

Entre regrettée et rejetée, une parole en quête de voix

RÉSUMÉ

La transition, puisqu'il n'y eut point de coupure, du cinéma muet au parlant nous permet de retracer le parcours d'une parole filmique en quête de voix depuis ses origines. Cette voix, tantôt regrettée dans les films que Chion (1993) nomme «sourds» plutôt que «muets», tantôt rejetée sous le «100% parlant», erre encore à la surface de l'écran comme dans un entre-deux, à la recherche de la reconnaissance vis-à-vis de son double, l'image.

MOTS-CLÉS

Parole filmique, cinéma muet, cinéma parlant, histoire du cinéma.

ABSTRACT

The transition, as there is not clear rupture, from silent films to the “talkies” allows us to track down the trajectory of film dialogue, which was in search of voice from the very beginning. This voice, which is sometimes missed, as in the cinema that Chion (1993) calls “deaf” rather than “silent”, sometimes dismissed, as in the “100% all-talking” cinema, still wanders on the screen as if in an interval, in search of recognition with regard to its double, the moving image.

KEYWORDS

Film dialogue, silent film, sound film, film history.

Les histoires du cinéma se rallient en général à l'idée d'une «révolution» du parlant lorsqu'elles envisagent le renouveau technique et esthétique déclenché suite au succès du *Chanteur de Jazz* (1927), le film qui signale, comme une sorte d'avènement, l'inscription de la parole synchronisée au sein du dispositif filmique. Cette révolution, qui venait briser un ordre établi, fut naturellement suivie d'une «contre-révolution», nettement affichée dans les prises de position de certains grands classiques du muet, et dont les échos retentissent encore, à ceci près que l'intolérance d'hier semble revêtir de nos jours l'aspect, plus subtil, d'une certaine indifférence. En effet, si le passage du muet au parlant a été sans retour, il n'en demeure pas moins que la parole semble avoir échoué à conquérir sa place. Redoutée lors de son arrivée comme une menace venant anéantir le mythe de l'«espéranto» visuel,

l'intruse aurait été neutralisée par la voie de la subordination à l'image-reine — dont elle ne saurait être, au mieux, qu'une illustration redondante —, et par son exclusion de la recherche cinématographique : « Admise par le fait, la parole ne le fut pas en droit. [...] La parole s'est simplement ajoutée (et encore...) à la théorie du cinéma, comme en surnombre, nouvelle adhérente réduite au strapontin. » (Metz, 1964, p. 67)

Auprès des théoriciens comme des critiques, la parole filmique n'aura donc jamais joui de la même reconnaissance que son double, l'image, censée être la seule essence cinématographique. Ce refus semble d'autant plus étonnant que la plupart des recherches menées dans le domaine du muet mettent en évidence que les frontières entre muet et parlant restent, somme toute, assez floues ; qu'il n'y eut jamais de véritable « révolution » du parlant, que le cinéma a été, dès le début, un « spectacle audiovisuel » (Gaudreault, 1988, p. 163), fait d'images, de musique, de bruits, mais aussi de paroles.

Nous retracerons brièvement les étapes de ce parcours afin de saisir la place insaisissable de la parole au cinéma : tantôt regrettée, tantôt rejetée ; mesurée à l'aune de rivales dont elle ne saurait être qu'une piètre imitation (la vie, la littérature), ou une simple subalterne (l'image cinématographique) ; errante dans un espace creux, une sorte d'entre-deux qui dessine sa quête identitaire.

Du parlant avant la lettre

Les films ont toujours été accompagnés de musique, même lors de la première exhibition du Cinématographe Lumière au Grand Café, le 28 décembre 1895 (Altman, 1996). À l'époque du muet, elle avait pour fonctions, entre autres, de dissimuler les bruits entourant la projection — bruits du projecteur, mais aussi de la salle —, de créer une atmosphère, un « temps de la représentation » (Chion, 1997, p. 45) coupé de la réalité de la salle, d'assurer la continuité entre les images et de souligner les points forts de certaines scènes. Elle pouvait d'ailleurs remplir ces mêmes fonctions lors du tournage, de l'autre côté de l'écran, où elle aidait les acteurs à retrouver le ton de la scène, à créer l'atmosphère requise et à s'évader des distractions provoquées par la proximité d'autres troupes tournant en même temps, ou par la présence d'ouvriers-décorateurs (Berg, 1995, p. 131 ; Chion, 1997, p. 47). Prise en charge par un pianiste ou par tout un orchestre, selon les possibilités de chaque salle, ou encore diffusée par un phonographe que l'on essaie progressivement de synchroniser à l'image, cette musique relevait rarement d'une partition originale et se trouvait le plus souvent soumise à l'inspiration du moment, une improvisation qui sera plus ou moins réduite à partir de 1909, avec la distribution de *cue sheets*, suggestions musicales pour chaque type de scène.

Mais il y avait aussi la parole. Une parole vécue d'abord à travers son manque, comme regrettée par ces lèvres remuant sans rien dire, dans cette espèce de « charabia silencieux, à la fois surexcité et pétrifié, un exubérant bredouillage où chaque geste et chaque mimique démarquent avec une scrupuleuse et maladroite littéralité

une unité linguistique» (Metz, 1964, p. 66). Cette parole que le cinéma ne pouvait encore donner à entendre — Chion (1993, p. 21) propose de l'appeler «cinéma sourd» plutôt que muet «dans la mesure où ce cinéma nous coupait des bruits réels de l'action, où il n'avait pas d'oreille pour le *hic* et le *nunc* de l'action» —, il la donnera bientôt à lire par intertitres interposés, ou cherchera à l'incarner dans une voix, en attendant qu'il lui soit donné d'accomplir le simulacre des «images parlantes».

Aussi le cinéma ne s'est-il pas mis à parler soudain en 1927 — du reste, il n'allait pas le faire tout de suite. De même que le Cinématographe Lumière n'avait été que l'aboutissement des expériences menant de la prise d'images à la projection de ces images en mouvement, de même le *Chanteur de Jazz* ne sera qu'une concrétisation — mais point la culminance — de divers essais de «sonorisation». Tout au long de ses trente premières années de vie, le cinéma tendra en effet non seulement à se donner un «langage» — ce que Burch (1995, p. 17) nomme le «Mode de Représentation Institutionnelle» —, mais aussi la synthèse de vue et d'ouïe à travers deux procédés fondamentaux : l'incarnation de la parole absente dans la personne d'un bonimenteur-conférencier hérité de la lanterne magique et le synchronisme simulant la fusion de geste et de parole.

La parole incarnée

À partir de 1902 environ, les films commencent à développer des formes narratives d'une longueur et d'une complexité croissantes, ce qui entraîne en même temps une multiplication des plans. La notion de montage n'existant pas encore, ces différents plans risquent d'être perçus comme autant de tableaux indépendants. Pour pallier ce manque de continuité, deux solutions sont possibles : les intertitres intercalés, qui présentent les personnages, les caractérisent du point de vue social ou moral, rendent en résumé le contenu des dialogues et fournissent des repères spatio-temporels assurant la transition entre les images ; et le recours à la narration d'un bonimenteur-conférencier, servant «à la fois à mettre de l'ordre dans le "chaos" de l'image primitive et à imprimer au mouvement narratif un supplément de nécessité directionnelle, de succession concaténaire» (Burch, 1983, p. 38). Comme le premier public du cinéma est majoritairement analphabète, les deux procédés seront souvent employés ensemble, le bonimenteur se chargeant de lire — et éventuellement de traduire — le contenu des intertitres.

Le bonimenteur-conférencier, investi des pouvoirs du «connaisseur», est ainsi tenu d'instaurer la succession temporelle et la causalité narrative au sein d'une narration visuelle encore trop lacunaire et elliptique. Dans ce but, il peut agrémenter son récit au gré de son inspiration et de ses capacités, voire assumer des fonctions plus complexes : expliquer le contenu des dialogues, jouer ces dialogues, caractériser les personnages, expliciter leurs désirs, leurs pensées, leurs sentiments... ; en somme, toutes les fonctions dévolues plus tard au dialogue.

Cette présence d'une voix narrative découle, au dire de Gaudreault (1988, p. 165), du statut ambigu du muet, placé entre le spectacle de lanterne magique et le théâtre :

«Au-delà du spectacle de lanterne magique (les personnages du cinéma, plus “réels”, y sont “agissants”, comme ceux du théâtre) et en-deçà du spectacle théâtral (les personnages du cinéma, moins “réels”, n’y sont pas “parlants”, comme ceux de la lanterne magique).»

Contrairement aux intertitres, qui ne disparaîtront qu’à l’arrivée du parlant, le recours au bonimenteur est inégal et intermittent. Il se produit notamment à deux moments concrets : entre 1902 et 1904, d’abord, le besoin de ce narrateur se fait sentir pour suppléer au montage inexistant — les premières formes de montage ne se développent qu’à partir de 1904, avec la course-poursuite — ; en 1908, il sera rappelé dans les salles pour satisfaire surtout aux demandes d’une petite bourgeoisie, nouvelle venue au cinéma, un public « vierge », d’après Burch (1983, p. 38), « qui dans ses premières années avait [...] le plus grand mal à déchiffrer ces images “confuses” ».

Parallèlement à cette figure du bonimenteur-conférencier, une autre modalité de « parole incarnée » fera un temps les délices des spectateurs de cette première décennie du siècle : la voix des acteurs cachés derrière l’écran improvisant en synchronie les dialogues des personnages. Aux États-Unis, où plusieurs compagnies d’acteurs sont créées, le cas le plus célèbre reste celui de Lyman H. Howe, qui, avec son collaborateur LeRoy Carleton et sa troupe d’acteurs, se spécialise dans la projection de films accompagnés d’effets sonores et de voix synchronisées. D’après Lack (1997, p. 37), l’emploi le plus sophistiqué de cette technique se situe néanmoins au Japon, entre 1900-1920, où les *benshi* (orateurs) et les *katsuben* (conteurs de films) rivalisent dans l’exécution de doublages improvisés.

Mais cette pratique, malgré son acceptation, disparaîtra d’elle-même en Occident à la fin des années 1910 : d’une part, la qualité de l’exécution dépendant des répétitions, le programme offert demeure toujours assez limité ; d’autre part, le recours à une troupe itinérante d’acteurs fait monter les prix et rend le procédé peu rentable (Altman, 1996, p. 706).

Enfin, le développement définitif du montage à partir de 1908, avec les travaux de Griffith ou de Porter aux États-Unis, ainsi que l’acquisition par le public d’une compétence de lecture des récits cinématographiques sonneront le glas des voix narratives, ancêtres des narrateurs acousmatiques du film parlant :

La voix humaine serait ainsi évacuée des salles obscures pour presque vingt ans et on ne lui laisserait une place, dans la bande image, que sous une forme scripturale, sous la forme de ces cartons disposés à accueillir, ici, la voix des acteurs, là celle du méganarrateur. Et ce ne serait, finalement, que lorsque les cartons tomberaient en désuétude grâce à l’apparition de la bande sonore enregistrée et synchronisée, lors de la « révolution du parlant », que l’on en viendrait à ré-installer, mais couchée cette fois sur une piste parallèle à la bande-image, la voix d’un commentateur en voix off (ou plutôt en *voice over*), véritable résurgence du bonimenteur. (Gaudreault, 1988, p. 171)

Le simulacre

En 1877, Edison fait breveter le phonographe, alors qu’en France Charles Cros conçoit, à partir de principes similaires, un dispositif d’enregistrement et de repro-

duction des sons. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que les recherches s'orientent, après la mise au point de l'enregistrement des images, vers la fusion de ces deux techniques. Ainsi, par exemple, Edison s'adonnera à partir de 1895 au perfectionnement de son *kinétophone*, association de kinétoscope et de phonographe. Vers la même époque, après des travaux sur la chronophotographie, Georges Demeny fait des recherches sur son *chronophotophone*, et s'essaie à synchroniser son et image dans ses portraits parlants qui le montrent en plan rapproché articulant les phrases « Je vous aime » et « Vive la France ». Ceci constitue pour Burch (1995, p. 44) la première tentative d'inscription du *geste de la parole* dans le film, préfiguration des divers essais de synchronisation qui verront le jour dans les années suivantes sous le signe de la « parole mimée ».

Le tournant du siècle voit se multiplier les brevets d'appareils visant à synchroniser des disques phonographiques avec le déroulement des images. Ce procédé sera très employé en France, où le réalisateur de la Maison Gaumont, Alice Guy, tournera plus de cent « phonoscènes ». C'est ainsi que, du moins à Paris, entre 1904 et 1912, le cinéma « parlé et chanté » devient pour le public monnaie courante (Burch, 1995, p. 236-237).

Or les résultats de cette technique de synchronisation ne sont pas toujours satisfaisants. La fragilité des disques rend le procédé assez cher, le besoin de les remplacer plusieurs fois pour un seul film compromet la qualité du synchronisme, sans parler des limitations et de la faible qualité de ce son « nasillard », comme en témoigne l'article de Robert Florey (1974, p. 3) paru dans *Cinémagazine* le 15 juillet 1921, et intitulé « De l'inutilité du cinéma parlant » :

Le Cinéma Parlant est, depuis quelque temps, à l'ordre du jour [...]. Il est temps de s'occuper de cette invention qui n'est, du reste, pas nouvelle, mais que nous considérons comme franchement inutile. [...] Il lui sera [...] impossible de représenter autre chose que des personnages, car le nasillard phono ne pourra pas reproduire le bruit du train qui passe, la bataille à coups de revolver, la mer furieuse frappant les rochers, une voiture qui s'arrête, un accident et tous les bruits, enfin, qui ne sont pas dus exclusivement à la voix humaine [...]. Il ne pourra passer dans aucun autre pays [...]. Ces obstacles sont insurmontables [...]. Toujours est-il que le public préférera payer 10 francs un fauteuil au théâtre que de donner 5 francs pour entendre le nasillement d'un phono [...]. Pour toutes ces raisons, le cinéma parlant n'a pas de raison d'être. [...] Les jeux de physionomie et la puissance d'expression d'un artiste valent cent mille fois mieux que la caricature de la parole que peut nous offrir un phono, si bon soit-il.

Cependant, c'est paradoxalement ce même procédé, baptisé aux États-Unis sous le nom de *Vitaphone*, qui sera employé pour lancer le *Chanteur de Jazz* et par là même la « révolution du parlant », à un moment où les recherches ont déjà abandonné les disques synchronisés pour se tourner vers l'enregistrement du son sur la pellicule. Cette deuxième technique connaît également nombre de brevets dans les divers pays, parmi lesquels celui d'Henri Joly (1905), celui d'Eugène-Augustin Lauste (1906-1908), le procédé Gaumont-Poulsen-Petersen (1923-1924), le *Phonofilm* de Lee de Forest, et surtout le *Triegon*, breveté en Allemagne en 1919 par Hans

Vogt, Joe Engl et Joseph Massolle. Ce dernier sera à la base des futurs procédés commercialisés aux États-Unis (le *Photophone* de RKO et le *Movietone* de la Fox) et en Allemagne (Tobis-Klangfilm), qui remplaceront définitivement la synchronisation sur disques avant la fin de l'année 1930. Dans ce climat d'effervescence technique, notre fameux *Chanteur* n'avait qu'à prendre le micro.

You ain't heard nothing yet!

Le triomphe du *Chanteur de jazz* est immédiat, ravageur. [...] La première phrase parlée qu'on y entend : « You ain't heard nothing yet! » (Vous n'avez encore rien entendu), est en fait un cri historique : le cinéma désormais parlera et chantera. (Billard, 1995, p. 23)

Il est certain que, considérée rétrospectivement, cette phrase prend des allures prophétiques mais, replacée dans son contexte immédiat et en ce qui concerne strictement la parole, elle s'avère plutôt une promesse non accomplie : en effet, les spectateurs de ce premier film « parlant » officiel, présenté aux États-Unis le 6 octobre 1927, n'allaient entendre qu'une minute vingt secondes de paroles synchronisées, et ce dans une scène « non prévue initialement et quasiment improvisée au tournage » (Chion, 1993, p. 142). Le reste du film suit pour l'essentiel l'esthétique des films muets synchronisés de la première décennie avec des intertitres et des chansons synchronisées. Ce n'est pas là le moindre paradoxe de cette « révolution du parlant », déclenchée par un film hybride produit avec la technique la moins efficace.

L'explication de ce phénomène ne tient pas seulement à l'engouement du public, somme toute passager, mais surtout à la nature commerciale de ce produit de consommation qu'est devenu le film, soumis aux lois du marché et de la concurrence. En effet, même si divers procédés de synchronisation ont été mis au point bien avant 1927, ils restent sans lendemain, réduits au statut de curiosités. Il faudra qu'une crise économique menace la Warner Brothers pour que celle-ci s'engage dans la voie de la sonorisation. Le succès auprès du public obligera studios et exploitants à s'équiper en sonore pour ne pas rester en marge.

Le mouvement, s'il n'est pas linéaire, n'en est pas moins irréversible : *business is business*. Une fois lancés dans cette course, producteurs et exploitants ne pourront faire marche arrière. Le cinéma parlant sera imposé par la force du marché et, plus concrètement, du marché américain : « Les augures financiers en ayant décidé, 1931 marqua la défaite de ceux qui refusaient encore de voir que le muet se mourait, que le muet était mort. » (Icart, 1974, p. 27)

Ainsi, entre 1927 et 1931, la bataille du parlant est gagnée. Pour tout le monde ? Certainement pas. Le même public qui a salué avec enthousiasme le *Chanteur de Jazz*, le *Fou chantant* ou *Broadway Melody* commence bientôt à se lasser et à demander un retour à ce « bon vieux muet » auquel il est habitué. Cette désaffection du public naît comme conséquence de la médiocrité des programmes qui lui sont offerts : prise entre les difficultés posées par une technique qui n'a pas encore fait ses preuves et le besoin de fournir au plus vite des films aux salles récemment équipées,

la production des premières années du parlant se contentera d'exploiter les recettes éprouvées du musical, avant que la vogue du « 100 % parlant » ne fasse basculer le cinéma du côté du théâtre filmé et de l'exacerbation du bavardage. En effet, vu que le cinéma peut désormais parler, les producteurs semblent avoir eu l'idée de le faire parler le plus longtemps possible, comme si le muet, craignant peut-être de n'avoir encore à se taire, était d'un coup devenu logorrhéique :

Le cinéma parlant des premières années (en laissant de côté les films de transition partiellement parlants et les films sonores) supportait mal le manque, le silence, alors que par son principe même, il l'autorisait plus facilement que le cinéma muet. (Chion, 1993, p. 23)

Sous l'étiquette confuse de « film sonore, parlant et chantant » (Icart, 1974, p. 114) sont groupés les *part-talkies* — films mi-parlants mi-muets, comme le *Chanteur de Jazz*, entrecoupés d'intertitres —, les films seulement sonores et les vrais *talkies*, le 100 % parlant. Ce bric-à-brac hâtivement fabriqué — le temps nécessaire pour tourner un vrai parlant est trop long pour répondre à la demande des salles — ne manquera pas de déconcerter, voire de rebuter le spectateur qui ne sait plus s'il va

[...] tomber sur un film parlant vraiment français, un film parlant anglais sans sous-titres, un film seulement sonore et musical, avec des titres écrits pour les dialogues, un film muet inédit sur lequel on a plaqué quelques bruits et plages musicales, un film muet ancien auquel on a rajouté de la musique. (Billard, 1995, p. 30)

En ce qui concerne les artistes, il est évident que l'arrivée du parlant n'a pu être vécue que comme une tragédie pour la plupart d'entre eux : les musiciens spécialisés dans l'accompagnement musical des films sont congédiés en masse, alors que maint acteur éprouve l'angoisse de ne pas avoir une voix *phonogénique* :

D'un seul coup, des dizaines de comédiens, affligés d'un accent trop marqué, ou bien à la voix mal formée, mal placée, trop faible ou rocailleuse, ou bien souffrant d'un défaut de prononciation, ou tout simplement incapables de jouer avec leur voix sont exclus du métier. (Billard, 1995, p. 27)

Pour ces comédiens, le parlant est venu imposer la tyrannie du texte à apprendre et détruire leur art, basé sur une expressivité gestuelle désormais perçue comme exagérée et redondante.

Or les témoignages que les histoires du cinéma ont surtout retenus sont ceux des réalisateurs, dont la plupart, surtout en Europe, se montrent d'emblée manifestement hostiles envers la parole synchronisée. Les cas les plus célèbres restent ceux de Chaplin et des grands maîtres de l'école soviétique. Dès 1928, dans un article publié dans le *Motion Picture Herald Magazine* de New York, Charles Chaplin lance son cri de guerre : « Les « talkies » ? Vous pouvez dire que je les déteste ! ... Ils viennent gâcher l'art le plus ancien du monde, l'art de la pantomime. Ils anéantissent la grande beauté du silence. » (Cité dans Ramozzi-Doreau, 2000, p. 255.) La même année voit paraître dans le numéro 32 de la revue *Zhizn Iskusstva* le « Manifeste du contrepoint orchestral » (« *Zaiavka* »), signé par Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov, qui

préconisent un emploi asynchrone du son comme seul moyen de préserver les acquis du muet, dont le plus important reste le montage.

Les réalisateurs s'identifient dans leur rejet de la parole synchronisée, tout en acceptant par contre l'emploi du sonore, alors que ce sonore n'était en fait qu'une formule de transition, une espèce de parlant incomplet :

Les bruits, cris, rumeurs sans la parole, renforcent moins le réalisme d'une scène qu'elles ne soulignent son côté artificiel, incomplet puisque un élément majeur, la voix, en est banni : le film sonore appelait avidement le parlant dont il n'était qu'une réplique atrophiée. (Icart, 1974, p. 128)

C'était donc bien la parole qui venait déranger l'existence paisible du muet, qui se trouvait ainsi rejetée et comme frappée d'interdiction, mais la parole proférée et synchronisée, ou la *voix* pour reprendre les termes de Chion, puisque la parole écrite des intertitres était bel et bien respectée : « [...] la voix, en tant que présence, profération ou mutisme ; la voix en tant qu'être, double, ombre de l'image, en tant que pouvoir, la voix en tant que menace de perte pour le cinéma. » (Chion, 1993, p. 24-25)

Trois arguments essentiels lui sont opposés, révélateurs des grands défis que le parlant aura à relever : la réduction du film à la catégorie de théâtre filmé, la destruction de l'universalité du muet, « espéranto visuel » que le parlant venait enfermer dans les limites, trop étroites, des langues nationales, et l'anéantissement des acquis esthétiques du muet, tout particulièrement du montage.

Aux grands maux, les grands remèdes

Tel que les ennemis du parlant l'avaient prophétisé, les réalisateurs des premières années se tournent vers les grands auteurs de la scène, véritables « fournisseurs » de dialogues de qualité. Le parlant retombe ainsi dans l'écueil redoutable du théâtre filmé, avatar moderne du *Film d'Art* que les frères Laffite avaient conçu en 1908 dans le dessein d'attirer la bourgeoisie et une classe intellectuelle qui rejetaient encore le cinéma, considéré comme un spectacle de divertissement populaire ou une attraction foraine. Les attaques contre ce pauvre succédané du spectacle théâtral ne se font pas attendre, non seulement du côté des réalisateurs — notamment des tenants de ce qu'on connaît comme « cinéma pur » —, mais aussi de celui des hommes de théâtre. Et tout un chacun de revendiquer la spécificité de son art.

Pour bien saisir les raisons du refus que suscite en France le théâtre filmé, il faut tenir compte des conditions entourant sa production. Dans un contexte de crise économique, désireux de se démarquer de l'emprise américaine, les producteurs français s'empressent d'enregistrer « avec le minimum de retouches, dans des décors de carton-pâte et avec des acteurs affligés d'une emphase déclamatoire toute théâtrale, les grandes pièces du répertoire » (Icart, 1974, p. 130). C'est ignorer tout le travail du cinéma depuis les années 1904. La qualité des films pâtit de ce manque de moyens, alors que la puissante machine hollywoodienne, qui, elle aussi, adapte des pièces de théâtre, met à profit toutes ses ressources. Un trait surtout différencie les

rapports respectifs du cinéma français et américain à la littérature : en France cette collaboration est toujours demandée aux hommes de théâtre (Giraudoux, Cocteau, Anouilh), dont le pouvoir sur le public « [...] est surtout celui du dialoguiste. Leur apport n'est souvent qu'un brio verbal, une poésie des mots [...] qui ne touchent pas au centre du film » (Leenhardt, 1986, p. 91-92). Aux États-Unis, en revanche, les relations entre écrivains et cinéma semblent, à cette époque, plus fécondes. Loin de se limiter aux dramaturges, les producteurs n'hésitent pas à engager les romanciers les plus célèbres du moment : Fitzgerald, Faulkner ou Steinbeck, entre autres, qui apportent un style nouveau. Or de nouvelles liaisons se nouent en France, grâce à l'apport de Malraux ou de Sartre ; quelques années encore et ce sera le tour d'un Robbe-Grillet ou d'une Duras. Le cinéma français n'aura plus à avoir honte de ses « tentations littéraires ».

Au-delà d'un certain goût pour la littérature que Chion (1988, p. 71) considère même comme un trait spécifique du cinéma français, un autre facteur exerce une influence directe sur la théâtralité qui semble se dégager de ces premiers parlants : les problèmes posés par les nouvelles conditions du tournage. À l'époque du muet, la caméra restant sourde, plusieurs troupes d'acteurs, éventuellement accompagnées de musique, pouvaient tourner simultanément sur des plateaux assez proches, pendant que les ouvriers plantaient, à coups de marteau, le décor d'un autre film. Le parlant, par contre, amène la hantise du bruit. Marcel L'Herbier évoque ainsi la situation qui a présidé au tournage de son premier parlant, *L'enfant de l'amour* (1929) :

Je ne disposais que de caméras bruyantes de feu le muet. Il fallait donc les calfeutrer pour que les micros ne les entendent pas [...] en construisant des sortes de cabines en bois. [...] Les machinistes doivent habituellement faire avancer cette cabine à la poursuite des vedettes pour qu'on les enregistre en plus gros plan, ou en travelling. Et... alors tout fait du bruit : les roues mal huilées de cet équipage de fortune, les charbons des sunlights qui grésillent sans prévenir, les fils des lourds micros qui se rompent en plein tournage et les font chuter devant le nez ou parfois sur le crâne des acteurs... Sans compter aussi les ombres que les micros s'empressent de projeter sur les murs. (Cité dans Billard, 1995, p. 26-27.)

La chasse aux bruits devient la grande obsession. La caméra, isolée dans une cabine, ne connaît plus la liberté de mouvements qui avait été la sienne peu avant. Hantée par le bruit, elle préfère éviter les déplacements, ce qui empêche en même temps les acteurs de bouger. Ces derniers doivent en outre se placer à proximité des micros, trop peu sensibles pour capter des sons lointains avec netteté, et cependant assez réceptifs pour toute vibration parasite. Les extérieurs, qui avaient fait le succès des « vues » du muet, se révèlent trop bruyants pour pouvoir être maîtrisés et la caméra se réfugie dans le silence rassurant du studio.

Mais là encore des solutions seront bientôt proposées. Plusieurs caméras enregistrent simultanément la même scène, prise sous des angles différents, ces divers plans pouvant être ensuite montés pour reprendre l'impression de mouvement. Par la suite, les blindages des caméras seront allégés et la caméra pourra suivre les acteurs. Les techniques de post-synchronisation et de mixage, enfin, permettront

d'améliorer la qualité du son enregistré en direct, d'y ajouter des effets sonores et de la musique et de résoudre, peu de temps après, les problèmes de diffusion internationale du parlant grâce aux techniques de doublage.

En ce qui concerne le montage, la crainte exprimée par les maîtres soviétiques ne manque pas en principe de fondement, car l'inscription du son ancre les images dans une réalité trop concrète et continue. Le parlant est sans doute venu détruire le montage tel que pouvait le concevoir Eisenstein, mais il renforce en revanche le montage de style hollywoodien, tout entier voué au maintien de la continuité, du *raccord*, un style dont le mérite est d'être tout à fait invisible et de créer entre les images une association puissante qui fait qu'on les perçoit comme une unité (Benet, 1999, p. 227). Dans le cinéma muet, les transitions entre scènes étaient toujours trop marquées, parce qu'entreprises par des procédés hétérogènes, extérieurs à l'image : intertitres explicatifs, fondu enchaîné, fondu au noir, rideaux, iris... Tous ces procédés, nécessaires pour établir une certaine ponctuation de l'action et pour la rendre en même temps compréhensible, disparaîtraient à l'arrivée du parlant, qui vide « l'image de tous ses éléments non diégétiques (visions mentales, surimpressions symboliques, et bien sûr inter-titres), puisque le son était là, nouvelle forme de surimpression pour exprimer moins lourdement une idée, une pensée, une évolution générale de l'action » (Chion, 1988, p. 91).

La continuité sonore vient non seulement restaurer la succession constamment interrompue par les intertitres, mais aussi cacher l'inévitable discontinuité du découpage et du montage visuel. En effet, le chevauchement sonore enchaînant deux plans différents, comme par exemple dans le montage des dialogues en champ-contrechamp — devenu la norme depuis 1930, au dire de Villain (1994, p. 104, note 75) —, rend moins évidente la coupure opérée sur l'image, en même temps qu'il permet de diriger l'attention du spectateur et de jouer des divers types de focalisation en introduisant divers types d'identification — primaire, à la caméra, ou secondaire, au regard du personnage.

Par ailleurs, les possibilités offertes par l'usage asynchrone du son, vite devenues banales, se trouvent renouer avec le fameux contrepoint que les Soviétiques réclamaient comme seul emploi possible du son. En effet, loin de s'attacher au seul emploi synchronique, le son a bientôt développé une diversité de relations avec l'image et avec sa source supposée : relations temporelles d'antériorité, simultanéité et postériorité qui créent des effets de rupture entre image et son (Bordwell & Thompson, 1979) ; relations spatiales entre le « vu » et l'« entendu » (Vanoye, 1989), qui donnent une existence de fait à ce hors-champ, parfois suggéré par la direction d'un regard, et désormais doté d'une dimension audible qui contribue à structurer un « espace imaginaire qui englobe, déborde, prolonge et enrichit » (Fresnais, 1980, p. 108) l'espace visible. En fait, c'est cette possibilité de laisser des sons « en errance sur la surface de l'écran », ces voix qui ne sont « ni tout à fait dedans ni clairement dehors » qui constituerait la spécificité du cinéma par rapport aux autres arts :

En effet, et pour simplifier, tous les autres cas de figure peuvent avoir été empruntés par le cinéma à des formes dramatiques plus anciennes, même s'il en réalise le « simu-

lacre» : la voix *synchrone* renvoie au théâtre ; la *musique de film* à l'opéra, au music-hall, et au mélodrame, etc. ; et la *voix de commentaire* vient de la lanterne magique, de la projection commentée [...]. En revanche, les sons et les voix qui errent à la surface de l'écran, en souffrance d'un lieu où se fixer, appartiennent au cinéma et à lui seul. (Chion, 1993, p. 18)

À partir des années 1940, le parlant est déjà devenu la seule forme possible de cinéma. Nul obstacle n'a pu l'arrêter. D'un point de vue « évolutif », nous pourrions penser que le muet n'a été qu'une forme incomplète du parlant, qui attendait que les développements techniques lui permettent enfin de remédier à son infirmité. Mais ce point de vue est démenti par l'existence, à côté d'un muet désireux de parler, d'un autre muet qui, lui, a donné ses chefs-d'œuvre en absence de la parole, et auquel la nouvelle venue allait être fatale. Aussi l'avènement de la parole au cinéma aura-t-il infligé une blessure mortelle à tout un secteur du cinéma, celui qui faisait de la poésie des images sa matière première, le logocentrisme des années 1930 ayant découragé les grands créateurs de l'avant-garde française : Dulac, Epstein, L'Herbier, Gance (Burch, 1995, p. 241).

L'histoire du cinéma ne permet pas en effet une approche simpliste en termes évolutifs. Il s'agit d'un phénomène complexe dans lequel interviennent des facteurs d'ordre technique et esthétique, mais aussi d'ordre social, idéologique, culturel, et notamment économique. Nous l'avons déjà signalé en passant, le cinéma est bientôt devenu une industrie, un produit commercial soumis aux lois du marché. L'évolution de ses formes reste par conséquent étroitement liée aux critères financiers autant qu'aux influences artistiques. C'est ainsi que le parlant, malgré les oppositions qu'il suscite, doit être admis par la force du marché. La pression de la demande fera que l'on cherche au plus vite des solutions aux nouveaux problèmes techniques posés. Une dizaine d'années et le parlant, tel un Hercule ayant accompli ses travaux, se sera fait pardonner la mort du muet. Le rejet viscéral qu'il a provoqué au début s'atténue : l'image reprend ses droits et, libérée du joug de l'immobilité, règne en souveraine sur une parole, nécessaire, certes, mais en même temps apparemment accessoire. Le cinéma continuera à être comme avant un art de l'image en mouvement avec, comme subsidiaire, la parole.

Nous ne saurions prétendre ici trancher le débat opposant image et parole : le sens d'un film naît de la dialectique qu'il instaure entre les deux, et de ce point de vue leur analyse se doit d'être complémentaire. L'étude de l'image jouit à cet égard d'un avantage certain, alors que celle du son a traditionnellement tendu à expliquer les caractéristiques techniques d'une « bande-son » indifférenciée. Il s'agit moins pour nous de revendiquer la suprématie de l'une ou de l'autre que de faire état de la position secondaire que la parole occupe dans les études cinématographiques. Le film demeure certes un spectacle donné à « voir », mais nous voulions également lui procurer les moyens de se faire « entendre », tenter d'arracher la parole cinématographique à l'oubli théorique dans lequel elle semble avoir été ensevelie depuis sa naissance, alors que, comme le note Chion (1988, p. 145) :

Souvent [...], c'est du son que le spectateur reçoit des informations, des impressions, des sensations, des visions même dont il attribue la cause à l'image, ou pour être exact, *dont il situe le lieu dans l'image*. Et si l'on considère les scènes de films qui sont taxées de redondance audiovisuelle, souvent on s'aperçoit qu'il s'agit d'une illusion, car il suffit de couper le son pour voir qu'en réalité c'est le son qui prêtait à l'image un sens ou une expression paraissant émaner directement de celle-ci.

Bibliographie

- ALTMAN Rick, 1996, « The Silence of the Silents », *The Musical Quarterly*, vol. 80, n° 4, p. 648-718.
- BENET Vicente, 1999, *Un siglo de sombras. Introducción a la historia y a la estética del cine*, Valence (Espagne), Ed. de la Mirada.
- BERG Charles, 1995, « Music on the Silent Set », *Literature Film Quarterly*, vol. 23, n° 2, p. 131-136.
- BILLARD Pierre, 1995, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion.
- BORDWELL David & THOMPSON Kristin, 1979, *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill Inc.
- BURCH Noël, 1983, « Passion, poursuite : la linéarisation », *Communications*, n° 38, p. 30-50.
- BURCH Noël, 1995, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 3^e éd., trad. du français *La lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1990.
- CHION Michel, 1988, *La Toile trouée. La parole au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- CHION Michel, 1993, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- CHION Michel, 1997, *La música en el cine*, Barcelone, Paidós, trad. du français *La musique au cinéma*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985.
- FLOREY Robert, 1974, « De l'inutilité du cinéma parlant », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 13-14-15, p. 3 (éd. originale 1921).
- FRESNAIS Gilles, 1980, *Son, musique et cinéma*, Québec, Gaëtan Morin et Associés.
- GAUDREAU André, 1988, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- ICART Roger, 1974, « L'avènement du film parlant », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 13-14-15, p. 25-218.
- LACK Russell, 1999, *La música en el cine*, Madrid, Cátedra, trad. de l'anglais *Twenty Four Frames Under*, Londres, Quartet-Books, 1997.
- LEENHARDT Roger, 1986, *Chroniques de cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- METZ Christian, 1964, « Le cinéma : langue ou langage? », *Communications*, n° 4, p. 52-90.
- RAMOZZI-DOREAU Mariange, 2000, *Charlot au cœur de l'écriture cinématographique de Chaplin*, thèse de doctorat en Lettres et Arts, Lyon 2.

VANOYE Francis, 1989, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan.

VILLAIN Dominique, 1994, *El montaje*, Madrid, Cátedra, trad. du français *Le montage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1991.