

# Introduction à l'histoire du cinéma



**Séance du 20 novembre 2024**

Cours de 1h30, Capitole salle Schnegg

La transition vers le parlant : hybridité  
puis institutionnalisation des pratiques

Prof. Alain Boillat

« La période dite « des débuts du parlant » est un point stratégique de l'histoire du 7<sup>ème</sup> art. Les **phases de ruptures et de mutations** sont toujours des moments riches pour les études historiques. [...] La date à laquelle s'est faite la généralisation progressive du parlant est celle d'une transition dans tous les domaines de la société. L'accélération du passage au son se fait, *grosso modo*, [...] **entre 1926 et 1934**. [...] Les loisirs de masse, dont le cinéma participe, incite à la consommation de nouveaux médias: radio, disques sur électrophones, [...] ».

Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Lyon, Céfal, 2002, p. 14-15.



## Imaginaire des débuts du parlant comme « révolution »: les clichés historiographiques véhiculés par le film *Singin' in the Rain* (1952)

« Le film crée l'illusion que, bien que les événements qui se déroulent sous vos yeux soient fictifs, la base factuelle sous-jacente est réelle. Ainsi, pour les historiens du cinéma parlant, *Singin' in the Rain* [...] est le retour de l'idée refoulée selon laquelle la transition vers le son concernait en réalité la division entre le vieil et le nouvel Hollywood. Le moment choisi, dans les années 1950, n'est pas une coïncidence. L'industrie cinématographique se remettait d'un réalignement économique majeur [...] et s'inquiétait également de la popularité et de l'accessibilité croissantes de la télévision. Quel meilleur sujet qu'un film thématissant la manière de faire face à la menace des nouvelles technologies ? »

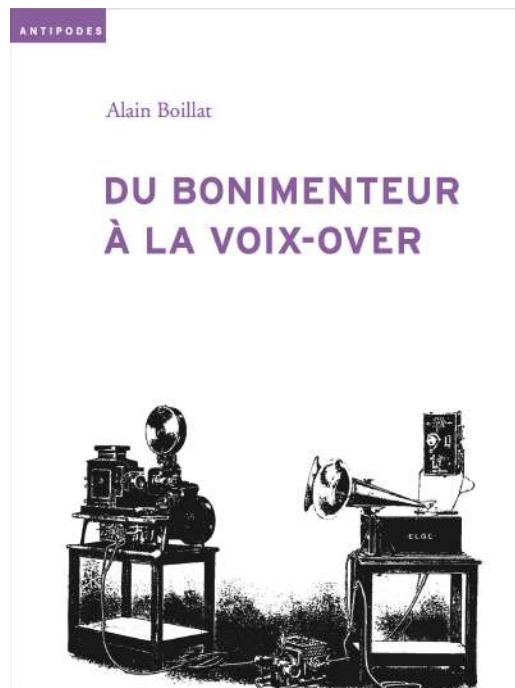
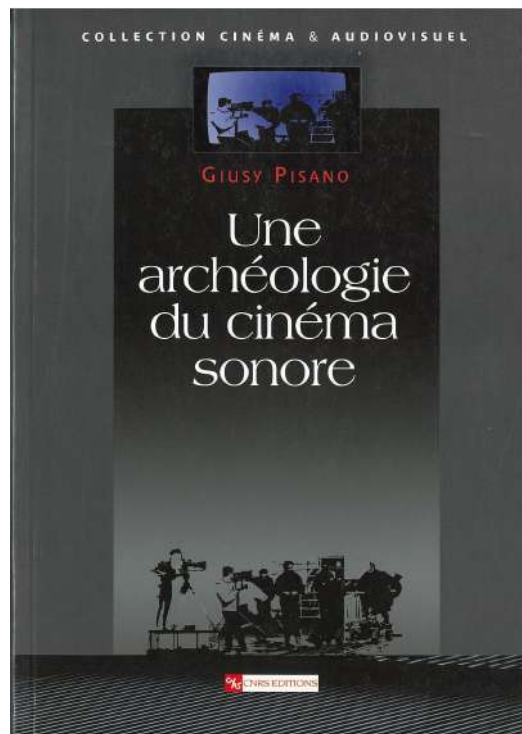
Donald Crafton, *The Talkies. American Transition to Sound 1926-1931*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997, p. 3 (trad.).



Jeu d'acteur et  
doublage

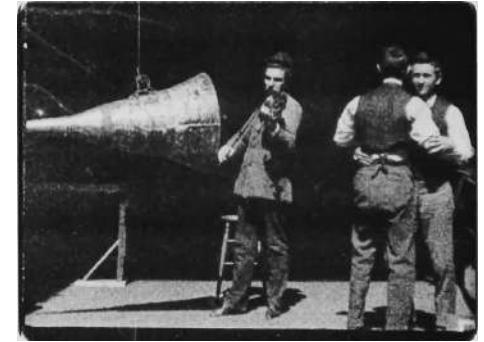
→ Projection dans le cadre du cours de Valentine Robert, 19.12.2024





## Quelques points-clés relatifs aux « débuts » du parlant

- – Les projections « muettes » n'étaient pas toujours dépourvues de sons: sons *live* – pianiste, orchestre symphonique ou de fanfare, bonimenteur (**benshi** au Japon, jusque vers 1936), bruiteur, doubleur ← [Le Silence est d'or \(séance du 2.10.2024\)](#)
- – Distinction entre le cinéma **parlant** (fixation phonographique, ainsi que de la vitesse du défilement photogrammatique à 24 images/sec.) / le cinéma **parlé** (oralité live).
- – Les tentatives de sonorisation des films débutent dès les premières années (archéologie du cinéma sonore); entreprise la plus notable au niveau de l'ampleur: les Phonoscènes Gaumont (1907-1914); problème technique principal: l'amplification dans la salle.

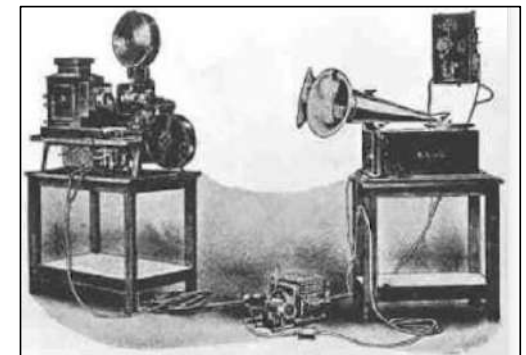
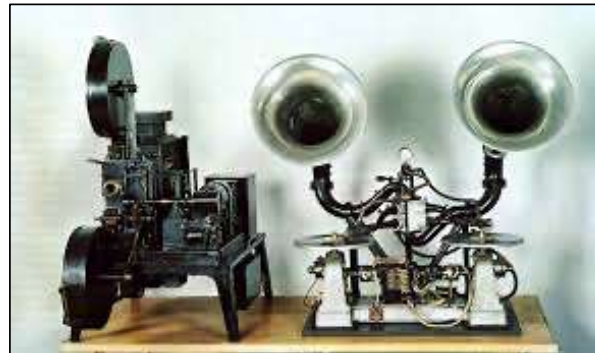


[Dickson experimental sound film]  
[1895]



« À partir de 1906, on peut acheter des Chronophones de toutes tailles, à différents prix. Le plus complet de ces appareils est un *Chronophone Automatique* qui devient célèbre grâce à la séance du 27 décembre 1910. Ce jour-là, des films parlants furent présentés aux membres de l'Académie des Sciences. [...] Le synchronisme était parfait, la prise de son à distance grâce au microphone électrique pouvait se faire pendant la prise de vues et l'amplification des sons fonctionnait pour les salles les plus grandes. A partir de 1910, des projections régulières étaient proposées dans de nombreux cinémas. »

Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Lyon, Céfal, 2002, p. 31.



Chrono 1910 complet.  
Le phono est à double plateau, les deux pavillons sont alimentés simultanément par air comprimé.  
Le compresseur est au centre et le "chef d'orchestre" commandant la synchronisation au mur.

## Un genre prisé dans le cinéma des années 1910: les phonoscènes au catalogue Gaumont



Alice Guy tourne une phonoscène (enregistrement sonore en play-back).

Image sur le site de la Cinémathèque française: <https://www.cinematheque.fr/film/106009.html>

Filmer des sujets  
de café-concert

*Félix Mayol – La Polka des trottins* (Phonoscène Gaumont, vers 1905)



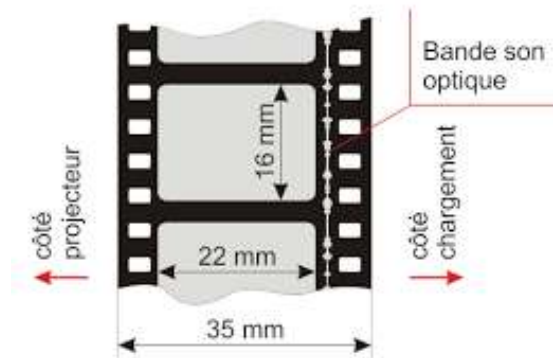
« Techniquement les appareils de synchronisation mécanique, sur disque comme sur film, sont au point avant la Première Guerre mondiale. [...] Il faut la conjonction des évolutions industrielles (transformation des studios) et économiques (évolution du financement de ces entreprises) pour que la généralisation du parlant se fasse. On peut dater le début de cette période de 1926, date à laquelle fut produit et présenté le premier long-métrage sur système Vitaphone: *Don Juan*. L'investissement des Warner Brothers fut le moteur de cette évolution. »

Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Lyon, Céfal, 2002, p. 17.

- La période d’institutionnalisation du parlant: généralisation progressive plus que « révolution » subite (1927-1930, dès 1934 au Japon) – au niveau technique, le **son-sur-film** s’imposera sur le son-sur-disque;



Warner: système Vitaphone (son-sur-disque)

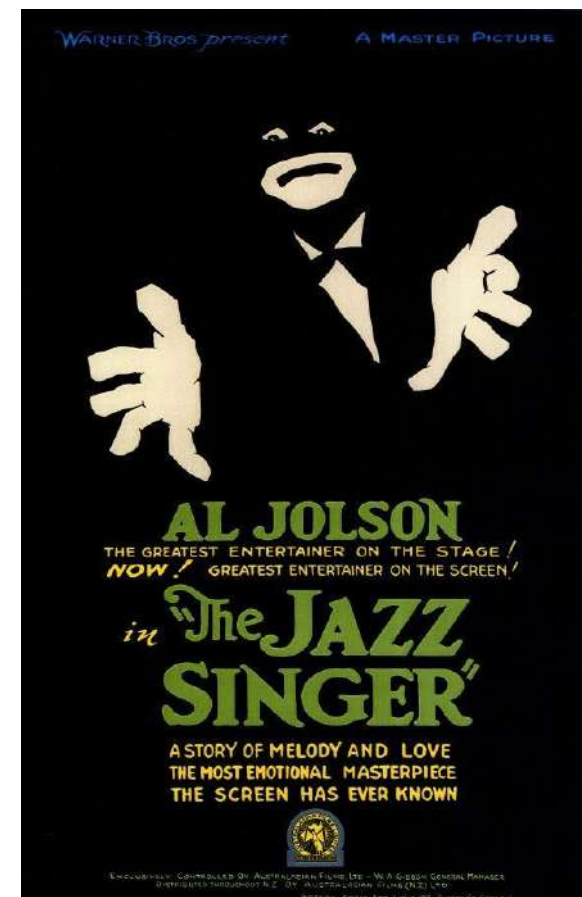


Fox: système Movietone (son-sur-film)

## La généralisation du parlant (1926-1934)

- – L'énorme succès du *Jazz Singer* en 1927 (et dans les années suivantes car il se maintient à l'affiche), produit par la Warner Bros. et inspiré de spectacles scéniques (*blackface minstrel*), constitue un jalon, mais **il ne s'agit pas du « premier parlant »**: on n'y « parle » presque pas (cartons dominants) et beaucoup d'autres films ont parlé (et chanté) avant lui.

*The Jazz Singer* recourt à un procédé technique, le système de cinéma sonore **Vitaphone (son-sur-film)**, présenté par la Warner lors d'une séance d'annonce de l'arrivée du « parlant » en août 1926.



Programme du 6 août 1926,  
Warner Brothers Theater, New York  
*Don Juan* précédé de *Vitaphone Shorts*

- Introduction de Will H. Hays
- Ouverture du *Tannhäuser* de Wagner par le New York Philharmonic, sous la dir. de Henry Hadley
- Marion Talley, “Caro nome” (tiré de *Rigoletto* de Giuseppe Verdi).
- Roy Smeck (“The Wizard of the Strings”), *His Pastimes*
- Efrem Zimbalist, *Kreutzer Sonat* de Beethoven.
- Anna Case and The Dancing Cansinos, *La Fiesta*
- Mischa Elman, *Humoresque* (Antonín Dvořák)
- Giovanni Martinelli, *Vesti la giubba* (*I Pagliacci* de Don Leos Leoncavallo)



WARNER BROTHERS  
PICTURES, INC.  
*and*  
THE VITAPHONE  
CORPORATION  
have the honor  
to announce

192

HON. WILL H. HAYS  
President of the  
MOTION PICTURE PRODUCERS  
& DISTRIBUTORS of AMERICA, INC.  
*who will address you*



Overture  
**"TANNHÄUSER"**  
*by Richard Wagner*  
*Played by the*  
**NEW YORK  
PHILHARMONIC ORCHESTRA**  
*Henry Hadley, Conducting*  
314



**ROY SMECK**  
The Wizard of the  
String  
*in*  
**"HIS PASTIMES"**  
302





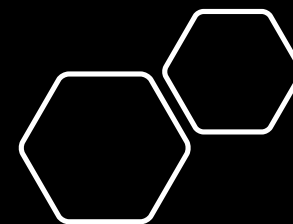
*The Jazz Singer*: un spectateur incarné, diégétique  
Intégration narrative des morceaux chantés



« Entièrement pensée pour cette confrontation entre modernité et tradition, entre jazz et chant sacré, la séquence est agencée autour du regard porté sur le jeune chanteur, d'un côté par une masse indistincte de spectateurs et de l'autre par un individu isolé. »

Edouard Arnould, *Pour une histoire culturelle du cinéma : au-devant de "scènes filmées", de "films chantants et parlants" et de comédies musicales*, Liège, Céfal, 2004, p. 91.







*The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927, avec Al Jolson):  
les séquences avec sons diégétiques correspondent aux performances de chanteur du personnage de Jack



- – Création ou essor de nombreux métiers du cinéma au début des années 1930, notamment le dialoguiste; renouveau économique de l'industrie cinématographique, renforcement de la position dominante d'Hollywood dès la systématisation du doublage vers 1933-1934.
- – Période de transition: exacerbation de la parole et de la musique dans des séquences chantées, essor du genre du *musical* à Hollywood et des *films-opérettes* en Allemagne



« Prenant la suite de l'opérette viennoise, la comédie musicale – conte de fées oppose souvent un homme de la rue insouciant à une aristocratie [...]. A partir de ce contexte schématique une opposition distingue entre la joie et le talent des classes inférieures (pratiquement toujours représentée par l'homme) et la tradition ennuyeuse et contraignante personnifiée par la femme et son entourage. »

*La Comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 363

## Le modèle de l'opérette allemande

*Le Chemin du paradis* (Wilhelm Thiele, Max de Vaucorbeil, 1930), version française de *Die Drei von der Tankstelle* (W. von Thiele, 1930)



« *Le Chemin du paradis* exemplified an integrated approach to film musical, in which musical performance were carefully woven into the film's overall formal texture » [...] « a powerful, economically viable European alternative to the Hollywood talkie » (« vehicle for popular recorded songs » [...] « becoming major hits, selling in the millions, both in France and in other European countries »).



Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, pp. 74-77.

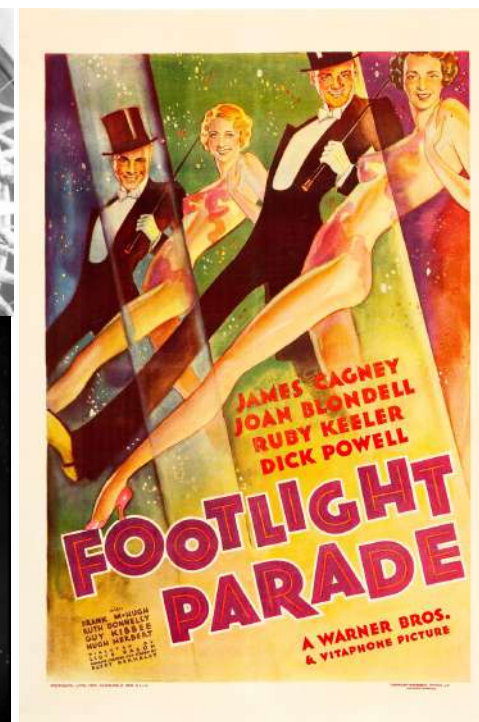
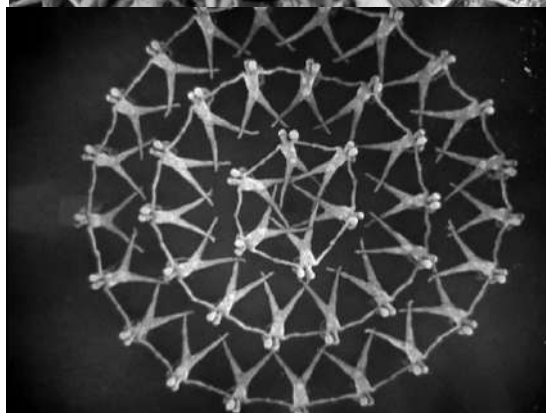
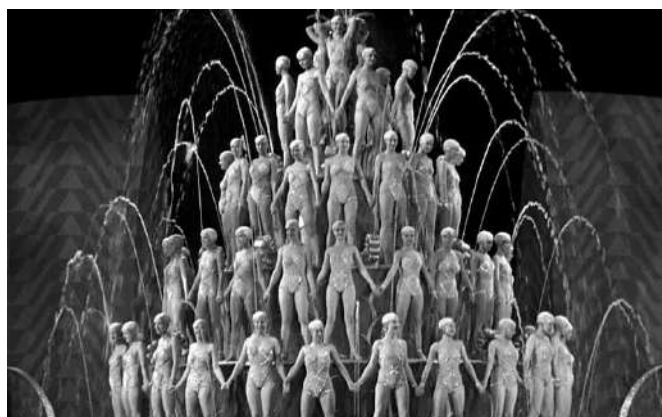
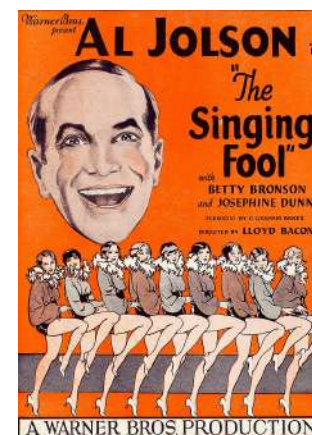
Le **backstage musical** retrace le montage d'un show, généralement construit dans l'adversité. Le travail (et l'amour) sont généralement couronnés de succès au terme du film.

Les numéros musicaux sont placés au fur et à mesure des répétitions, mais les plus importants sont rassemblés en fin de film, c'est-à-dire au moment où le show se déroule devant les spectatrices et spectateurs.

**Warner Bros.**, après les succès des films avec Al Jolson, se tourna vers le chorégraphe **Busby Berkeley** qui, après des succès à Broadway, avait attiré l'attention par ses mises en scènes extravagantes des numéros du chanteur Eddie Cantor.

Busby Berkeley fit alors les numéros d'une série de films signés par des réalisateurs attirés de la W.B., notamment:

- *42nd Street* (1933) de Lloyd Bacon
- *Footlight Parade* (1933) de Lloyd Bacon
- *Gold Diggers of 1933* (1933) Mervyn LeRoy



## Les Western musicals



Les 7 femmes de Barberousse,  
Stanley Donen, 1954

La comédie musicale:  
un genre qui reprend  
(dans la majorité des  
cas) un spectacle ayant  
été monté sur une scène  
de Broadway



## Le sous-genre du *Singing Cowboy*

(balades de feu de camp, pause dans l'aventure)



John Wayne as "Singin' Sandy" Saunders in *Riders of Destiny*



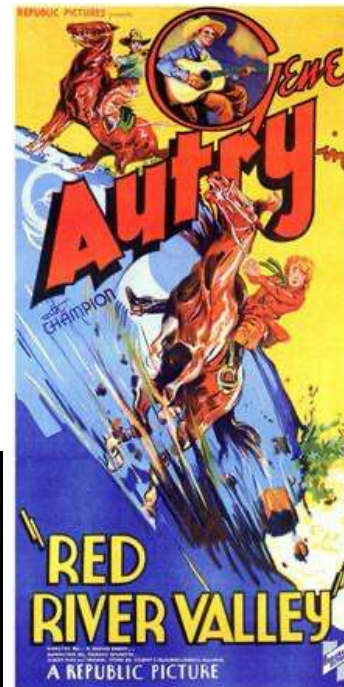
John Wayne doublé lors des chants par Robert Bradbury, fils du réalisateur, dans le film *Riders of Destiny* (*Les Chevaliers du destin*, 1933)



Gene Autry (1907-1998)



Roy Rodgers (1911-1998), une centaine de western de série B entre 1935 et 1950



*Red River Valley / The Man from the Frontier*, B.R. Eason, 1936

# 1929

La question du degré d'intégration narrative des segments chantés/dansés (attraction – narration)



« Cette comédie musicale, considérée comme l'une des toutes premières de l'histoire du cinéma, remporta un gros succès en plus d'un oscar. Bien qu'elle ne fasse que poser les jalons d'un genre, ce sont déjà les coulisses d'un spectacle de Broadway qui forment son cadre. Intégrant de façon naturelle des danses et des chants à une intrigue, le genre deviendra quasiment un incontournable des comédies musicales à venir. L'aspect spectacle ne prend néanmoins pas le pas sur l'intrigue comme ce sera souvent le cas par la suite : l'histoire se suffit à elle-même et n'est pas un prétexte pour présenter une surabondance de numéros musicaux. »

<http://www.hollywood33.fr/Fiche.php?identifiant=626&titre=THE%20BROADWAY%20MELODY>

Le sous-genre du « backstage musical »





## Le corps féminin, objet du regard



Une héroïne agissante (Hank– Bessie Love) dont les traits de caractère correspondent à ceux plutôt associés habituellement à des protagonistes masculins





J'ai entendu ce que vous avez dit.



Vous nous prendriez toutes les deux  
pour un salaire ?

Champ/contrechamp: l'action telle que vue et  
sue par un tiers observateur





**L'espace intime contrastant avec l'espace bruyant et festif du collectif**



## *Sérénade à 3* (Ernst Lubitsch, 1933):

une comédie pré-Code, adaptée par Ben Hecht d'une pièce de théâtre (de Noël Coward)

### Ernst Lubitsch

**Période allemande 1916-1923:** acquiert une célébrité internationale pour ses comédies (*La Princesse aux huîtres* et *La Poupée* en 1919) et ses drames historiques (*La Du Barry*, 1919; *Anna Boleyn*, 1920).

← *La Poupée (Die Puppe)*, séance du 9.10.2024

### Période américaine dès 1923:

1937 – *Ange (Angel)*

1940 – *Rendez-vous (The Shop around the Corner)*

1942 – *Jeux dangereux (To be or not to Be)*

...

« *Lubitsch touch* » qui se développe surtout dans ses films américains, et qui consiste à traiter de manière sophistiquée et suggestive les relations de désir entre les protagonistes.



Screen play  
by  
**BEN HECHT**



Photographed by  
**VICTOR MILNER**

*Western Electric*  
NOISELESS RECORDING

PASSED BY THE NATIONAL BOARD OF REVIEW

## Sérénade à 3: séquence d'ouverture



L'absence de parole – paradoxale pour un film parlant du début des années 1930 – motivée par la situation (elle ne veut pas réveiller ses modèles, puis eux la découvrent en face d'eux endormie); premier échange en français, chacun croyant qu'il s'agit de la langue maternelle de l'autre; la discussion sur la caricature met l'accent sur l'apparence visuelle, tout en suscitant l'échange verbal, qui s'instaure entre les trois et devient plus cordial dès que l'anglais est reconnu (elle s'exclame « Nuts »); jeu construit sur des insultes déguisées en politesses.



Examinons la question,  
calmement.



Comme une conférence  
sur le désarmement.



Nous avons conclu  
un pacte entre gentlemen.



Malheureusement,  
je ne suis pas un gentleman.







Voix *off* du chanteur d'opéra

Un son récurrent: le tintement du chariot en fin de course de la machine à écrire de Thomas, l'auteur dramatique



Des répliques exhibées en tant que telles: l'auteur s'inspire de son interlocuteur



## Alfred Hitchcock à l'époque du tournage de *Blackmail* (1929)

« Je ne regrette pas du tout le film muet; il restera d'ailleurs tel quel et la parole ne doit être qu'une addition. On doit l'employer non comme un élément de curiosité, mais comme un élément d'émotion. Ainsi, on pourra en tirer des effets de son [...]. »

Entretien dans *Cinéma*, 6 juin 1929, cité dans Roger Icart, *La Révolution du parlant, vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988, p. 161.

« Le maître du suspense »: une orientation générique à partir de *The Lodger (L'Eventreur)* en 1927: récits policiers, d'espionnage, etc.

Début de carrière en Grande Bretagne

*The Pleasure Garden* (1925)

...

*Blackmail* (1929)

...

*Murder* (1930)

...

*The Man Who Knew to Much* (1934)

...

*Rebecca* (1940)

– 1<sup>er</sup> film aux Etats-Unis

...

*Rear Window* (1954)

...

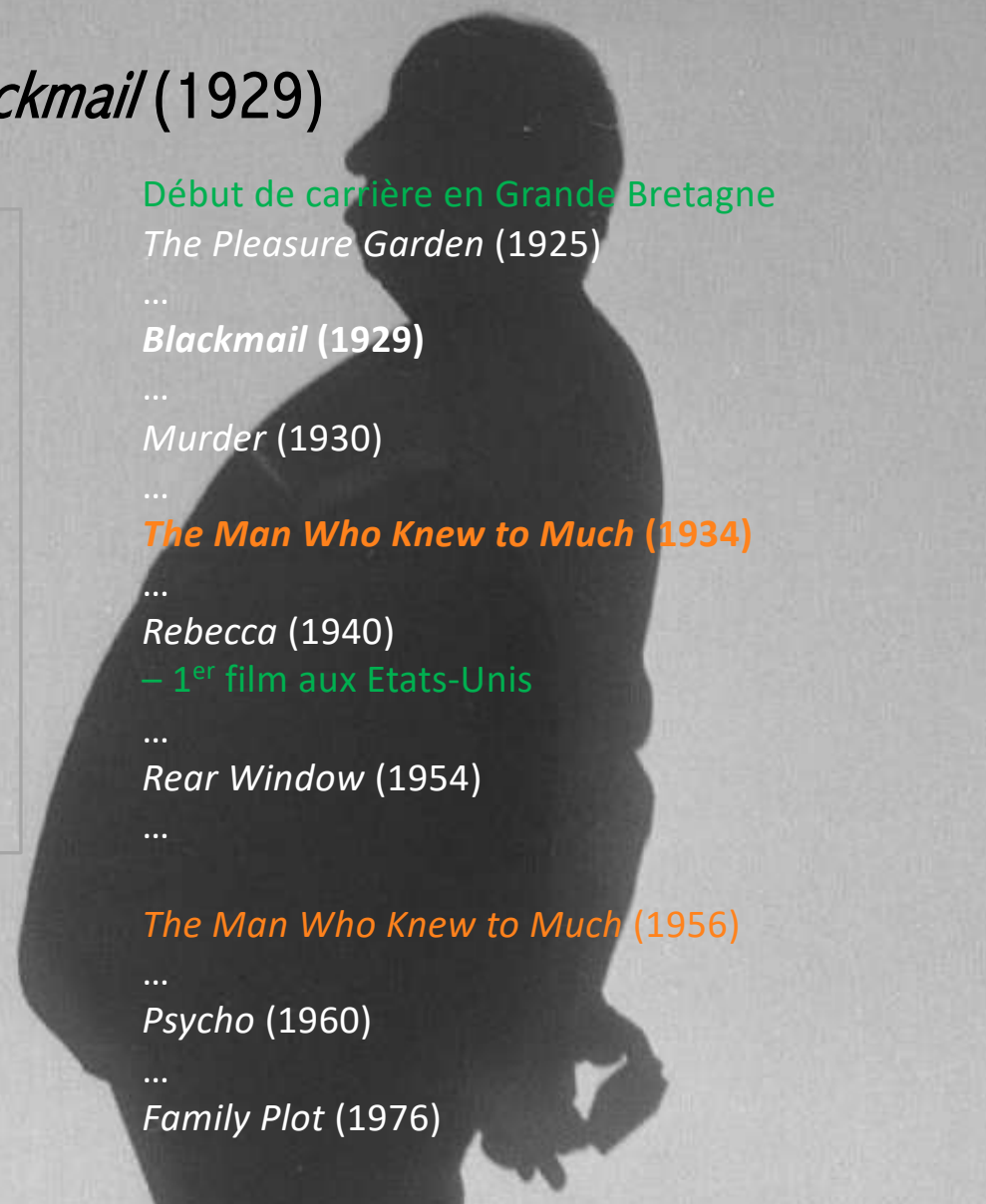
*The Man Who Knew to Much* (1956)

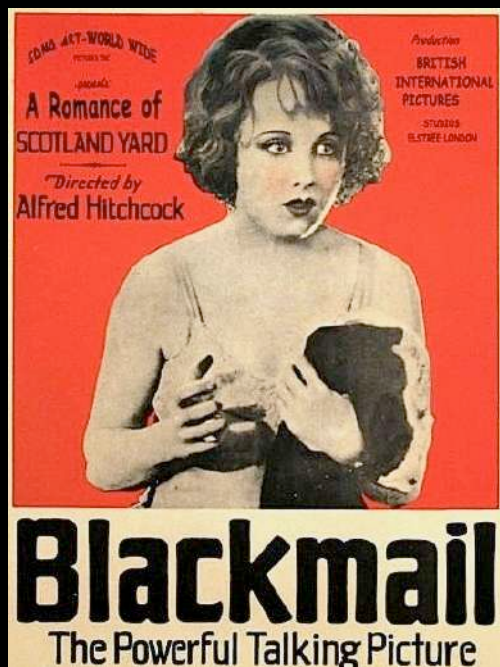
...

*Psycho* (1960)

...

*Family Plot* (1976)





Tom Ryall, *Blackmail*, Londres, BFI, 1993

« The film was praised by critic Hugh Castle, editor of *Close up* [...], as “perhaps the most intelligent mixture of sound and silence we have yet seen”. But in 1929, the sound was still a novelty, and most cinemas in Britain were yet to be equipped for sound. As with many films in this transitional period, both European and American, *Blackmail* was also released in a silent version, although not until the sound version had had a couple of months to impress audiences with its technical innovations. [...] While the « knife » sequence tends to dominate accounts of the film’s novel use of sound, the historical significance of *Blackmail* lies more in the way in which it essays the possibilities of the new medium [...]. » (p. 10)

« [...] the decision to make *Blackmail* in a sound version posed considerable production problems, since Anny Ondra’s strong accent made her vocally unsuitable for the role of the lower middle-class shopkeeper’s daughter. Post-production dubbing was not available to Hitchcock and the solution was to have a British actress, Joan Berry, speak the lines from just off-camera whilst Ondra mimed to the camera. » (p.22)

« With British International’s subsequent change of mind, [Hitchcock] was quickly able to provide a sound version by using a mixture of the additional original silent footage post-dubbed with music and sound effects and newly shot dialogue sequences” (p.24).



## *Blackmail*

(*Chantage*, Alfred Hitchcock, 1929,  
version sonore)

« Knife »: un travail sur le point d'écoute







Suspense (plutôt que: curiosité ou surprise)