
La *commodification* des voix au cinéma : un outil de différenciation et de stigmatisation langagière

Gaëlle Planchenault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1566>

DOI : [10.4000/entrelacs.1566](https://doi.org/10.4000/entrelacs.1566)

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Gaëlle Planchenault, « La *commodification* des voix au cinéma : un outil de différenciation et de stigmatisation langagière », *Entrelacs* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 07 janvier 2015, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1566> ; DOI : [10.4000/entrelacs.1566](https://doi.org/10.4000/entrelacs.1566)

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Tous droits réservés

La commodification des voix au cinéma : un outil de différenciation et de stigmatisation langagière

Gaëlle Planchenault

Introduction

- 1 La voix est la spécificité d'un individu, l'« émission subtile d'un corps »¹, la tessiture qui fait la particularité de la matière sonore produite par un homme ou une femme et permet d'identifier un interlocuteur après quelques mots prononcés au téléphone (« Ah, c'est toi ! »). On reconnaît de la même manière nombre d'acteurs et d'actrices après quelques secondes d'écoute (la voix suave de Marilyn, celle pleine de gouaille d'Arletty, celle nasale et survoltée de Jamel Debbouze, etc.) et pour Derrida, l'enregistrement des voix, qui « donne à la *présence vivante* l'occasion d'«être là» à nouveau »² et permet la *représentation*, compta parmi les plus grandes inventions du XX^e siècle. Mais qu'en est-il quand la voix se met en scène, quand ce n'est plus le soi qui se donne à entendre, mais le soi qui prétend être un(e) autre, le soi dans la peau (la voix ?) d'un(e) autre ? La voix ne se plie-t-elle alors à un exercice de travestissement qui la transforme jusque dans son essence sonore ? En effet, pour être reconnues en termes de sexe, d'origine ethnique et de classe sociale, les voix se typifient et se soumettent aux lois des genres... et des marchés. « Par ailleurs le cinéma est une industrie », disait André Malraux³.
- 2 Comment définir ce qu'est une voix ? Faut-il limiter cette définition aux spécificités phonétiques de la (re)production vocale (fréquence fondamentale, texture et autres particularités sonores) ou inclure les caractéristiques prosodiques qui font la spécificité de la voix d'un individu (intonations, etc.) ? Doit-on adopter une approche plus holistique ? Car la voix étant vectrice de parole, et donc de langage, elle est indubitablement liée aux spécificités de la production verbale (articulation, accents sociaux ou régionaux, etc.). La voix est « une matière sonore à la fois sociale, culturelle, sexuée, affective, singulière »⁴. Il existe ainsi une palette d'éléments sonores parmi

lesquels acteurs et actrices puisent pour jouer des personnages mais surtout pour signifier des appartenances sociale, régionale ou ethnique, des traits de caractère, mais aussi des états plus éphémères, des émotions, etc. Chacun de ces éléments est ainsi codifié, acquis et (re)produit culturellement. Pour l'anthropologue français : « Le travail du comédien est non seulement un travail du corps, mais aussi un travail de la voix, c'est-à-dire un travail de la duplicité où il doit nous faire croire à des sentiments qu'il n'éprouve pas à travers son visage, son corps et sa voix »⁵.

- 3 Cet article se propose d'étudier les procédés par lesquels les voix qui sont mises en scène au cinéma sont *commodifiées* (c'est-à-dire transformées en marchandises) puis vendues comme produits de différenciation (et indirectement de stigmatisation), avant d'être éventuellement réappropriées par les communautés que ces voix contribuaient à discriminer. Nous nous interrogeons en particulier sur les processus idéologiques qui permettent à certaines variétés de langue d'être « ethnicisées », c'est-à-dire d'être rattachées à des catégories ethniques par le biais de procédés de représentations linguistiques (accents, articulation, hauteur de la voix, etc.). En traitant de quelques exemples (performances en anglais avec un accent français dans les films américains, imaginaire des voix de *couleur* dans les films français, etc.), nous verrons comment ces processus d'« *enregistrement* »⁶ contribuent à renforcer des systèmes hégémoniques où coexistent voix légitimes/institutionnalisées et voix stylisées, perçues comme différentes. Ainsi, en abordant le cas des voix accentuées et des voix des acteurs de synchronisation, nous mettrons au jour l'existence d'une forme d'hygiène verbale, définie par Cameron en tant que « ways of using language [which] are functionally, aesthetically, or morally preferable to others »⁷.

Marchandisation des voix

- 4 Avant (et afin) d'être vendues comme des produits, les voix cinématographiques obéissent à des lois de marché (offre et demande, légitimité des sources de production et des contextes de diffusion/distribution). On ne peut évoquer la notion de marché en relation à la langue sans rappeler les mots de Bourdieu selon lesquels « [t]oute situation linguistique fonctionne donc comme un marché sur lequel le locuteur place ses produits, et le produit qu'il produit pour ce marché dépend de l'anticipation qu'il a des prix que vont recevoir ses produits »⁸. Pour le sociologue⁹, les échanges linguistiques sont ainsi fonction d'une économie et prennent place sur un marché dont les prix sont fixés par ceux qui possèdent les capitaux culturel et linguistique requis (les locuteurs légitimes) et peuvent alors tirer profits de ces échanges. Le marché linguistique officiel est donc le site d'un rapport de forces entre ceux qui, dans un contexte particulier ou une communauté langagière donnée, possèdent la compétence requise et ceux qui possèdent des compétences linguistiques non légitimées ou moins prestigieuses. En ce qui concerne le marché des voix cinématographiques, on pourra toutefois argumenter que l'échelle des prix ne se résume pas à une simple opposition entre voix légitimes (voix standard/non marquées ou autres variétés prestigieuses telles les voix stylisées en anglais des acteurs shakespeariens ou celles, en France, des acteurs issus de la Comédie française) et voix non-standards (voix accentuées par exemple). On verra néanmoins que ces dernières sont toujours à entendre comme *marquées* par rapport à une norme nationale (généralement imposée par une classe privilégiée, blanche, etc.).

- 5 Comment ces voix jouées deviennent-elles des marchandises qui seront vendues sur des marchés locaux aussi bien qu'internationaux ? Il est commun de croire que les voix qui sont échangées entre sources de production et de consommation sont le produit d'une compétence professionnelle : le talent d'un acteur ou d'une actrice à *composer* une voix (ceci est particulièrement évident dans les films comiques dont nous donnerons quelques exemples ultérieurement). La valeur commerciale de ces voix serait alors proportionnelle au talent des acteurs qui les jouent. Toutefois, cette vision romantique d'une réussite qui serait uniquement liée à une aptitude individuelle doit laisser place à la réalité d'un marché qui catégorise, formate, commodifie pour mieux vendre¹⁰. La valeur des voix dépend ainsi des règles d'un marché sur lequel d'autres facteurs interviennent : existe-t-il une demande pour ce genre ? Est-il à *la mode* ? Finalement, cette valeur sera également fonction de celle qui est accordée aux idéologies que ces voix réalisent. En tant qu'incarnation d'idéologies langagières sur la langue et la place des variétés non-standard dans la société, la valeur d'une voix variera en fonction du contexte de production et de distribution. Ainsi, sur le marché des voix jouées, on pourra argumenter que les voix alternatives (celles qui incarnent l'*Autre* social, ethnique ou sexuel) ont été vendues selon des idéologies langagières de déviance par rapport à une norme et d'exotisation de la différence¹¹. Ces idéologies ont à leur tour laissé place aux idéologies des voix alternatives, emblématiques de contre-culture mais préalablement produites sur les marchés officiels par des locuteurs légitimes¹². On notera ainsi que Mathieu Kassovitz, le réalisateur du premier film (*La Haine*, 1995) à être défini comme *cinéma de banlieue*, a grandi à Paris dans une famille de professionnels du cinéma (tout comme Vincent Cassel, un des acteurs principaux du film). Notons toutefois que ces idéologies langagières (hégémoniques ou alternatives) ne sont pas toujours clairement définies comme telles et peuvent présenter des ambiguïtés. C'est parfois le cas des voix *noires* dans la culture rap et les médias américains qui ont été commodifiées pour répondre aussi à la demande d'une population blanche (voir à ce sujet les travaux de théoriciens de la culture tels que bell hooks¹³ et Stuart Hall¹⁴). Si, pour Duchêne et Heller¹⁵, « [there are] complex ways in which older nationalist ideologies which invest language with value as a source of pride get bound up with newer neoliberal ideologies which invest language with value as a source of profit » (« [il existe] des manières complexes dont d'anciennes idéologies nationalistes qui voient dans la langue une source de fierté s'associent à de plus récentes idéologies néolibérales qui voient dans la langue une source de profit »), le va et vient entre les deux types de valeurs des langues peut se poursuivre à l'envi. Ainsi, ce qui a été commodifié et vendu comme source de profit (stylisation de voix accentuées, voix de banlieue ou voix régionales stéréotypées) peut devenir source de fierté, puis de profit à nouveau (c'est le cas par exemple lorsque la variété stylisée de picard qui est mise en scène dans *Bienvenue chez les ch'tis*¹⁶ est réappropriée puis transformée en atout de vente sur le marché du tourisme).
- 6 Dans la section suivante de cet article, nous montrerons que, tout en participant à la valeur marchande du produit filmique, les mises en scène cinématographiques de voix accentuées (re)produisent des genres qui sont familiers des spectateurs.

Voix anglaises avec un accent français : le cas du cinéma américain

- 7 Ces voix anglaises martinées de français (que ce soit par le biais d'un accent stylisé ou de quelques « spectacular fragments of language » (fragments langagiers spectaculaires)¹⁷: mots emblématiques tels que les salutations, formules de politesse et autres jurons) sont celles qui se donnent à entendre dans nombre de films américains, principalement des comédies (voir, entre autres, les divers opus de *The Pink Panther*¹⁸ – *La Panthère rose* – et, en particulier, les prestations de Peter Sellers et de Steve Martin dans le rôle de l'inspecteur Clouseau) et des films d'animation pour enfants. Elles sont souvent jouées par des acteurs non natifs (voir non francophones) dont l'usage systématique de quelques traits saillants (/r/ guttural, non prononciation du /h/ anglais, /th/ prononcé /z/, etc.) permet à l'accent d'être aisément reconnu (et les valeurs qui lui sont rattachées, décryptées) de la majorité des spectateurs. Ainsi, Lippi-Green dans sa célèbre étude des accents dans les films de Walt Disney, note-t-elle une forme de « francophilie »¹⁹, un fétichisme des voix anglaises arborant un accent français. En s'appuyant sur l'étude des dialogues de quelques films²⁰, elle met au jour les stéréotypes reliés à cet accent :

« [T]he truly French, the prototypical French are those persons associated with food preparation or presentation, or those with a special talent for lighthearted sexual bantering. If a personality is established at all, there are two basic personality types available to them: irascible (the chef in *The Little Mermaid*, and his counterpart in *The Aristocats*); and the sensual rascal »

« Le vrai français, le français typique est celui des personnages associés aux préparations culinaires, ou de ceux qui sont particulièrement doués pour le marivaudage. Dans les cas où une personnalité apparaît, on trouve deux types de base : l'irascible (le chef dans *La Petite Sirène*, ou son homologue dans *Les Aristochats*) et le vaurien sensuel »²¹.

- 8 Arrêtons-nous un instant sur un extrait de film qui donne à entendre une telle voix. Dans la scène de *The Lion King* (*Le Roi Lion*)²² où Simba, devenu adulte, retrouve Nala désormais lionne, son ami Timon parle-chante sur les premières notes de *Can you feel the love tonight*²³ :

« I can see what's happening, they don't have a clue, they'll fall in love and here is the bottom line: our trio is down to two. [Adoptant soudain un accent français] *the sweet caress of twilight*, there's magic in the air! And with this romantic atmosphere, disaster's in the air »²⁴.

- 9 Cette très brève démonstration d'un accent français (sur cinq mots seulement) dans une réplique en anglais fait usage non seulement de la compétence d'un acteur²⁵ à produire un genre typifié, mais aussi de celle du public à lier cet accent à des valeurs et des comportements socioculturels définis idéologiquement (et culturellement). Ainsi, ceux qui accompagnent généralement ces voix accentuées se résument à quelques mots : romantisme, séduction mais aussi inconstance et infidélité – un mythe que les Américains connaissent sous le nom de *French lover*. Ce qui est intéressant dans ce cas précis est que, contrairement aux exemples relevés par Lippi-Green, les personnages présents n'ont rien de français. Le sens (et l'effet comique) de cette scène ne tient qu'à l'idéologie langagière qui lie l'accent français à la romance. Une des causes historiques de cette association aura peut-être à voir avec les beaux jours à Hollywood d'acteurs tels que Maurice Chevalier, Charles Boyer et Louis Jourdan. Toutefois, on aurait sans doute raison de croire que peu de jeunes spectateurs connaissent ces acteurs. Ils sont néanmoins capables de reconnaître

ces clichés tant ils ont été fréquemment reproduits dans les médias (et en particulier au cinéma). Ces stéréotypes ne sont pas vraiment négatifs et comme le signale Lippi-Green, si ces films ne présentent pas de criminels ni de tortionnaires d'enfants avec des accents français, aucun des personnages supposément français n'y occupe de poste prestigieux. La chercheuse américaine conclut ainsi : « The domain of life for things French is narrow [...]. The cultural stereotypes for specific national origin groups are perpetuated in a systematic way in these stories created for, and viewed primarily by children »²⁶ (« Les champs associés au français sont restreints [...] Les stéréotypes culturels rattachés aux groupes d'origines nationales spécifiques sont perpétués de manière systématique dans ces histoires qui ont été avant tout créées et visionnées par des enfants »). Si cette marchandisation des voix anglaise avec un accent français a sans aucun doute profité aux acteurs et actrices de l'Hexagone²⁷ (y compris les professionnels de la synchronisation, telle cette doubleuse française, installée à New York, pour qui l'accent est un atout majeur et un argument de vente²⁸), c'est un genre à part, qui ne s'appuie généralement pas sur la légitimité du locuteur natif, puisque l'accent ne sera pas jugé à l'aune de la réalité. Au contraire, les performances de tels accents passent parfois par ce que Bucholtz et Lopez appellent des processus de dé-authentification²⁹ qui impliquent de signifier aux spectateurs que ce qui leur est montré n'est qu'une parodie. Une partie de l'effet comique consiste alors à savoir que celui qui parodie l'accent non natif est un acteur américain. Par ailleurs, rappelons que, pour Bourdieu, ce sont les locuteurs légitimes (ceux qui ont l'autorité de parler ou possèdent la compétence linguistique et culturelle de le faire) qui ont le pouvoir de fixer les prix sur certains marchés ou encore d'obtenir les meilleurs bénéfices pour leurs productions. Dans le cas que nous venons de présenter, les locuteurs légitimes ne sont donc pas les acteurs dont le français est la langue maternelle, mais plutôt les acteurs qui possèdent une compétence dans un genre qui a été défini dans un contexte précis : le marché cinématographique américain. C'est le cas par exemple de Steve Martin dans la scène désormais célèbre où le détective Clouseau prend des cours de prononciation anglaise mais s'avère incapable de dépasser le stade de la simple phrase : « *I would like to buy a hamburger* » (*The Pink Panther*, 2006). Les traits de prononciation qui y sont parodiés sont loufoques et n'ont que peu à voir avec les traits emblématiques généralement mis en scène. Cette performance rend alors problématique la dynamique entre familiarité et innovation, reproduction et différence. Ainsi, pour Bell et Gibson:

« Performers recontextualize cultural texts, with meaning emerging and being reworked in each new context, and a constant tension between the pre-given and the new. Culture can be seen as a kind of collective memory that exists through its re-reading, re-performance, and re-contextualization »

« Acteurs et interprètes recontextualisent les scripts culturels, dont le sens tout à la fois émerge et est retravaillé dans chaque nouveau contexte, dans une tension constante entre le pré-établi et le nouveau. La culture peut être vue comme une mémoire collective qui existe à travers ses re-lectures, ses re-productions et ses re-contextualisations »³⁰.

- 10 La plupart des spectateurs ne croiront sans doute pas que les Français parlent ainsi mais ces manières de parler entretiennent néanmoins des rapports complexes avec la réalité. Ces stylisations d'accents et de langues appartiennent à des genres (« *fake accents* » ou « *mock languages* »³¹ – « accents factices » ou « langues parodiées ») qui contribuent aux processus de différenciation et de discrimination de l'autre³².
- 11 Dans cette partie, nous avons choisi d'étudier des performances de voix qui se présentent comme des mises en scène, des exercices de stylisation qui font clairement apparaître des

processus de marchandisation. Par ailleurs, rappelons que catégoriser c'est aussi discriminer car, comme le rappelle Bourdieu dans un article écrit à propos du *Procès de Kafka*, « le terme *kathègoresthai*, d'où sont issues nos catégories, signifie accuser publiquement »³³. C'est ce que nous allons voir dans la partie suivante de cet article.

Stigmatisation

- 12 En 2007, la comédienne métisse Yasmine Modestine accompagnée d'une collègue également métisse, se vit refuser le doublage d'une nouvelle série américaine par une directrice de casting qui leur expliqua ne pas être sûre qu'il y avait de gens *comme eux* [sic] dans la série et qu'elles avaient des voix « spéciales »³⁴. De la même manière que Bourdieu évaluait « la position de la voix [...] la disposition durable de l'appareil vocal » comme « un des marqueurs sociaux les plus puissants »³⁵, les représentations de groupes nationaux se construisent sur des caractéristiques vocales appréhendées comme des marqueurs ethniques, par exemple en termes d'articulation (les discours dans ces voix sont alors évalués comme étant mal articulés et peu compréhensibles³⁶) ou de hauteur (voix plus ou moins graves ou plus ou moins aiguës). Ainsi, Yasmine Modestine témoignait avec ironie et amertume :

« Il faut savoir que dans le doublage, “les comédiens noirs ont des voix graves de Noirs” et les comédiens asiatiques ont une “voix aigüe d'asiatique”. Les comédiens blancs, eux, ont la chance d'avoir une tessiture suffisamment étendue qui permet de doubler et les Noirs et les asiatiques et les Blancs. Cette croyance est telle qu'il n'est pas rare d'entendre une comédienne blanche affirmer qu'elle a “une voix de Noire” sans penser être raciste ; au contraire, elle double des Noires »³⁷.

- 13 A la suite de ce qu'elle considérait être un acte de discrimination raciale (« vous êtes “noire”, cela signifie : “Vous êtes un être humain différent de nous, vous venez du Noirland” »³⁸), l'actrice saisit la Haute Autorité de Lutte contre les Discriminations et pour l'Égalité (HALDE) qui refusa tout d'abord de traiter son dossier puis, alertée par les médias (dont *Le Nouvel Observateur*), conclut finalement à « l'existence de préjugés persistants » dans les métiers du doublage, préjugés qui empêchaient ainsi les comédiens noirs d'être choisis pour doubler la voix d'un personnage blanc. Dans une note datée du 29 décembre, l'institution rappelait que « le choix d'un comédien-doubleur devait se faire en fonction de sa qualité de voix et de sa compétence, et non en raison de sa couleur de peau ou de son origine » (*Le Monde* 2009)³⁹.
- 14 Yasmine Modestine n'a pas été seule à dénoncer la prédominance de représentations ethniques figées véhiculées par le cinéma français. En effet, l'acteur Jacques Martial comédien (qui double par ailleurs des acteurs principalement noirs : Denzel Washington, Wesley Snipes et Samuel L. Jackson) déclarait dans le documentaire *Noirs de France*⁴⁰ : « Jouer un Noir, j'ai dû apprendre à le faire, j'ai dû apprendre à jouer le Noir, ne me demandez pas comment on fait, je ne sais pas, mais apparemment j'arrivais à convaincre »⁴¹. En 1998 déjà, il avait interpellé le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) pour dénoncer le fait que la télévision « commettait des actes racistes »⁴² en refusant des acteurs noirs pour des personnages qui ne seraient pas d'abord des archétypes d'Africains ou d'Antillais.
- 15 Il faut croire qu'il est difficile pour un acteur/une actrice noir(e) d'échapper aux polémiques sur les représentations et les discriminations raciales et sociales. Plus récemment, un acteur en vogue, Omar Sy, fut la cible, lors de la sortie du film *Intouchables*

⁴³ aux Etats-Unis, d'une critique incendiaire du *Variety* qui déclarait le jeu de l'acteur digne des stylisations de Noirs de la littérature du début du siècle⁴⁴. Si les réalisateurs du film se sont déclarés choqués de la virulence des propos du critique américain, Omar Sy semblait néanmoins conscient de l'existence des stéréotypes ethniques en vigueur dans le cinéma français. Ceci l'avait ainsi poussé à déclarer : « Je ne veux pas être le Noir à la mode » (*L'Express*, 2012)⁴⁵ ou encore à se montrer « soucieux de ne pas tomber dans les clichés sur la banlieue, où il a grandi » (*Télérama*, 2011)⁴⁶. Mais pour en revenir aux voix « noires » telles qu'elles sont mises en scène dans les films (ou plutôt telles que producteurs et publics ont pris l'habitude de les entendre), les témoignages précédents confirment l'existence d'un genre codifié, reconnaissable comme porteur d'un sens construit idéologiquement et culturellement⁴⁷, et que les médias (et le cinéma) contribuent à reproduire :

« [P]opular culture, commodified and stereotyped as it often is, is not at all, as we sometimes think of it, the arena where we find who we really are, the truth of our experience. It is an arena that is *profoundly* mythic. It is a theatre of popular desires, a theatre of popular fantasies. It is where we discover and play with the identifications of ourselves, where we are imagined, where we are represented, not only to audiences out there who do not get the message, but to ourselves for the first time » /

« La culture populaire, commodifiée et stéréotypée comme elle l'est souvent, n'est en aucun cas, et tel que nous le croyons parfois, l'arène où nous trouvons qui nous sommes vraiment, la réalité de notre expérience. C'est une arène qui est profondément mythique. C'est le théâtre de désirs populaires, le théâtre de fantasmes populaires. C'est là où nous découvrons et jouons des identifications de nous-mêmes, là où nous sommes imaginés, là où nous sommes représentés, non seulement à un public là-bas qui ne saisit pas le message, mais à nous-mêmes pour la première fois »⁴⁸.

Conclusion : Réappropriation des voix stigmatisées ?

- ¹⁶ Si la commodification des voix a participé à la stigmatisation de l'Autre, elle a également contribué à des idéologies de fierté linguistique⁴⁹. En effet, certaines variétés de langues, dont l'apparition sur diverses scènes médiatiques avait pu à l'origine être le fait de locuteurs légitimes, ont depuis été réappropriées par les membres des communautés discriminées. Nous argumentons que ce fut le cas des parlers des banlieues françaises (dont, entre autres, le parler caillera : parler de la racaille), réinterprétés par les artistes comme une variété dont l'accent ne serait plus le stigmate d'un échec social, mais une marque identitaire permettant l'expression d'une culture et la reconnaissance du public. Parmi ces artistes, on compte des humoristes (Smain, Jamel Debozze, etc.), des romancier(e)s (Faïza Guène), des stars de la musique rap et hip-hop (par exemple, NTM ou IAM dans les années 80 et 90, La Caution et Booba de nos jours) ou encore des réalisateurs (par exemple, d'Abdellatif Kechiche, Rachid Bouchareb ou Ameer-Zaimeche – tenants de ce qu'Higbee⁵⁰ définit comme un cinéma « post-beur »). Ainsi, des locuteurs dépourvus de la compétence linguistique légitime et qui se trouvaient « exclus [...] des univers sociaux où elle est exigée, ou condamnés au silence »⁵¹ (dans les sphères artistiques ou académiques par exemple), seraient alors en mesure de s'exprimer dans des variétés stigmatisées pour en tirer reconnaissance et profit. Force est toutefois de constater que la production de ces voix se fait sur des marchés définis et limités. Les voix alternatives qui sont mises en scène dans les films échappent-elles aux règles de la marchandisation ? Alors que Bourdieu a montré qu'il était difficile aux locuteurs « non légitimes » de tirer

les meilleurs profits de leurs propres productions⁵², et ce en particulier sur les marchés officiels, ne serait-il pas juste de se demander si les voix non-légitimes ne se plient pas elles-aussi, et afin de se faire *entendre*, aux lois du genre ? Perçus bien souvent comme les sites privilégiés d'expression des minorités linguistiques, les nouveaux médias permettront-ils à ces voix (par le biais par exemple de films produits et diffusés en ligne ou de festivals alternatifs), de s'exprimer hors des carcans idéologiques et des imaginaires langagiers qui leur étaient jusqu'alors imposés ?

BIBLIOGRAPHIE

- ABECASSIS Michael, *The Representation of Parisian Speech in the Cinema of the 1930s, Modern French Identities*, vol. 33, Oxford, Bern, New York, Peter Lang, 2005.
- AGHA Asif, « Voice, Footing, Enregisterment », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 15, n°1, 2005, pp. 38-59.
- BELL Allan, GIBSON Andy, « Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 15, n°5, 2011, pp.555-572.
- BOURDIEU Pierre, « Intervention au Congrès de l'AFEF, Limoges, 30 octobre 1977 », dans *Questions de sociologie*, Les éditions de Minuit, 1980, pp.95- 112
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU Pierre, *La dernière instance*, in *Le siècle de Kafka*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 268-270. Dans *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
- BUCHOLTZ Mary, LOPEZ Quiana, « Performing blackness, forming whiteness: Linguistic minstrelsy in Hollywood film », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 15, n°5, 2011, pp. 680-706.
- CAMERON Deborah, *Verbal Hygiene*, London, New York, Routledge, 1995.
- DERRIDA Jacques, « Le cinéma et ses fantômes », *Les Cahiers du cinéma*, avril 2001, p.81.
- GÉLAS Juan, BLANCHARD Pascal, *Noirs de France*, La Compagnie des Phares et Balises, 2012.
- HALL Stuart, « What is Black in Black Popular Culture? », dans D. Morley et K.-H.Chen (dir.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, New York, Routledge, 1996, pp.465-475.
- HILL Jane H., « Hasta La Vista, Baby: Anglo Spanish in the American Southwest », *Critique of Anthropology*, vol. 13, n°2, 1993, pp.145-176.
- HILL Jane H., « Mock Spanish: A Site For The Indexical Reproduction Of Racism In American English », *Language & Culture, Symposium*, vol. 2, 1995. Disponible en ligne : <http://language-culture.binghamton.edu/symposia/2/part1/index.html>
- bell hooks, *bell hooks: Cultural Criticism & Transformation (Video)*, The Media Education Foundation, 1997.
- LE BRETON David, *Éclats de voix: Une anthropologie des voix*, Editions Métailié, Traversées, 2011.

LIPPI-GREEN Rosina, « Teaching children how to discriminate: What we learn from the Big Bad Wolf », dans *English with an Accent: Language, ideology and discrimination in the United States*, London, Routledge, 1997, 79–103

MALRAUX André, « Esquisse d'une psychologie de cinéma », *Revue Verve* 8, 1940, pp.69-73.

http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/malraux.htm

MODESTINE Yasmine, « Témoignage. Cinéma : "Le métier du doublage a un problème avec la couleur" ». Rue89, *Le nouvel Observateur*, 2008. Disponible en ligne :

<http://rue89.nouvelobs.com/2008/04/05/cinema-le-metier-du-doublage-a-un-probleme-avec-la-couleur>

TOSCER Olivier, « Discrimination dans le cinéma français : Le dossier "noir" du doublage », *Le Nouvel Observateur* (15/02/2008), 2008, p.84.

NOTES

1. David Le Breton, *Éclats de voix: Une anthropologie des voix*, Paris, Editions Métailié, Traversées, 2011, p.11.
2. Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », *Les Cahiers du cinéma*, avril 2001, p.81.
3. André Malraux, « Esquisse d'une psychologie de cinéma », *Revue Verve* 8, 1940, pp.69-73. http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/malraux.htm (site consulté le 23 mai 2014).
4. David Le Breton, *Éclats de voix: Une anthropologie des voix*, op.cit., p.12.
5. David Le Breton, « Entretiens avec Aurélie Charon : *L'atelier intérieur* », France Culture, 7 novembre 2011, disponible en ligne : <http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-interieur-numero-11-la-voix-a-rose-is-a-rose-2011-11-07> (site consulté le 23 mai 2014).
6. Selon le concept d'*enregistered voices* qu'Asif Agha définit ainsi : « [A] register's forms are social indexicals in that they index stereotypic social personae (viz., that speaker is male, lower-class, a doctor, a lawyer, an aristocrat, etc.), which can also be troped upon to yield hybrid personae of various kinds » / « Les formes d'un registre sont des index sociaux qui permettent d'évoquer des archétypes sociaux (le locuteur est, par exemple, un homme, de classe populaire ou docteur, avocat, aristocrate, etc.). Ces formes peuvent être combinées pour former des personnages hybrides de diverses sortes », Asif Agha, « Voice, Footing, Enregisterment », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol.15, n°1, 2005, p. 39.
7. « Manières d'utiliser la langue qui sont préférables à d'autres, sur les plans fonctionnel, esthétique et moral », Deborah Cameron, « Verbal hygiene for women: Linguistics misapplied? », *Applied Linguistics*, n°15, 1994, pp. 383.
8. Pierre Bourdieu, « Intervention au Congrès de l'AFEFF, Limoges, 30 octobre 1977 », dans *Questions de sociologie*, Les éditions de Minuit, 1980, pp.95-112
9. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, chapitres 1 et 2.
10. On pourrait inclure dans cette réflexion d'autres médias, telles que la télévision ou la radio. Ainsi, dans le télécrochet *The Voice* où le but est de dénicher la voix (a priori unique : le jury vante ainsi ce qu'ils appellent une « signature vocale »), on remarque que les voix qui se donnent à entendre sont aussi jugées à l'aune de voix connues et de genres musicaux spécifiques. Pour David Le Breton, les voix qui sont produites dans les médias sont « clonées, uniformes, privées d'humanité », dans « Entretiens avec Aurélie Charon : *L'atelier intérieur* », France Culture, op.cit.

11. Ce fut le cas de l'anglais écorché parlé par les *Blackfaces* (acteurs blancs qui se grimaient le visage pour jouer des Noirs) dans les théâtres américains du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle (Mary Bucholtz et Quiana Lopez, « Performing blackness, forming whiteness: Linguistic minstrelsy in Hollywood film », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 15, n°5, 2011, pp. 680-706). En ce qui concerne les autres types de stylisations de voix, on mentionnera brièvement le cas des voix du français populaire (y compris celles du français prolétaire parisien) qui firent le succès des films de Renoir et de Carné dans l'entre deux guerres et jusque dans les années 50 (voir Michael Abecassis, *The Representation of Parisian Speech in the Cinema of the 1930s, Modern French Identities*, vol. 33, Oxford, Bern, New York, Peter Lang, 2005) mais aussi les performances vocales associées aux personnages homosexuels dans les films (en particulier les comédies) des cinq dernières décennies.
12. C'est-à dire par ceux qui sont « autorisé[s] à parler et à parler avec autorité », Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p. 20.
13. bell hooks, *bell hooks: Cultural Criticism & Transformation* (vidéo), The Media Education Foundation, 1997.
14. Stuart Hall, « What is Black in Black Popular Culture? », dans D. Morley et K.-H.Chen (dir.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, New York, Routledge, 1996, pp.465-475.
15. Alexandre Duchêne et Monica Heller (dir.), *Language in Late Capitalism: Pride and Profit*, New York, Routledge, 2012, 4^e de couverture.
16. Dany Boon, 2008.
17. Ben Rampton, « Styling the other : Introduction ». *Journal of Sociolinguistics*, 3(4), 1999, p.423.
18. Blake Edwards, 1963 ; Blake Edwards, 1964 ; Blake Edwards, 1975 ; Blake Edwards, 1976 ; Blake Edwards, 1978 ; Blake Edwards, 1982 ; Blake Edwards, 1983 ; Blake Edward, 1993 ; Shawn Levy, 2006 ; Harald Zwart, 2009.
19. Rosina Lippi-Green, « Teaching children how to discriminate: What we learn from the Big Bad Wolf », dans *English with an Accent: Language, ideology and discrimination in the United States*, London, Routledge, 1997, 79-103
20. *The Aristocats* (*Les Aristochats*, 1970), *The Rescuers* (*Les Aventures de Bernard et Bianca*, 1977), *The Little Mermaid* (*La Petite Sirène*, 1989) et *Beauty and the Beast* (*La Belle et la Bête*, 1991)
21. Rosina Lippi-Green, *ibid.*, p.100.
22. Roger Allers et Rob Minkoff, 1994.
23. Elton John et Tim Rice, 1994.
24. *The Lion King*, *op. cit.*
25. Notons que l'acteur qui prête sa voix au personnage, Nathan Lane, est un acteur comique célèbre, vraisemblablement habitué à ce type de virtuosité vocale.
26. Lippi-Green, « Teaching children how to discriminate: What we learn from the Big Bad Wolf », *op.cit.*, p. 100.
27. Jean Dujardin en est un récent exemple : « "Frenchy de service" [...] assurant le minimum syndical, avec un accent à couper au couteau » - *Télérama* 3347, 05/03/2014, p.16
28. <http://www.sylviegrimm.com/#!>
- On remarquera par ailleurs qu'aux termes de doubleur et de synchronisation, l'anglais préfère ceux de *voice talent* et de *voice over* qui mettent d'avantage l'accent sur la performance vocale.
29. Mary Bucholtz et Quiana Lopez, « Performing blackness, forming whiteness: Linguistic minstrelsy in Hollywood film », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 15, n°5, 2011, pp. 684-685.
30. Allan Bell et Andy Gibson, « Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 15, n°5, 2011, pp. 561. Nous soulignons.
31. Jane H. Hill, « Hasta La Vista, Baby: Anglo Spanish in the American Southwest », *Critique of Anthropology*, vol. 13, n°2, 1993, pp. 145-176.

32. Jane H. Hill, « Mock Spanish: A Site For The Indexical Reproduction Of Racism In American English », *Language & Culture, Symposium*, vol. 2, 1995. Disponible en ligne : <http://language-culture.binghamton.edu/symposia/2/part1/index.html> (site consulté le 23 mai 2014).
33. Pierre Bourdieu, *La dernière instance*, in *Le siècle de Kafka*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 268-270. Dans *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
34. Olivier Toscer, « Discrimination dans le cinéma français : Le dossier “noir” du doublage », *Le Nouvel Observateur*, 15/02/2008, p.84.
35. Pierre Bourdieu, « La formation des prix et l’anticipation des profits », *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p.65.
36. Remarquons ainsi que les stylisations/caricatures de voix noires ou asiatiques s’appuient sur la non-articulation de certaines lettres, telles que le /r/ (ce aussi bien en anglais qu’en français).
37. Yasmine Modestine, « Témoignage. Cinéma : “Le métier du doublage a un problème avec la couleur” ». *Rue89, Le nouvel Observateur*, 2008. Disponible en ligne : <http://rue89.nouvelobs.com/2008/04/05/cinema-le-metier-du-doublage-a-un-probleme-avec-la-couleur> (site consulté le 23 mai 2014).
38. Olivier Toscer, « Discrimination dans le cinéma français : Le dossier “noir” du doublage », *op.cit.*
39. http://www.lemonde.fr/societe/article/2009/01/05/doublage-une-comedienne-noire-accuse-le-cinema-francais-de-racisme_1138225_3224.html (site consulté le 23 mai 2014).
40. Juan Gélas et Pascal Blanchard, *Noirs de France*, La Compagnie des Phares et Balises, 2012.
41. http://www.dailymotion.com/video/xnlvvg_noirs-de-france-extrait-6-film-3_tv (site consulté le 23 mai 2014).
42. [http://www.franceinfo.fr/chroniques-itineraires-2007-11-18-jacques-martial-portrait-d-\(site-consulte-le-23-mai-2014\)](http://www.franceinfo.fr/chroniques-itineraires-2007-11-18-jacques-martial-portrait-d-(site-consulte-le-23-mai-2014)).
43. Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011.
44. « the kind of Uncle Tom racism one hopes has permanently exited American screens » - Jay Weissberg, « Film Review: Untouchable », 29 Septembre 2011, disponible en ligne : <http://variety.com/2011/film/reviews/untouchable-1117946269/#> (site consulté le 23 mai 2014).
45. http://www.lexpress.fr/culture/cinema/intouchables-l-interview-d-omar-sy_1084869.html (site consulté le 23 mai 2014).
46. <http://www.telerama.fr/cinema/omar-sy-la-banlieue-je-la-porte-en-moi,74663.php> (site consulté le 23 mai 2014).
47. Il faudrait plus de place que nous n’en avons dans cet article pour décrire de manière détaillée les différentes valeurs auxquelles la voix « grave » assignée aux acteurs et actrices noires se rattache (sensualité, virilité, force physique, etc.), ainsi que les stéréotypes ethniques qui leur sont associés (cf. les travaux sur l’altérité et l’orientalisme).
48. Stuart Hall, « What is Black in Black Popular Culture? », *op. cit.*, p. 474.
49. Alexandre Duchêne et Monica Heller (dir.), *Language in Late Capitalism: Pride and Profit*, *op.cit.*
50. Will Higbee *Post-beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
51. Pierre Bourdieu, « La production et la reproduction de la langue légitime », *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 42.
52. Pierre Bourdieu, « La formation des prix et l’anticipation des profits », *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p.64.

RÉSUMÉS

Voix accentuée de l'acteur français à Hollywood, voix "colorée" du jeune de banlieue, voix doublée de l'acteur noir, les voix telles qu'elles se jouent ou se mettent en scène au cinéma, sont évaluées de multiples façons : en relation à ce qu'elles disent, selon des critères esthétiques ou encore selon les idéologies langagières qu'elles matérialisent. Dans cette étude, nous montrerons qu'en plus de ces critères, ces voix sont aussi des marchandises (ou commodités) qui sont échangées sur des marchés aussi bien culturels et économiques (nationaux ou mondialisés), que linguistiques (Bourdieu 1982).

Accented voice of the French actor in Hollywood, ethnicized voice of the suburban youth in "Cinéma de banlieue", synchronized voice of the black actor, the cinematic voices that are performed in films are evaluated in multiple ways : with regards to what they say but also according to aesthetic criteria and to the ideologies of language that they materialise. In this article, I will show that these voices are also commodities which are exchanged on cultural and economical markets (local and global), as well as on linguistic markets (Bourdieu 1982).

INDEX

Mots-clés : Voix, Films, Accents, Ethnicités, Préjugés, Doublage, Marchandisation

Schlüsselwörter : Voix, Films, Accents, Ethnicités, Préjugés, Doublage, Marchandisation

Palabras claves : Voix, Films, Accents, Ethnicités, Préjugés, Doublage, Marchandisation

Keywords : Voix, Films, Accents, Ethnicités, Préjugés, Doublage, Marchandisation

AUTEUR

GAËLLE PLANCHENAUT

Professeur de linguistique et culture au département de français de Simon Fraser University (Vancouver, Canada). Dans sa recherche, elle travaille sur les pratiques langagières au cinéma (performances d'accents, synchronisation, mise en scène de la langue de l'Autre) et tente ainsi de mettre au jour les relations entre discours cinématographiques, imaginaires culturels et idéologies linguistiques. Elle écrit actuellement une monographie sur les mises en scène de voix dans les médias (VOICES IN THE MEDIA: Performing and evaluating linguistic otherness - Bloomsbury Publishing). Parmi ses publications récentes sur le cinéma :

Planchenault, G. (2014). Traces and Trajectories in Claire Denis'Beau travail (1999) and Antony Gormley's Inside Australia (2003): a matter of space and memory. *Quarterly Review of Film and Video* 31 (1): 74-82. [http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509208.2011.598827?](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509208.2011.598827?journalCode=gqrf20)
 journalCode=gqrf20 ; Planchenault, G. (2012). Accented French in films: Representations from within, representations from without. *Special Issue on Cinematic Discourse. Multilingua* 31: 253-275 ; Planchenault, G. (2011). Displacement and Plurilingualism in Inch'Allah dimanche: Appropriating the Other's language in order to find one's place. In: V. Berger and M. Komori

(eds), *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin: Lit Verlag, pp. 99-111.