

Introduction à l'histoire du cinéma



Séance du 27 novembre 2024

La transition vers le parlant : hybridité
puis institutionnalisation des pratiques

Prof. Alain Boillat

Unil
UNIL | Université de Lausanne + **cinémathèque suisse**
La collaboration



Retour sur un film emblématique de l’institutionnalisation du parlant et d’une exploitation narrative des sons (paroles, musique et bruits):
L’Homme qui en savait trop (Alfred Hitchcock, 1934)

Scénario de Charles Bennett, qui travailla à l’écriture des principaux films d’Hitchcock dans les années 1930 en Grande Bretagne (*Les 39 marches*, 1935; *Agent secret*, 1936,...) puis au début des années 1940 à Hollywood (*Correspondant 17*, 1940; *Cinquième colonne*, 1942).

Film produit par la société britannique Gaumont British Picture Corporation, créée en 1905 pour la production de Phonoscènes ([←séance du 20.11](#)) et devenue indépendante de Gaumont en 1922.

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 *Cinémonde*, 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.



Suspense (plutôt que: curiosité ou surprise)

Début de carrière en Grande Bretagne

The Pleasure Garden (1925)

...

Blackmail (1929)

...

Murder (1930)

...

***The Man Who Knew to Much* (1934)**

...

Rebecca (1940)

– 1^{er} film aux Etats-Unis

...

Rear Window (1954)

...

***The Man Who Knew to Much* (1956)**

...

Psycho (1960)

...

Family Plot (1976)



Doris Day et James Stewart dans le remake de 1956





« 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



Le motif de l'hypnose, ou la puissance de la voix



Présence de Peter Lorre, séquence d'hypnose ← [expressionnisme allemand 30.10](#)
Crime organisé, chef de gang charismatique et déviant, situation finale de siège
→ [films de gangsters pré-Code, 26.02.2025](#)



Le kidnapping, un motif narratif favorisant les situations d'échanges téléphoniques (voix médiée par la technologie, montage alterné)



L'infirmière dévouée au chef du gang Abott tente de joindre la mère de la petite Betty kidnappée, Jill, pour l'intimider afin qu'elle ne se rende pas à l'Arsenio Hall; or la ligne est occupée, précisément par l'appel au cours duquel Jill apprend les détails du plan des malfaiteurs; lorsque la ligne est libre, c'est la servante qui décroche et apprend à l'infirmière que Jill est sortie.

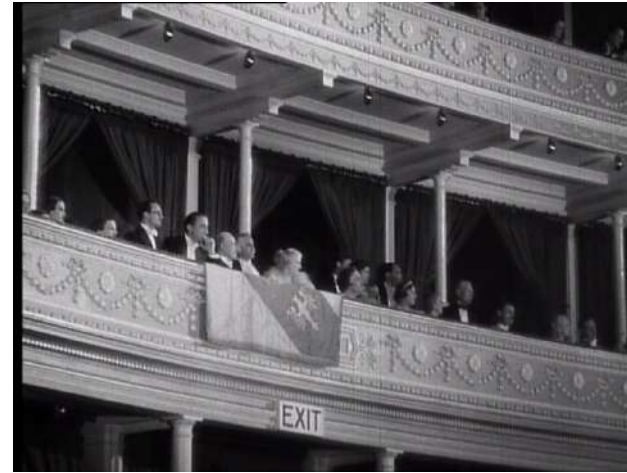
L'assassinat: une question de synchronisation (du geste – à la source d'un bruit – et de la musique)



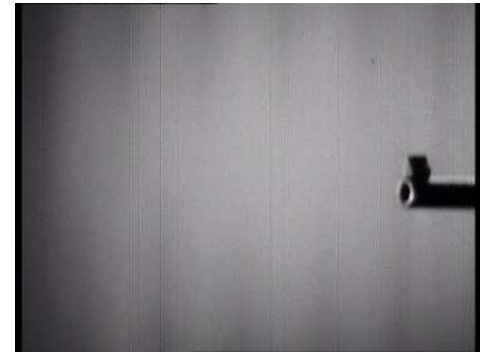
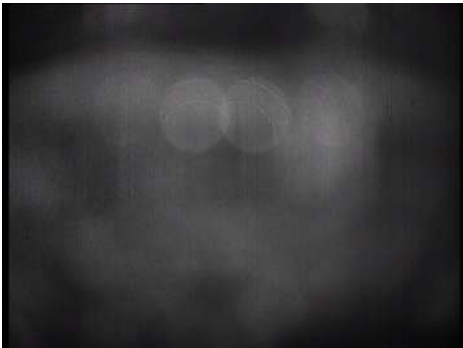
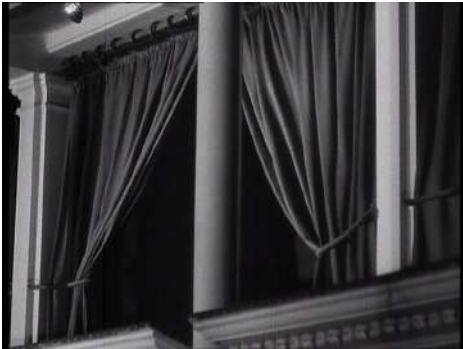
De l'homme de main au commanditaire: relier les espaces par la transmission radiophonique de la musique



**Le concert à l'Albert Hall: organiser les regards à partir du personnage foca
La musique diégétique contribue à l'invisibilité du montage**



Un climax ancré dans la subjectivité du personnage mais exhibant une instance narrative nécessaire au suspense



L'épilogue:
le siège du repère
des criminels
comme "prétexte"
à faire entendre
des bruits
pétaradants
(contrastant avec la
rumeur de la foule
et le silence de la
mise en place de la
police)



Assassinat à l'Arsenio Hall et siège
londonien inspirés de fait divers

Objets de de discussion au sein de la critique l'époque des débuts du parlant (1926-1934)

- Fin de l'internationalisme du muet
- (Supposée) régression au niveau de l'esthétique visuelle
- Qualité du rendu des voix
- Conséquences pour l'exploitant
- Recrutement des acteurs
- Disparition de la musique d'écran live
- Intertitres vs. voix enregistrées



Fin de l'internationalisme du cinéma muet, qui franchissait aisément les frontières linguistiques

A la fin des années 1920, les commentateurs croient pour certains encore:

- A la perpétuation d'une production muette parallèlement au parlant;
- A l'instauration d'un modèle intermédiaire, où le son synchronisé ne concerne pas la parole: cinéma sonore (vs parlant);
- A la possibilité de réduire la parole parlée au strict nécessaire, en privilégiant notamment le chant.



Hétérogénéité des pratiques jusque vers 1934: les **versions multiples**

La solution provisoire des « versions multiples » (un tournage pour chaque langue)

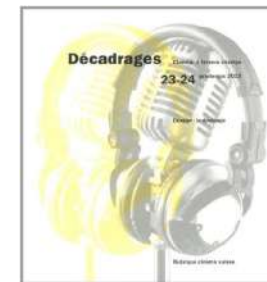
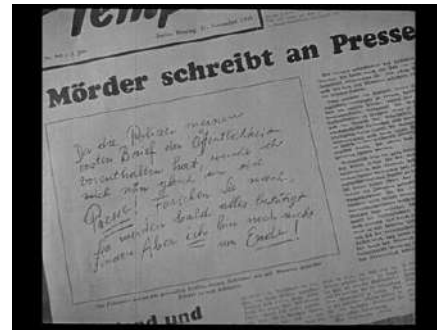
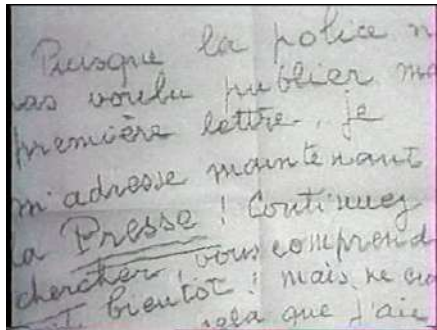
« L'obstacle de la langue freine plus l'exportation américaine que les quotas. Entre 1930 et 1934, le parlant favorise la création de nouveaux systèmes, afin de redévelopper les exportations. Le doublage ne se généralise que vers 1931-1933. Même lorsqu'il est techniquement au point, il rebute les spectateurs qui trouvent qu'on essaye de les tromper. [...] Le sous-titrage ne trouva pas non plus de succès populaire. Les producteurs durent trouver d'autres systèmes pendant les trois premières années de généralisation du parlant [...] [P]endant quelques années, la solution pour l'exportation fut la production de versions multiples ».

Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Lyon, Céfal, 2002, p. 115.





M (M le Maudit, Fritz Lang, 1931): une version française est également réalisée



Voir article coécrit par F. Albera dans *Décadrages* 23-24, 2013 (« Doublage »): <https://journals.openedition.org/décadrages/702>

La solution provisoire des « versions multiples » (un tournage pour chaque langue)

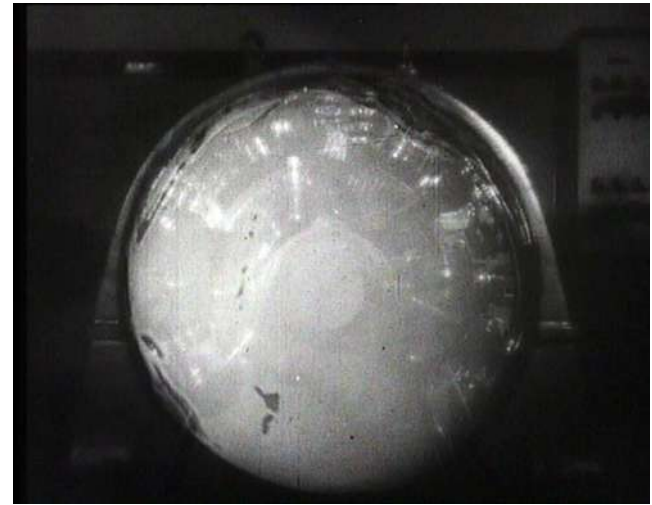
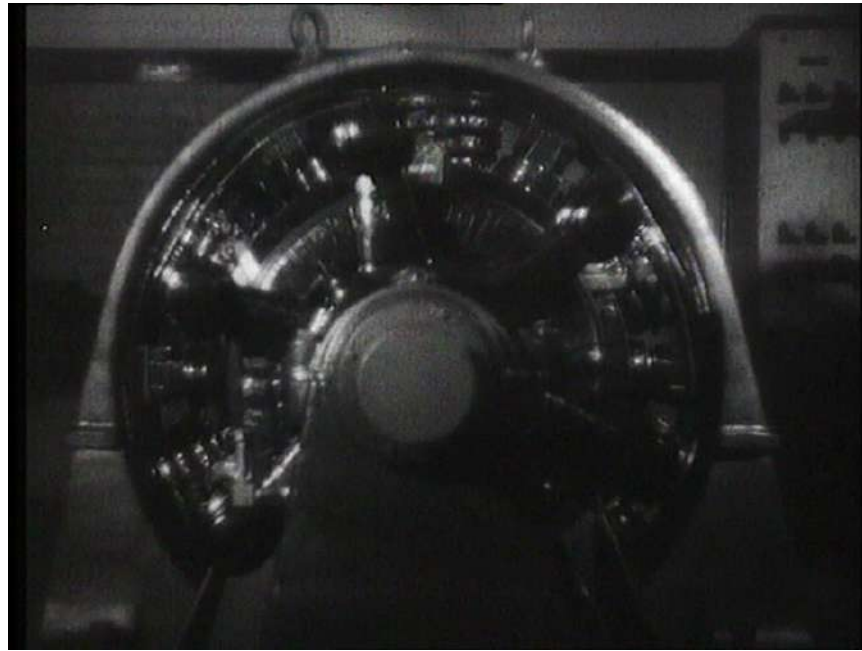
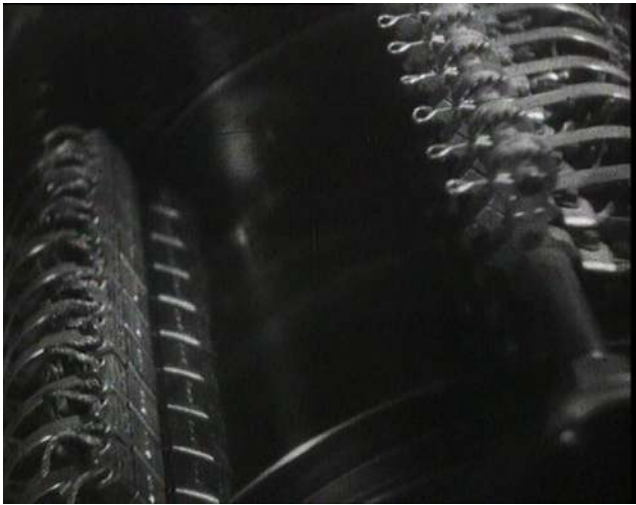
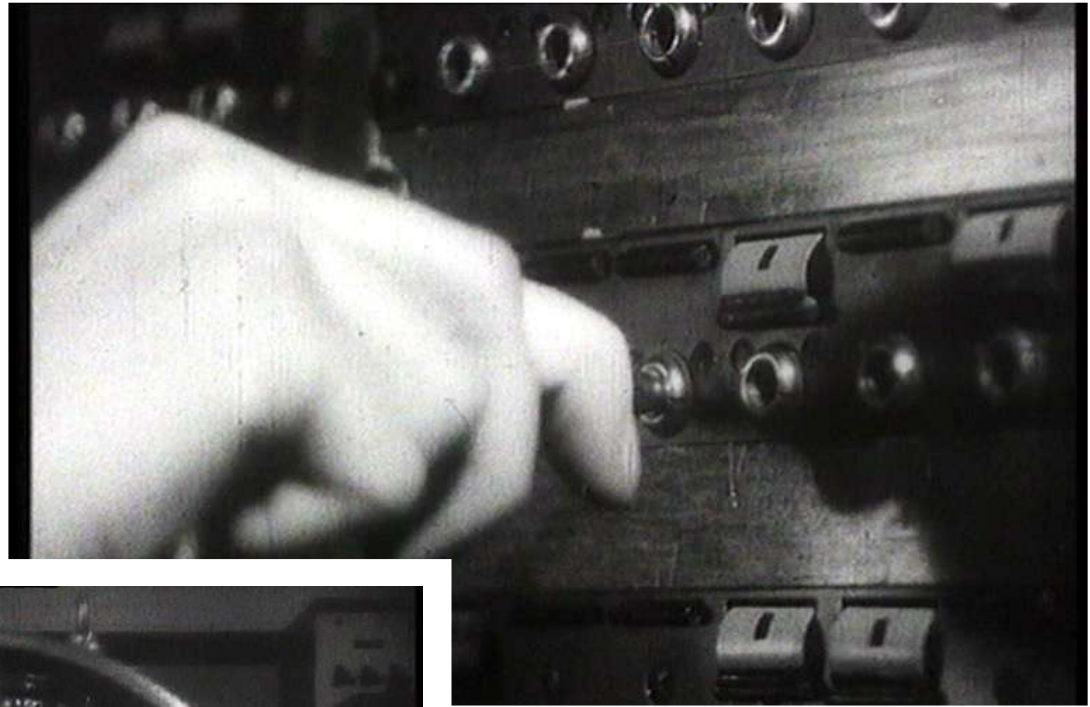
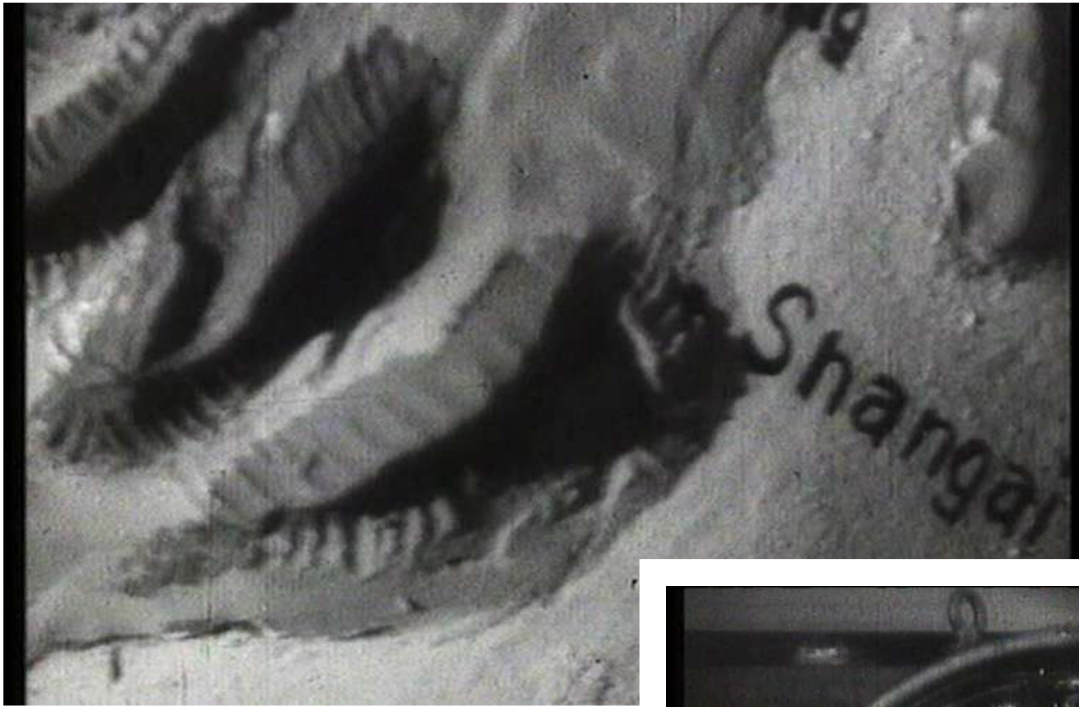
« L'obstacle de la langue freine plus l'exportation américaine que les quotas. Entre 1930 et 1934, le parlant favorise la création de nouveaux systèmes, afin de redévelopper les exportations. Le doublage ne se généralise que vers 1931-1933. Même lorsqu'il est techniquement au point, il rebute les spectateurs qui trouvent qu'on essaye de les tromper. [...] Le sous-titrage ne trouva pas non plus de succès populaire. Les producteurs durent trouver d'autres systèmes pendant les trois premières années de généralisation du parlant [...] [P]endant quelques années, la solution pour l'exportation fut la production de versions multiples ».

Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Lyon, Céfal, 2002, p. 115.



Films bilingues français-allemand: motivation narrative de l'usage des langues, traduction diégétisée











**Epilogue du film dans un établissement dansant
à liaison téléphonique entre les tables**



Poursuite des pratiques du muet des années 1920?

- Cinéma soviétique:
 - La théorie « montagiste » en vient à intégrer également le son (« Contrepoint orchestral », manifeste de 1928 signé par Eisenstein, Pudovkine et Alexandroff);
 - Intégration de la prise de son au « ciné-œil » de Dziga Vertov (cinéma documentaire) ← séance du 13.11.2024
- Avant-garde française:
 - René Clair, Dimitri Kirsanoff: refus du modèle du 100% au profit de configurations audiovisuelles variées au sein d'un même film (hybridité)
- Cinéma hollywoodien: résistance de Charlie Chaplin afin de conserver un art de la pantomime

Enthousiasme ou La symphonie du Donbass (Dziga Vertov, 1930)



Un appel est lancé pour pallier une pénurie de charbon, et accomplir les objectifs du plan quinquennal en URSS. Sur un fond de musique de marche militaire et de sons industriels, les mineurs du Donbass se mettent massivement au travail. Des wagons de charbon sont préparés, des usines sidérurgiques peuvent entrer en action, et enfin les kolkhozes, équipés dès lors de tracteurs, finissent à temps les récoltes. Dziga Vertov fait ici un usage recherché et original des bruits d'usines et dépeint par ce film la situation générale du pays au lendemain de la révolution russe.

<https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/ecoute/enthousiasme-ou-la-symphonie-du-donbass>



Inspiré par les futuristes, Vertov fonde en 1916 son laboratoire de l'ouïe. Il enregistre sur disque des bruits et des voix et tente des montages. Il abandonne vite ses recherches pour les exceptionnelles réalisations de propagande que l'on connaît. À l'arrivée du synchronisme, "Enthousiasme ou La Symphonie du Donbass", son premier film sonore qui n'est pas "un film de théâtre, ni de littérature" comme il disait, fera l'admiration de Chaplin. Le son reconstruit avec soin par le cinéaste Peter Kubelka révèle une écriture sonore expressionniste puissante.

Daniel Deshays
Ingénieur du son



Noël Burch, « Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un interrègne »

in Ch. Belaygue (dir.), *Le Passage du muet au parlant*, Toulouse: Cinémathèque de Toulouse, 1988, p. 51.

1929-1934

[...] ce que j'appelle l'interrègne entre muet et parlant, doit-on en conclure qu'il s'agit là d'une occasion manquée? Que le cinéma « aurait pu, aurait dû » continuer à garder cette conscience de l'autonomie des pistes image et son – si l'on peut résumer ainsi ce qui caractérise cette époque?



Louise Brooks dans *Prix de beauté* (Augusto Genina, 1930; 1^{ère} version du scénario par René Clair)

« Avec *Broadway Melody*, le film parlant, pour la première fois, a trouvé sa forme: ni cinéma ni théâtre, un genre nouveau. L'immobilité des plans – cette tare du film parlant – a disparu. L'objectif est aussi mobile, les prises de vues aussi variées que dans un bon film silencieux. [...] Bessie Love, couchée, triste et pensive: on sent qu'elle est prête à pleurer. Son visage se crispe; mais disparaît dans l'ombre d'un fondu et, de l'écran devenu noir, sort le son unique d'un sanglot. [...] on remarquera que le son a remplacé au moment opportun l'image. Il semble que ce soit dans cette économie de ses moyens que le cinéma sonore ait une chance de trouver des effets originaux. Il importe peu d'entendre le bruit des applaudissements si l'on voit les mains qui applaudissent... »

René Clair, *Pour Vous*, n.29, 6 juin 1929, cité dans Roger Icart, *La Révolution du parlant vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988, p. 299-300.



← Séance du 20.11.2024



Les films « parlants » de René Clair: des *exemples parlants* en regard du phénomène d'institutionnalisation du cinéma parlant



Réalisations en France

/ Période de l'interregne selon Burch: 1929-1934

- [*Prix de beauté*, première version du scénario; film réalisé par Augusto Genina, 1930]
- *Sous les toits de Paris* (1931) **voix chantée**
- *Le Million* (1931)
- *A nous la liberté!* (1931)
- *Quatorze juillet* (1932)
- *Le Dernier milliardaire* (1934)

Réalisations hors de France

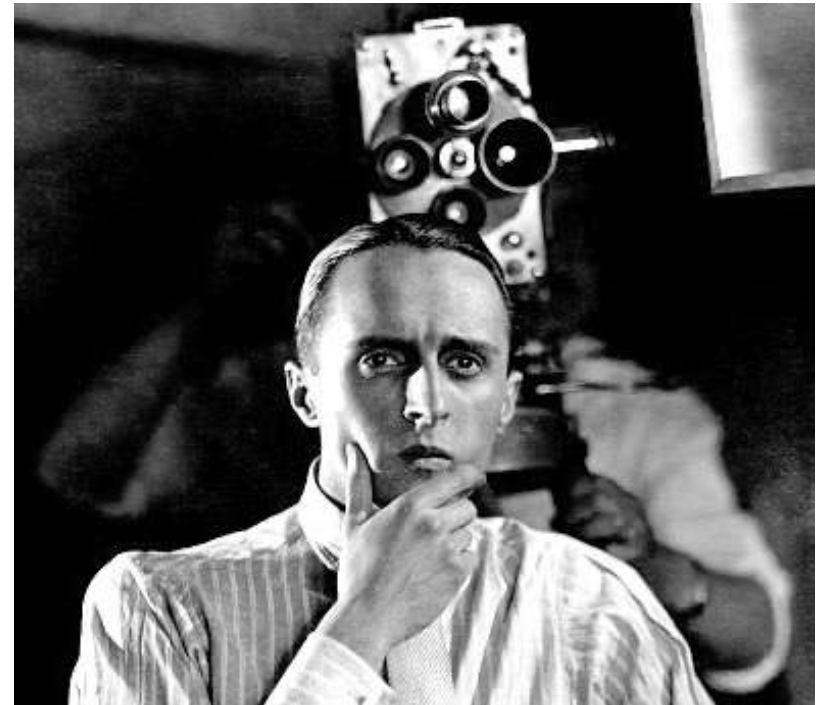
- *The Ghost Goes West* (GB, 1935)
 - *The Flame of New-Orleans* (USA, 1941)
- [...]

Retour en France avec *Le Silence est d'or* (1947) (← séance du 2.10.2024)



René Clair avant *Sous les toits de Paris*

- En 1920-1922, René Chomette entame une carrière d'acteur et opte pour le pseudonyme René Clair;
- Proche des milieux de l'avant-garde, il réalise le court métrage *Entracte* (1924) auquel participent Duchamps et Man Ray, et qui est originellement intégré au ballet *Relâche* écrit par Picabia;
- *Paris qui dort* (1925) convoque un climat fantastique qui n'est pas sans évoquer le cinéma des premiers temps;
- Le film muet *Un chapeau de paille d'Italie* (1928) est adapté de Labiche, et exacerbe le rythme rapide du vaudeville;
- *Les Deux timides* (1929), muet lui aussi, peut être rattaché par certaines inventions narratives à l'impressionnisme français;
- Clair est l'un des commentateurs les plus renommés de l'arrivée du parlant, qui prône un usage spécifique et ponctuel du son (à l'opposé du « 100% parlant »).





UN FILM SONORE
ET PARLANT DE
RENE CLAIR

SOUS LES TOITS DE PARIS

AVEC ALBERT PREJEAN
POLA ILLERY
GASTON MODOT

• FILMS SONORES TOBIS 44, Champs Elysees, PARIS •





- Une instance vocale collective (faible nécessité d'une attestation du synchronisme vocalabial);
- Le vol du pickpocket et l'interaction avec le chanteur interprété par Albert Préjean demeurent « muettes »;
- Une caméra effectuant d'amples mouvements sur un décor de Lazare Meerson;
- La chanson éponyme de la séquence inaugurale qui constitue un éloge aux faubourgs parisiens passe d'une bouche à l'autre comme une ritournelle (rôle de leitmotiv à l'échelle du film).



UN FILM DE RENÉ CLAIR



Jean A. Mariani 31.



al nous la liberté!

IMP. CHOPPY - 7^{ème} Rue Mélingue - PARIS



MUSIQUE DE GEORGES AURIC — DÉCORS DE L. MEERSON
interprété par
 HENRY MARCHAND ■ RAYMOND CORDY ■ ROLLA FRANCE
 PAUL OLLIVIER ■ JACQUES SHELLY ■ ANDRÉ MICHAUD
 GERMAINE AUSSEY ■ LÉON LORIN ■ WILLIAM BURKE ■ VINCENT HYSPE
 Enregistrement TOBIS KLANGFILM
 FILMS SONORES TOBIS - 44, Champs-Élysées - PARIS
 Production: FILMS SONORES TOBIS-PARIS



Matériel promotionnel à la sortie d'*A nous la liberté!* (1931)

TES SUR LE FILM

le son Poursuivant les recherches qu'il avait entreprises dans " Sous les Toits de Paris " et " Le Million ", René Clair a voulu, en réalisant " A Nous, la Liberté! ", faire un film qui utilise et mêle les éléments du cinéma muet, du sonore et du parlant. Un accord étroit y régit l'emploi de l'image, du bruit, de la parole et de la musique. Celle-ci joue un grand rôle dans " A Nous, la Liberté! " où elle commente l'action avec une telle fidélité qu'on ne peut, dans la plupart des scènes, dissocier l'élément sonore de l'élément visuel.

" A Nous, la Liberté! " n'est exclusivement ni un film sonore, ni un film parlant; c'est un film qui tente d'utiliser au mieux et sans parti-pris les nouveaux moyens d'expression mis à la disposition de l'art cinématographique.

BNF, fonds René Clair, CLAIR 11 (014)

ORDRE	DÉCOR	PLAN	SON	IMAGE
			Prise de sons synchrone	
			Sonorisé par le son synchrone d'un autre plan	
			Son synchrone et surimpression de sonorisation.	
			Sonorisation ultérieure	
			Prise de vues sans son, réglée pour sonorisation ultérieure.	
			Silence	

A nous la liberté. Scénario cinématographique de René Clair
 Découpage technique. Dactylographie avec annotations autographes, relié.

BNF, RC11 (002)

54	53	M	-d°-	N.	-Louis entouré d'adm
					un pardessus pour q
					Alors il prend un c
					tants. On rit. Loui
					ble effrayé et s'ei
55	53	M	-d°-	N.	...un photograph ^{en un tel et}
				F.F.8	son portrait et qu
				C.F.8	la disparition de
56	58	6	P	Parlant	-Un pantalon et des
					de Louis finissent
57	57	6	D	-d°-	...dans une boutiq
					vent un client, le
58	58	6	M	-d°-	-Le client paie. On
					plein d'argent, que

Les EDITIONS MAX ESCHIG

PRÉSENTENT

LES QUATRE SUCCÈS

de

à nous,
la
Liberté!

Un Film de RENÉ CLAIR

Production :

FILMS SONORES
TOBIS-PARIS



Musique de

Georges AURIC

A NOUS LA LIBERTÉ, Marche
VIENS, TOI QUI M'AIMERAS..., Valse
TANGO NOCTURNE, Tango
MAGIC-PARK, Fox-trot

Edition Chant et Piano : 6 fra
Chant seul : 1,50

EN VENTE CHEZ TOUS LES MARCHANDS DE MUSIQUE

Demandez partout les
Disques "A NOUS LA LIBERTÉ"

D. C. Seine 019.897 B

PARIS — IMP. LABOUE

A NOUS, LA LIBERTÉ!

Marche du film sonore

"A nous, la Liberté!"

Paroles de
RENÉ CLAIR

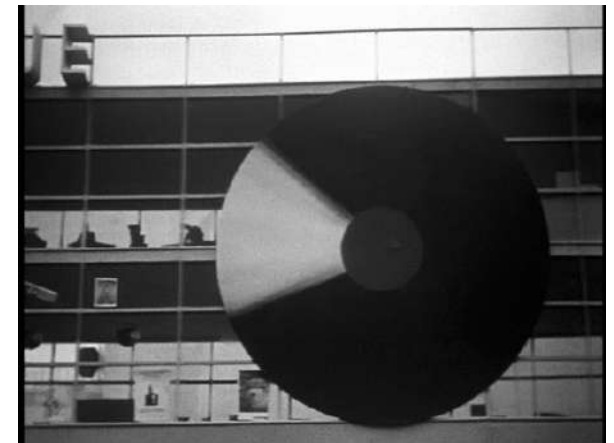
Musique de
GEORGES AURIC

REFRAIN

Mon vieux co. pais, la vie est bel.
Quand on connaît la li. ber. té.
N'at. ten. donc plus par. lina. vers. et
Lour. par. est ton pour. la. son. te.
Par. tou. si l'on en croit l'his. to. re.
Par. tou. on peut rire et chan. ter. Par. tou. on
peut se rir et hel. le. A nous
A nous la li. ber. té!

BNF

Le phonographe, *motif* de l'ascension sociale de Louis (Raymond Cordy)
dans *À nous la liberté!*



A nous la liberté!
Chaînes de montage



La prison



L'usine de phonographes



Hybridité des pratiques

1



Alternance int. prison/ext. Jeanne à la fenêtre;

Son: musique, puis chant de femme

Ruptures: sonnerie de l'alarme,
suppression du chant

2



Moment burlesque « muet » dans la rue

Son: exclusivement « musique d'écran »

Rupture: retour du chant

3



Champ/contrechamp

Son: chant, puis bruits de rue, puis
musique d'écran

Ruptures: déraillement du phonographe,
suppression des bruits

Les deux inserts du phonographe



« In 1950, Clair added a brief shot to French prints of a phonograph to show the audience that Emile is mistaken. He told me he did so in order to avoid making the audience think that they had been tricked, and that he had wanted to add that shot for a long time. »







R.C. Dale, *The Films of René Clair, Volume II: Documentation*, Scarecrow Press, Metuchen, N.J./London, 1986, pp. 152-153, note 5

Dimitri Kirsanoff (David Kaplan, d'origine estonienne)

Associé à la première avant-garde française (versant radical situé en marge de l'industrie), il réalise le court métrage *Ménilmontant* en 1926, avec son épouse Nadia Sibirskaïa (Germaine Lebas)

← Séance du 23.10.2024



1926	MÉNILMONTANT
FRANCE	RÉALISATEUR Dimitri Kirsanoff
DRAME	
	
	
	



« Nous ne voulons pas dire [...] qu'il s'agit de bannir la parole mais elle ne peut, à notre avis, jouer qu'un rôle d'élément constitutif au même titre qu'un autre bruit, que la musique, que le son en général, formant ainsi un des éléments de possibilité nouvelle que la reproduction du son nous offre aujourd'hui ».

Dimitri Kirsanoff, *Machines parlantes et Radio*, n.133, 6 décembre 1930

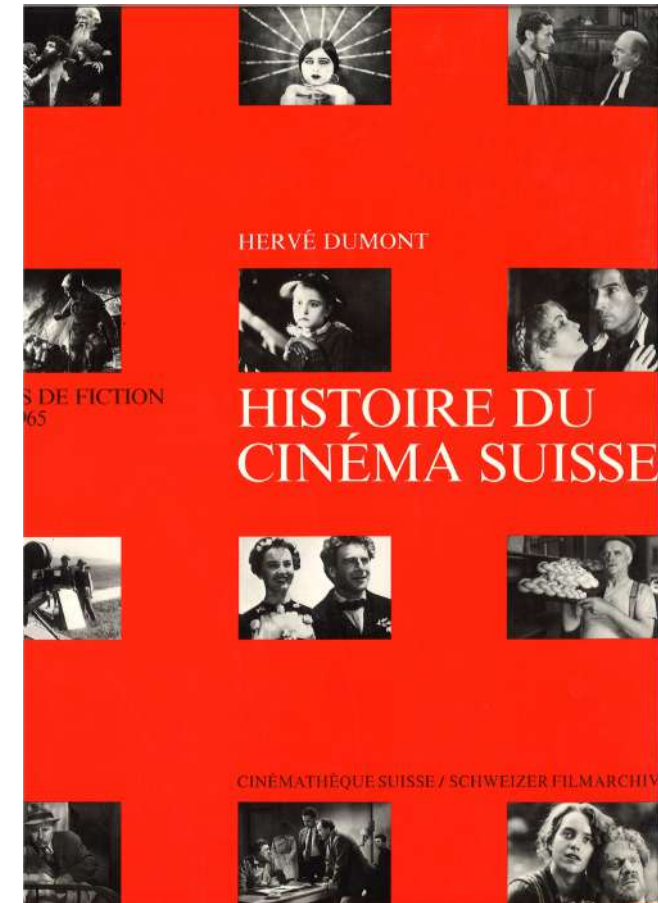
Scénario de Benjamin Fondane, musique d'Arthur Honegger, produit par le Zurichois Stefan Markus, filmé par l'opérateur Toporkoff (qui a notamment travaillé avec Protazanoff)

« *Rapt* présente cinq singularités qui le sortent du lot:

- a) première adaptation de Ramuz à l'écran [*La Séparation des races*, 1922]
- b) équipe internationale avec forte dominance slave
- c) utilisation subtile du bilinguisme, à l'aube du sonore [...]
- d) **d) partition musicale signée Honegger-Hoérée** [y compris des sons synthétiques, dessinés sur pellicule]; e) **style suggestif lié à l'esthétique du muet.** »

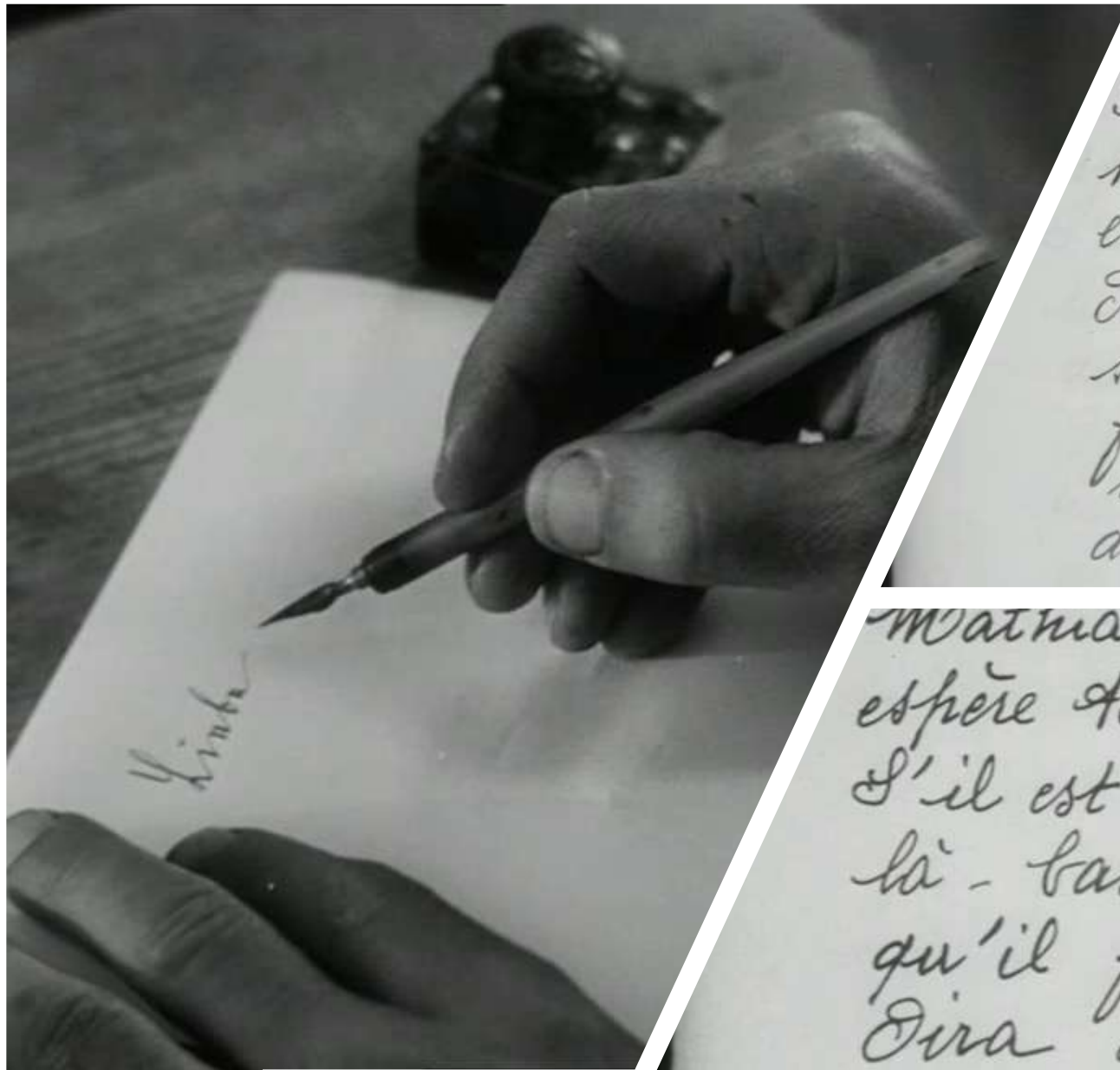
« Ces divers facteurs font de *Rapt* l'œuvre suisse la plus attachante et surtout la plus foncièrement originale des cinq premières décennies. Sans doute trop originale, car en dépit d'une presse élogieuse, le film est un échec public retentissant [...]. »

Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque, 1987, p. 145 et 148.



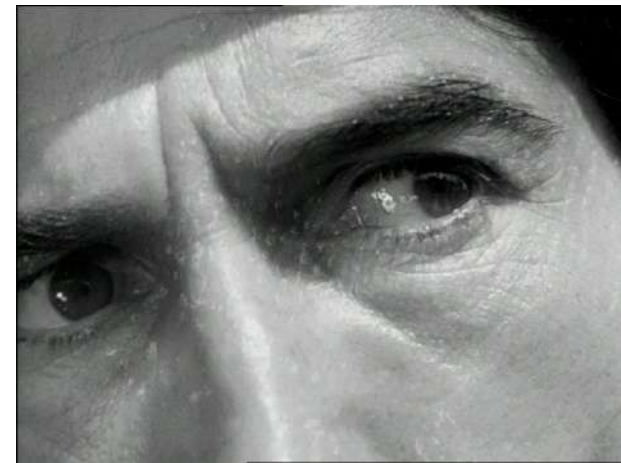


Le colporteur, liaison entre les deux régions linguistiques (Oberland bernois/village de Cheyseron dans le Valais), dont le martèlement de la claudication ponctue le film



Ich weiss nicht, ob Du
noch lebst. Mathias glaubt
es. Er will Dich auf
der andern Seite des Berges
suchen, und wenn er Dich
findet, wird er Dir sagen
was Du tun sollst. Der
arme Gottfried hat Dich

Mathias le colporteur
espère te retrouver vivante.
S'il est vrai que tu es
là-bas, il te dira ce
qu'il faut faire. Il te
dira aussi comment ton



Une voix chantée féminine accompagne la présence (à l'écran ou dans les pensées de Firmin) de la jeune fille désirée
Parcimonie des dialogues, forte expressivité des visages et des postures
Importance du désir physique dans la motivation des protagonistes



Un film hybride, entre naturalisme (décors naturels, figurants, langage) et irréalité – facticité exhibée au niveau du montage et de la piste-sons





La séquence de la tempête



En ce qui concerne la structure musicale, nous avons évité le développement symphonique, l'harmonie descriptive, **préférant garder à notre partition son autonomie**. [...] Aussi avons-nous chargé la musique de remplacer le document banal par une sorte de synthèse sonore teintée de psychologie [...]. **Cette ambiance est sans doute artificielle**. [...] Les raccords de ces divers fragments ont été faits au moyen du son synthétique, c'est-à-dire en dessinant à même la pellicule [...].

Arthur Hoéré et Arthur Honegger, « Particularités sonores du film *Rapt* », in *La Revue musicale*, 1934 (Cinémathèque suisse).



« [...] le gramophone avait jusqu'ici pour tâche de reproduire des phénomènes acoustiques existants. [...] On pourrait étendre l'appareil à des fins productives en faisant graver les sillons à l'homme lui-même, sans intervention mécanique extérieure. Ces sillons gravés manuellement dans le disque de cire donneraient des résultats susceptibles de renouveler la production sonore [...] »

Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 [1925], p. 95 (en note).



Firmin (*in*): « Sois pas
fâchée, ça s'arrangera, tu
verras »
Jeanne (*off*): « Tu crois,
Firmin? »

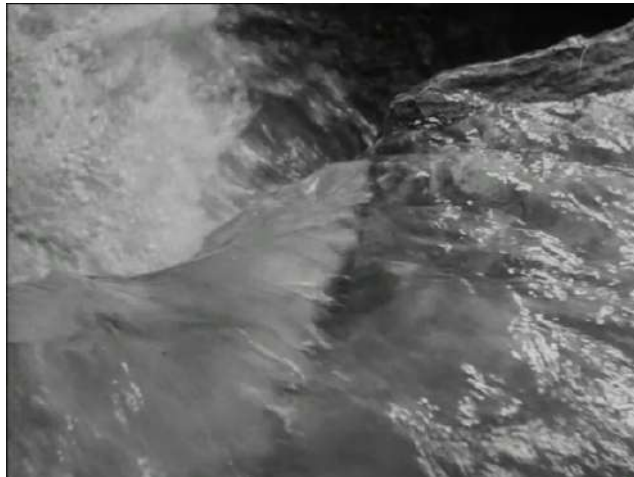


Insert d'un flash-back sonore comme facteur d'intériorisation sur Firmin



Jeanne (*over*): « Tu crois, [Firmin]? »

Un montage rapide qui rejette hors-champ le visage des locutrices (rumeur collective)



“En ce qui concerne la structure musicale, nous avons évité le développement symphonique, l’harmonie descriptive, préférant garder à notre partition son autonomie. [...] Aussi avons-nous chargé la musique de remplacer le document banal par une sorte de synthèse sonore teintée de psychologie [...]. Cette ambiance est sans doute artificielle. [...] Les raccords de ces divers fragments ont été faits au moyen du son synthétique, c’est-à-dire en dessinant à même la pellicule [...].”

Hoéré et Honegger, « Particularités sonores du film *Rapt* », in *La Revue musicale*, 1934.



Charlie Chaplin: principales figures de résistance au parlant au niveau international

1936

Les Temps modernes:

Reprise et perfectionnement de nombreux gag antérieurs (par ex. *Charlot patine (The Rink)*, 1916).

← Cours du 16.10.2024





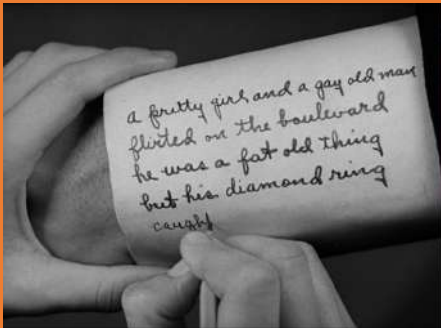
Un film sans paroles synchrones – sauf cas d'échanges médiatisés dans la diégèse par une technologie sonore (rapports de pouvoir: transmission d'ordres ou télésurveillance)



Synchroniser le repas avec le travail: une violence exercée sur l'ouvrier contraint



La scène du « Moon walk/backslide »: une éviction du texte et de la parole intelligible



"I forget the words."



"Sing!! Never mind the words."