dans le doublage français, mais qui est strictement lié aux effets de sens que ces traits vocaux rendent possible. La voix de Nascimento, dans la formule assertive déterminée par la chute des vocatifs, est imposante, agressive et autoritaire. Cet effacement établit un jeu interlocutif qui restreint l'interpellation de l'interlocuteur. Le spectateur est alors pris dans la position discursive du citoyen qui ne problématise pas, mais qui simplement demande l'intervention de la police, quel que ce soit le mode d'intervention.

En français, l'effet de l'intonation, intense dans sa forme assertive, n'est pas tellement de critiquer le sens présupposé, mais de transmettre le sens tenu comme évident. À l'inverse, dans la version originale, plus que de faire constater ce qui se passe, le narrateur soumet à la critique des postures qu'il attribue au spectateur. De sorte que les différentes façons vocales de faire parler le protagoniste policier ne constituent pas la même position de sujet, ni pour le policier, ni pour celui à qui il s'adresse dans un jeu de paroles plein de tension. Pris dans de larges conditions de production, le recours au vocatif, dans les assertions émises en portugais, expose la confrontation entre une position et l'autre, ouvrant à l'interlocuteur une autre possibilité de signifier quelque chose qui n'est pas remis en question avant que la voix du narrateur ne le dénonce, par exemple la peur du policier devant la violence des narcotrafiquantes, ou l'inutilité du policier honnête devant les affrontements dans la favela.

Donc, au niveau du processus discursif dans lequel se formule le thème du film *Troupe d'élite*, on constate une inégalité énonciative importante, qui impacte la façon dont le sujet narratif situe son propre écart, par rapport l'autre position. On peut dire que la suppression du vocatif dans la version doublée produit une perspective universalisante, applicable aux paroles qui résultent du même récit structuré par des séquences d'images : tout se passe comme si le Capitaine Nascimento, subjectivé corporellement par une autre voix, et s'adressant à un interlocuteur générique, adoptait une attitude de constatation indiscutable.

7.

Pour conclure, je voudrais m'arrêter sur le point qui est implicitement mis en cause dans le cadre d'analyse que je viens de présenter ci-dessus. On a supposé que le décalage énonciatif qui éloigne la voix originale de la voix qui double, dans la version française de *Troupe d'élite*, met en œuvre un certain déplacement de position de discours, en affectant la lignée d'interprétation proposée par le réalisateur, notamment à travers l'insertion vocale du narrateur à la première personne en tant qu'index fondamental de point de vue. Ayant endossé sa place comme narrateur de son propre histoire, Capitaine Nascimento s'engage à donner du sens aux actes de violence qui l'impliquent directement.

À suivre la conception selon laquelle la voix est une des façons de mettre en question l'argument dans le déroulement de l'intrigue¹⁶, on en déduit que, bien que la force des images détermine la structure du récit filmique, la voix over reste prioritaire dans *Troupe d'élite* pour y faire signifier ce qui devient immédiatement visible. La scène où Nascimento arrive à la maison en est un des exemples. Le spectateur suit le mouvement du personnage audio-guidé par la voix over, venue de lui-même en jouant le narrateur: "Oui, je dois l'admettre, *partenaire*, j'étais colérique!"

Selon le consensus dans la pratique du cinéma, cette démarche consiste à adjoindre le son vocal, préalablement enregistré, par-dessus et parmi les images. Il faut que la manière de parler du protagoniste sonne de manière différente, puisque la voix du narrateur s'auto-réfère à l'extérieur de la scène. Le but est de construire la voix over elle-même comme témoignage. Et cet autre procédé de mixage de la voix du narrateur modifie le rythme narratif, produisant un ralentissement propre au genre de documentaire.

Ce qu'il importe ici de considérer, c'est la propriété discursive de cette technique d'insertion vocale comme partie explicite d'un dispositif préalable d'interprétation. À part ce qui apparaît à l'écran, le déterminant est que, une fois mise à la manière over, la voix du narrateur se donne à entendre proprement comme sillage de discours. Autrement dit, lorsque les images glissent sur l'écran, les spectateurs sont interpellés par la voix du narrateur à l'intérieur du trajet de ce qui est déjà dit, et par conséquent déjà signifié. C'est ainsi que la voix se convertit en ancrage énonciatif des modes de signification des images.

Toutefois, quand on a regardé et écouté la version française de *Troupe d'élite*, on a remarqué un certain effet d'étrangeté, perceptible dans la voix du doubleur. D'après ce que l'analyse a rendu possible, on a noté un enchaînement intonatif, dû au mode d'énonciation, saisi dans l'émission doublée de la voix over. Or, ce changement de rythme prosodique ouvre d'autres espaces d'interprétation, qui ne sont pas donnés dans la façon dont l'acteur brésilien réalise l'énonciation d'où résultent les énoncés équivalents en portugais.

Alors qu'on a trouvé des contrastes ponctuels d'emploi linguistique pour expliquer le phénomène de modulation vocale concernant le doublage, ce qui présente ici un caractère de non-familiarité ou d'étrangeté énonciative nous renvoie aux glissements de sens et aux écarts discursifs, à la limite de la diégèse filmique et de sa réception. Pour aider les spectateurs à penser toutes les actions du protagoniste - Capitaine Nascimento - il ne suffisait pas que le réalisateur Jose Padilha prît la voix over comme artifice d'interpellation propre au documentaire et affectant le mode d'interprétation des images. Il a fallu que, lors d'enregistrement de la narration, l'acteur fît attention au rythme juste, dans la manière d'adresser la voix à l'auditeur. Sur le sujet, on a présenté le style cool et l'usage régulier des mots à la fonction de vocatif comme des éléments composant une modulation vocale d'énonciation étroitement liée au discours, en l'occurrence tout au long de la narration. L'hypothèse qui s'ensuit nous amène au fait que la modification de la forme prosodie accomplie par la voix du doubleur est censée permettre l'irruption d'autre médiation discursive entre les audio spectateurs et les images.

Si la manière dont la voix originale se fait sonoriser s'attache nécessairement à un seul discours, celui qui concerne les images filmiques à travers la même signalétique vocale doit aboutir précisément au discours envisagé auprès des straté-

¹⁶ B. Nicgils. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papyrus Editora, 4ª. Edição 2009, p. 74

gies énonciatives prévues à cet effet, au cours de la préparation d'un film. Dans ce cas, le destin discursif de la version doublée d'un film étranger est de se détacher de la perspective selon laquelle il a été construit dans la version originale.

Il faudrait une grande enquête pour relever, auprès des spectateurs, d'éventuels témoignages qui dénonceraient ce que le doublage apporte aux changements du sens original d'une pellicule. À défaut d'un tel corpus, il suffit de spéculer sur les énoncés issus de l'espace discursif de la critique pratiquée dans la presse brésilienne et française.

Quand on examine comment la création de José Padilha - fort bien reçue dans les réseaux de festivals de cinéma - se réverbère dans la critique, on trouve quelques énoncés qui se rejoignent dans des espaces communs d'interprétation. Ce qui est frappant ici, c'est de constater qu'il s'agit des appréciations provenant soit de ceux qui ont vu le film dans sa version originale, soit ceux qui l'ont regardé dans l'accent doublé ou sous-titré. Auprès de la critique brésilienne et française, on retrouve toujours des énoncés réguliers associant *Troupe d'élite* au fascisme. Le critique Jacques Mandelbaum affirme dans *Le monde*¹⁷, que l'idéologie du film se définit comme "une apologie de la force pure et de l'impact maximal, un refus viril de la moindre pensée et de la moindre tentative d'analyse sociale, une mise en clip spectaculaire et particulièrement hypocrite de la violence". Bien que divisée, on voit dans la critique internationale un même point de refus : *Troupe d'élite* est un film fasciste.

Il faudrait une grande enquête pour relever, auprès des spectateurs, d'éventuels témoignages qui dénonceraient ce que le doublage apporte aux changements du sens original d'une pellicule. À défaut d'un tel corpus, il suffit de spéculer sur les énoncés issus de l'espace discursif de la critique pratiquée dans la presse brésilienne et française.

Quand on examine comment la création de José Padilha - fort bien reçue dans les réseaux de festivals de cinéma - se réverbère dans la critique, on trouve quelques énoncés qui se rejoignent dans des espaces communs d'interprétation. Ce qui est frappant ici, c'est de constater qu'il s'agit des appréciations provenant soit de ceux qui ont vu le film dans sa version originale, soit ceux qui l'ont regardé dans l'accent doublé ou sous-titré. Auprès de la critique brésilienne et française, on retrouve toujours des énoncés réguliers associant *Troupe d'élite* au fascisme. Le critique Jacques Mandelbaum affirme dans *Le Monde* que l'idéologie du film se définit comme "une apologie de la force pure et de l'impact maximal, un refus viril de la moindre pensée et de la moindre tentative d'analyse sociale, une mise en clip spectaculaire et particulièrement hypocrite de la violence". Bien que divisée, on voit dans la critique internationale un même point de refus : *Troupe d'élite* est un film fasciste.

Il ne s'agit pas ici de mettre en cause le contenu de ce discours. Dans la perspective que je tiens pour la plus pertinente, j'examine comment ces lecteurs critiques se penchent sur la pellicule afin de la prendre comme objet d'interprétation. Au départ, je m'accroche à la supposition que, pour renvoyer le film de José Padilha au fascisme, les critiques interprètent les enchaînements des images à défaut de la voix over, celle sans laquelle, selon le projet du scénariste et du réalisateur, la compréhension de l'histoire ne pourrait pas sortir d'un fil préalablement figé du sens. Cela nous conduit à penser que c'est plutôt par l'attention aux images que les

¹⁷ *Le monde*, 02, septembre, 2008.

spectateurs entendent que ce récit filmique accuse la corruption de la police traditionnelle, et diffuse un discours de célébration, aux accents sanglants, de la police spéciale, dans la lutte contre les trafiquants agissant dans la favela.

Non pas que la voix du narrateur reste assourdie, mais surtout que l'opération vocale contribue à bouleverser et, parfois atténuer le sens de ce qui est montré, au point de ne pas être communiqué aux spectateurs. La force des images exerce une domination, placée sous l'émission simultanée de la voix over et malgré le propos du réalisateur et la performance d'acteur qui, lui, s'applique à utiliser une certaine posture vocale pour provoquer une expérience réflexive auprès de l'audience exposée à quelques-unes des plus violentes scènes.

Dans ce cas, c'est bien dans cette relation entre la voix over et les images qu'on va voir se poser des questions au sujet du discours perçu par les spectateurs, en liaison problématique avec ce que le réalisateur a voulu faire dire. Lorsque *Troupe d'élite* était présenté pour la première fois aux journalistes, pendant le Festival de Berlin en 2008, Jose Padilha a tout de suite attribué la responsabilité des manifestations négatives à l'encontre de son film à un certain défaut du festival. D'après Padilha, le changement de la copie sous-titrée en anglais, par des sous-titrages en allemand, aurait perturbé la compréhension. En plus, pour ceux qui ne comprenaient ni l'allemand, ni le portugais, les organisateurs utilisaient une traduction simultanée, réalisée par une seule voix féminine.

En bref, on invoqua l'allemand au lieu de l'anglais, pour sous-titrer la narration et les dialogues en portugais. Pour la narration en anglais, on eut recours à une voix féminine, tout à fait étrangère à la sonorité originale du film, notamment celle issue de la bande sonore correspondante à la narration over. L'effort de la narratrice pour accompagner le rythme de la parole de Nascimento s'avéra inutile : personne n'entendait les dialogues. Un journaliste s'est plaint : *“au début c'est difficile. Le capitaine explique tant des choses. Et l'action se passe simultanément. En plus, le narrateur de la version anglaise était une femme, alors que le film est plutôt masculin. Cela fait la perte de l'impact”*¹⁸.

Dans ce contexte d'exhibition à moitié sous-titré, à moitié doublé, il y a des réactions dévoilant la structure narrative propre au film de Padilha. *“Mais ce film est presque une “didascalie” (...), c'est-à-dire, il explique beaucoup de choses. Sans le sous-titrage et avec la narration sur ce que parlent les personnages, ça ressemble à de séance du siècle passé”*. Après ce même événement d'exhibition, en écartant la forme narrative du film de ce mode circonstanciel de diffusion, un spectateur espagnol a conclu que *“n'était pas “la faute du film, mais de la structure de sous-titrage et de la narration”*”¹⁹.

Parmi toutes ces complications techniques liées au choix de la langue, et surtout à la modalité vocale des sonorités, on voit que la conséquence la plus grave est la perte de la voix over dans sa fonction de narrative, tissant un rythme et une mélodie prosodique qui dégagent de multiples manières de l'interpréter. Voilà une explicite pétition de principe, non pas pour tel ou tel discours endossé par le réalisateur, mais pour une option de montage appliqué au rythme donné par la voix qui, une fois doublée ou sous-titrée, ne pourrait pas résonner telle qu'elle en est dans un cadre d'interprétation ou de production de sens déterminé.

¹⁸ Id.

¹⁹ Id., id.

C'est sur ce point qu'on reprendra la question de doublage et de son statut discursif auprès de la diffusion de films à l'étranger. La lecture critique internationale, sauf exception, est arrivée à une conclusion identique sur la dimension idéologique de *Troupe d'élite*. Dans le domaine discursif de la presse dédié au cinéma apparaît une sorte de carrefour entre deux discours de réception, celui qui s'appuie sur la version originale et celui qui est balisé par la version doublée. Cela veut dire que l'interprétation d'un texte cinématographique ne dépend pas de la langue dans laquelle le film circule.

En ce qui concerne le cas de *Troupe d'élite*, il faut demander en quoi le doublage opère des altérations de direction de sens sur le plan de la structure du récit filmique. Il faut donner maintenant une place au discours critique que prend au sérieux la proposition du film de Jose Padilha. Je m'en tiens ici à certaines traces, qui ramènent la formulation du discours à la posture de l'audio spectateur devant le film. Prenons un exemple, non pas un critique, mais les spectateurs en général: pendant l'exhibition de *Troupe d'élite* au Festival International des Films du Rio de Janeiro, 2007, à l'instant même où se passait les scènes d'agressions pratiquées par le protagoniste, il y avait une grande partie du public qui réagissait vivement en applaudissant et criant: "crâne, crâne !"

Ce qu'on veut retenir dans cet épisode démonstratif, c'est l'aptitude des spectateurs devant l'écran : on registre la réaction d'un public capturé par la scène, et restant indifférent aux commentaires issus de la voix over du narrateur. Même qu'il s'agissait d'une scène qui a frappé les journalistes et qui, pour eux, confirmait le sens fasciste du film, ce qui comptait c'était la puissance des images en train d'assourdir la possibilité d'y réfléchir, comme l'a effectivement envisagé le réalisateur. Dans la controverse développée par les critiques, on observe que c'est bien l'interposition de la voix over qui a failli dans sa fonction énonciative. Sous cet aspect, la déclaration immédiate d'un critique apparaît comme un exemple particulièrement probant : "*tout dans le film qui n'est pas le discours du Capitaine Nascimento sonne ridicule et risible, particulièrement parce que les autres personnages sont des extraits stéréotypés dans un récit qui est voulu naturaliste, mais criblé de découpages qui n'ont rien d'inclusif*"²⁰.

Il est vrai que ce critique se réfère aux prises de parole du protagoniste dans le récit. Pourtant, la voix in de Nascimento, en train d'agir dans la scène, ne peut pas être écoutée sans connexion avec la voix over émise par lui-même en tant que narrateur. Donc, si l'audio spectateur n'entend ni la voix in du personnage, ni la voix over du narrateur, il se laisse capturer par les images dont le sens, d'après la plupart des critiques, vient de la discursivité fasciste et réactionnaire.

Bien qu'en la refusant, c'est encore l'écoute de la voix over qui balise un autre commentaire, obstacle à la compréhension mise en cause de spectateur. Jay Weissberg, dans le magazine américain *Variety*, en classant le film comme fasciste, a considéré que le narrateur omniprésent, au lieu d'augmenter l'identification entre public et le personnage, aliène le spectateur intelligent, qui n'a pas besoin que l'on explique tous les concepts, puisqu'on devrait les montrer visuellement. Par contre, malgré l'indifférence par rapport aux interventions du narrateur, l'identité entre les spectateurs brésiliens et le Capitaine Nascimento a bien fonctionné. Wagner Moura, l'acteur qui a réalisé un corps vocal à part pour le narrateur - puisqu'il a enregistré les commentaires après le tournage dans le studio -, était surpris de l'impact de son

²⁰ A. Bloch, "Tropa de elite é fascista?", in <http://www.oglobo.globo.com/blogs/amaldo/#74806>. Accès le 05/05/2013

personnage auprès du public. À son avis, les résidents de pays comme la Finlande ou la Suisse ne voient pas les policiers comme des héros, alors que beaucoup de Brésiliens montrent un certain respect envers la police en tant que telle.

Ainsi, finalement, on retrouve le point de contact entre la version originale et le doublage de *Troupe d'élite*. Est-ce que vraiment la modification de sens d'un récit filmique n'a pas forcément de relation avec la traduction audiovisuelle à laquelle il est soumis, soit par le doublage, soit par le sous-titrage? La question est complexe. Le travail présenté dans cet article apporte des éléments qui ne contredisent pas la proposition qui lui sert de base, selon laquelle la pratique de doublage de films étrangers altère l'effet de sens à venir dans sa forme originale.

À ce point, on se rend compte que les marques d'énonciation altérées dans le doublage (l'effacement des appellatifs) donnent lieu au même espace d'interprétation produit par un processus de lecture que ignore la voix over dans la version originale et ses indices énonciatifs, en occurrence pour interpeler les spectateurs pris par les images. On revient à la proposition d'Alain Boillat, pour qui l'analyse de la version doublée d'un film peut mettre à lumière des fonctionnements énonciatifs qui ne sont pas évidents dans la version originale. Pour conclure, dans cette étude de l'une des versions doublées du film *Troupe d'élite*, je propose que le statut discursif du doublage s'attache à ne pas repérer les erreurs de traduction ou même les distorsions de la fonction-auteur, mais plutôt à problématiser la perspective figée de signification par rapport à la manière dont un film est conçu et réalisé dans sa langue d'origine.

Pedro de Souza
tucosanda@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina