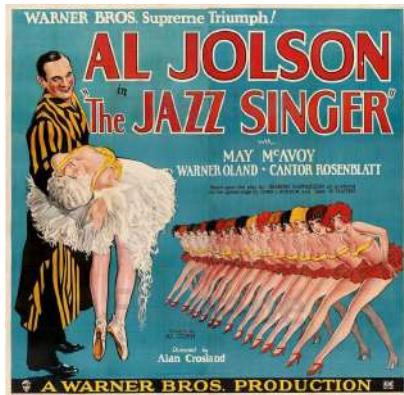


Introduction à l'histoire du cinéma

Séance du 14 novembre 2025

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^{ème} 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.



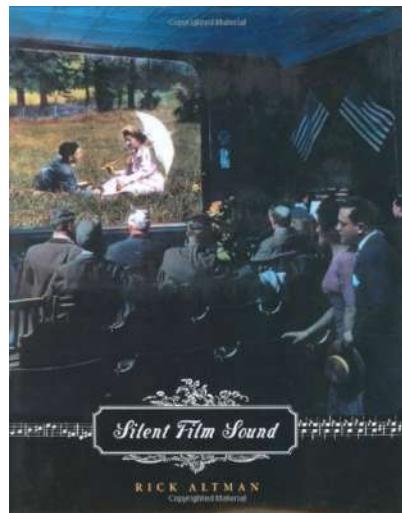
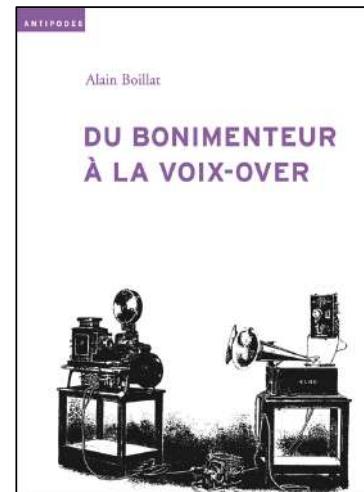
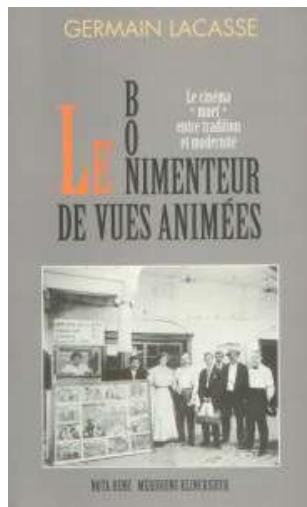
Imaginaire des débuts du parlant comme « révolution »: les clichés historiographiques véhiculés par le film *Singin' in the Rain* (1952)

« 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 thématisant 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.).



→ Projection dans le cadre du cours de Valentine Robert, 17.12.2025



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;
- 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.

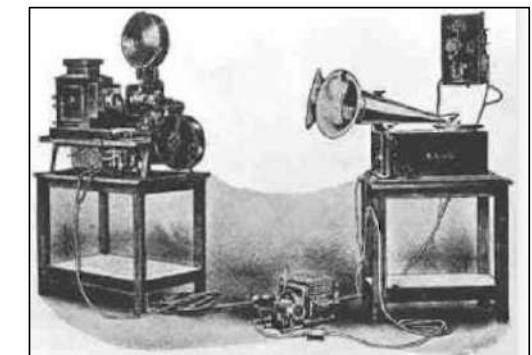
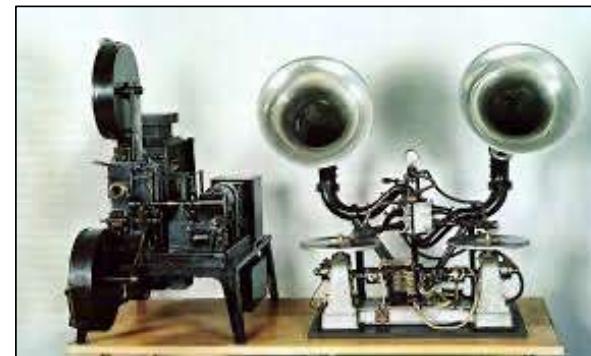


[Dickson experimental sound film]
[1895]



« 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. **À 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).

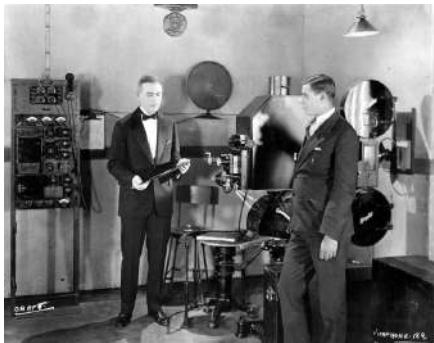
Image sur le site de la Cinémathèque française: <https://www.cinematheque.fr/film/106009.html>

**Filmer des sujets
de café-concert**



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

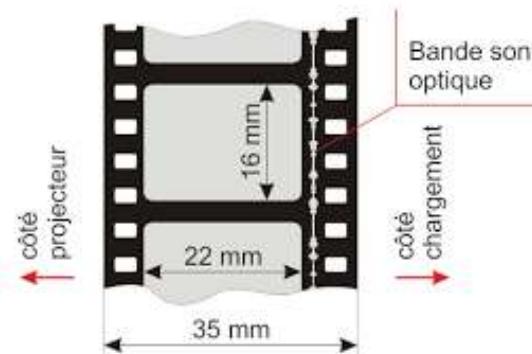
- La période d'institutionnalisation du parlant: généralisation progressive plus que « révolution » subite (1927-1930, dès 1934 au Japon) – au niveau technique, le **son-sur-film** s'imposera sur le son-sur-disque;



Warner: système Vitaphone (son-sur-disque)



Fox: système Movietone (son-sur-film)



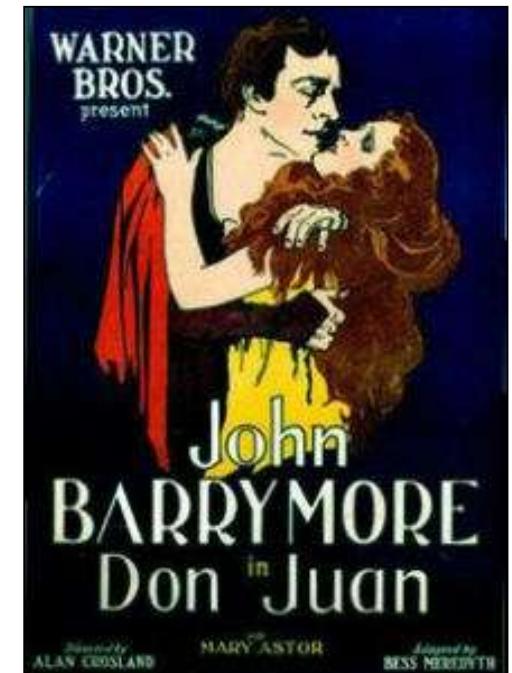
La généralisation du parlant (1926-1934)

« 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.

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.

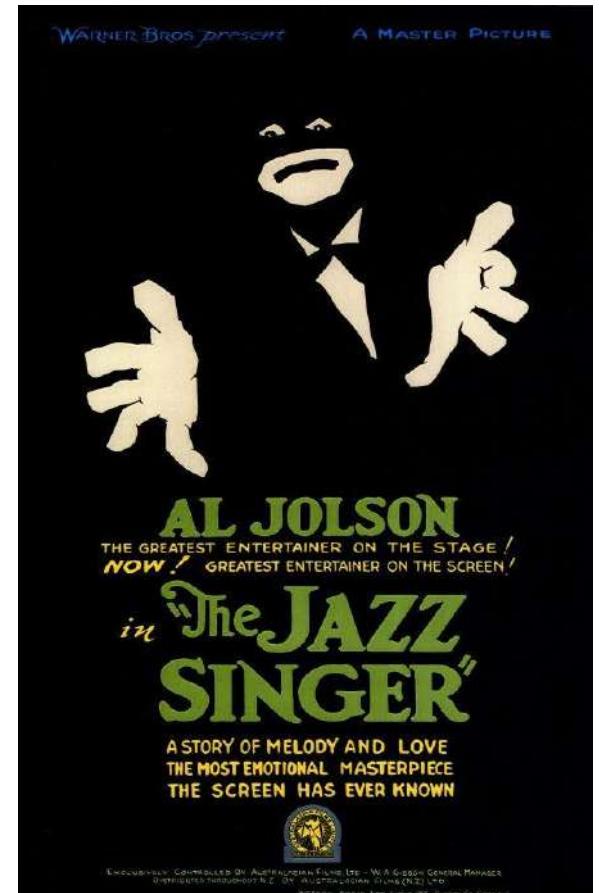
who will address you





- Lénorme 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-disque)**, présenté par la Warner lors d'une séance d'annonce de l'arrivée du « parlant » en août 1926.



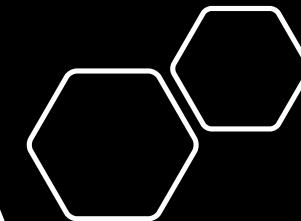


The Jazz Singer: un spectateur incarné, diégétique
Intégration narrative des morceaux chantés



« 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 Arnoldy, *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.



L'intervention « castratrice » de l'autorité paternelle: un retour subit au muet intégral, avec intertitres





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. »

Rick Altman, *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.

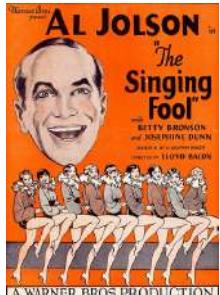
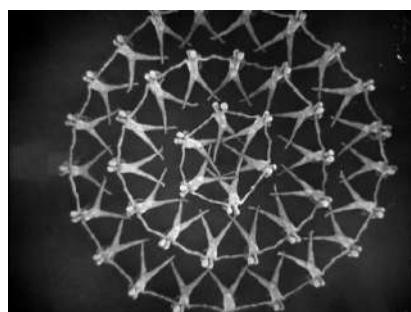
Le backstage musical

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 attitrés de la W.B., notamment:

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



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





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

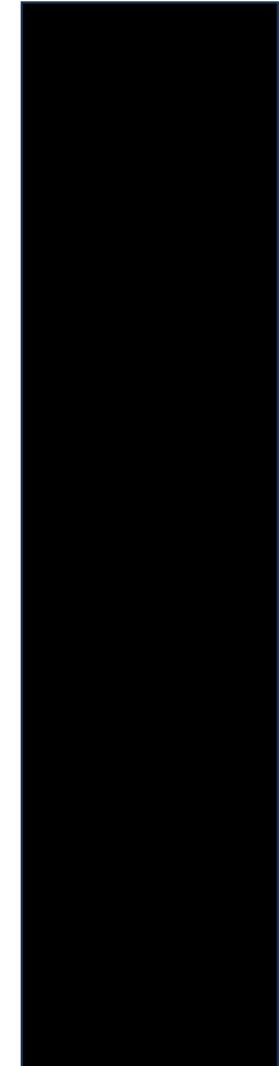


« Avec *Broadway Melody*, le film parlant, pour la première fois, a trouvé sa forme: ni cinéma ni théâtre, un genre nouveau. L'immobilité des plans – cette tare du film parlant – a disparu. L'objectif est aussi mobile, les prises de vues aussi variées que dans un bon film silencieux. [...] Bessie Love, 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.





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



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.



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.

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 ».

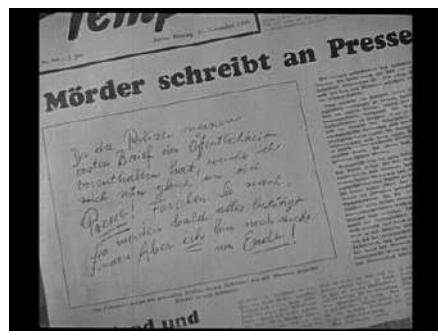
Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Lyon, Céfal, 2002, p. 115.



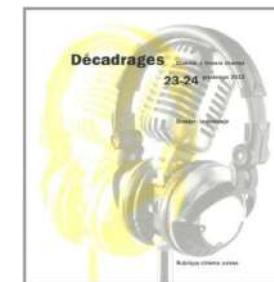


M (M le Maudit, Fritz Lang, 1931): une version française est également réalisée

Puisque la police n'as voulu publier ma première lettre, je m'adresse maintenant à la Presse ! Continuez à chercher, vous comprendrez bientôt ! mais ne croirez que j'ai



← Projection dans le cadre du cours de Valentine Robert, 1.10.2025



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

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

Réorganisation de certains genres et de la hiérarchie entre les genres

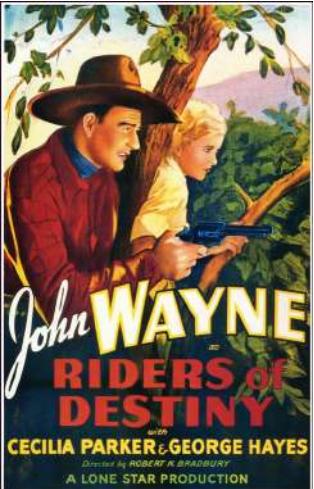


Le sous-genre du *Singing Cowboy*

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



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



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



Gene Autry (1907-1998)

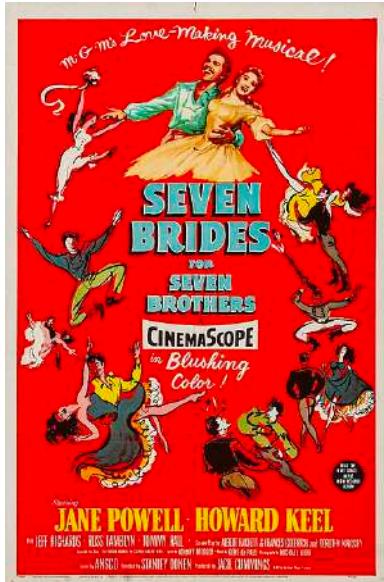


Roy Rodgers (1911-1998), une centaine de western de série B entre 1935 et 1950



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

Les western musicals, années 40-50



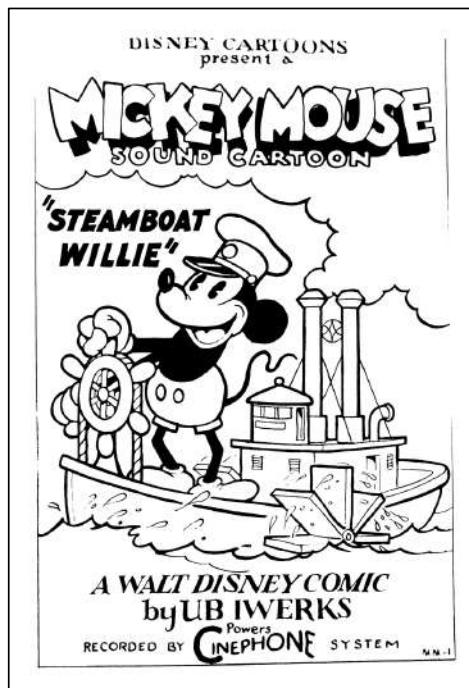
Les 7 femmes de Barberousse,
Stanley Donen, 1954

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

1955



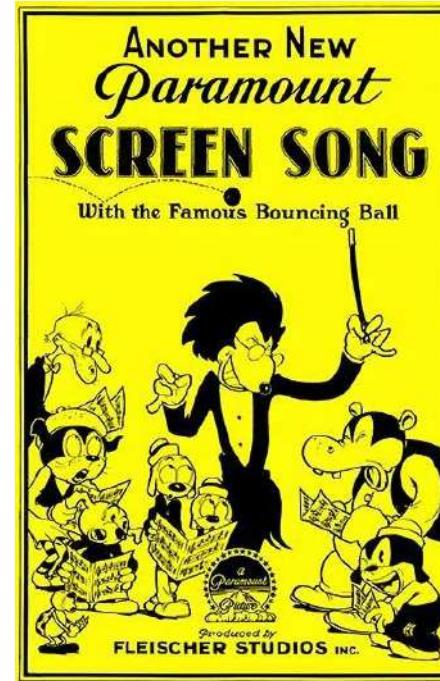
Le cinéma d'animation: un type de films ayant fortement exploité le sonore et le parlant



Steamboat Willie (1928): le personnage de Mickey Mouse de Walt Disney fait son apparition sur les écrans



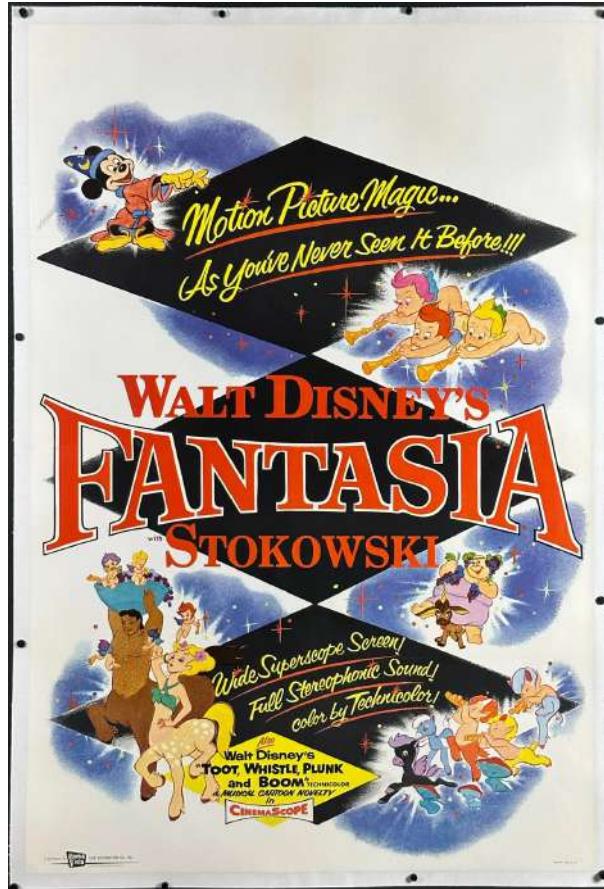
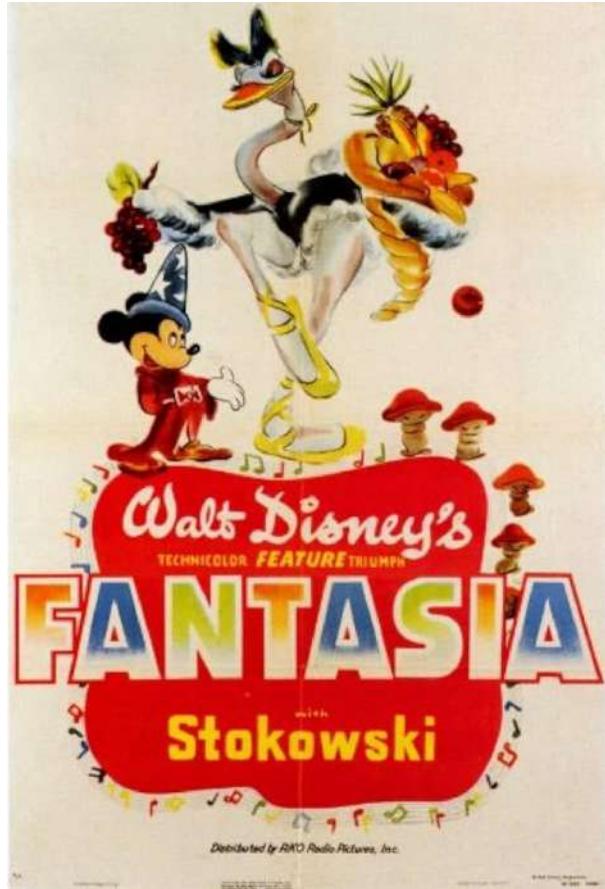
Dès 1929: avec les *Silly Symphonies*, apparition des personnages récurrents de Disney (Donald, Daisy, Pluto,...). Jusqu'en 1940, série gagne chaque années l'Oscar du meilleur film d'animation créé en 1932



La série des *Screen Songs* par le studio des frères Fleischer, 1929-1938



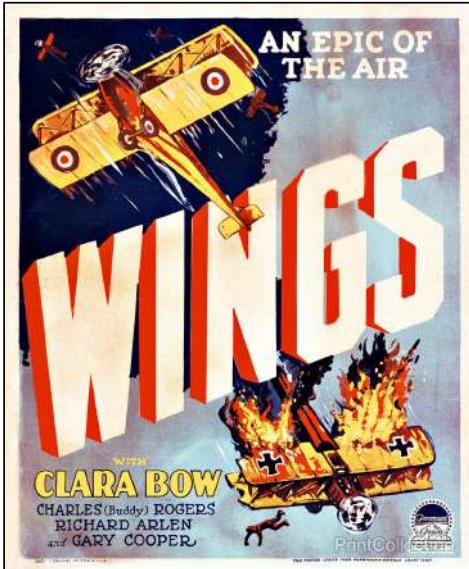
A la Warner, dès 1929: série des *Looney Tunes* (Bugs Bunny, Daffy Duck, etc.) puis parallèlement des *Merrie Melodies* dès 1931 (exploitation d'un catalogue musical), Betty Boop dès 1931



***Fantasia* (James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, etc., 1940)**

Séquences illustrant des morceaux de musique classique – variation des styles –, prépondérance du son dans sa synchronisation rythmique avec l'image – système de son stéréophonique.

Chef d'orchestre Leopold Stokowski à l'image.



Film muet de William Wellman, 1927, spectacularisation de la guerre

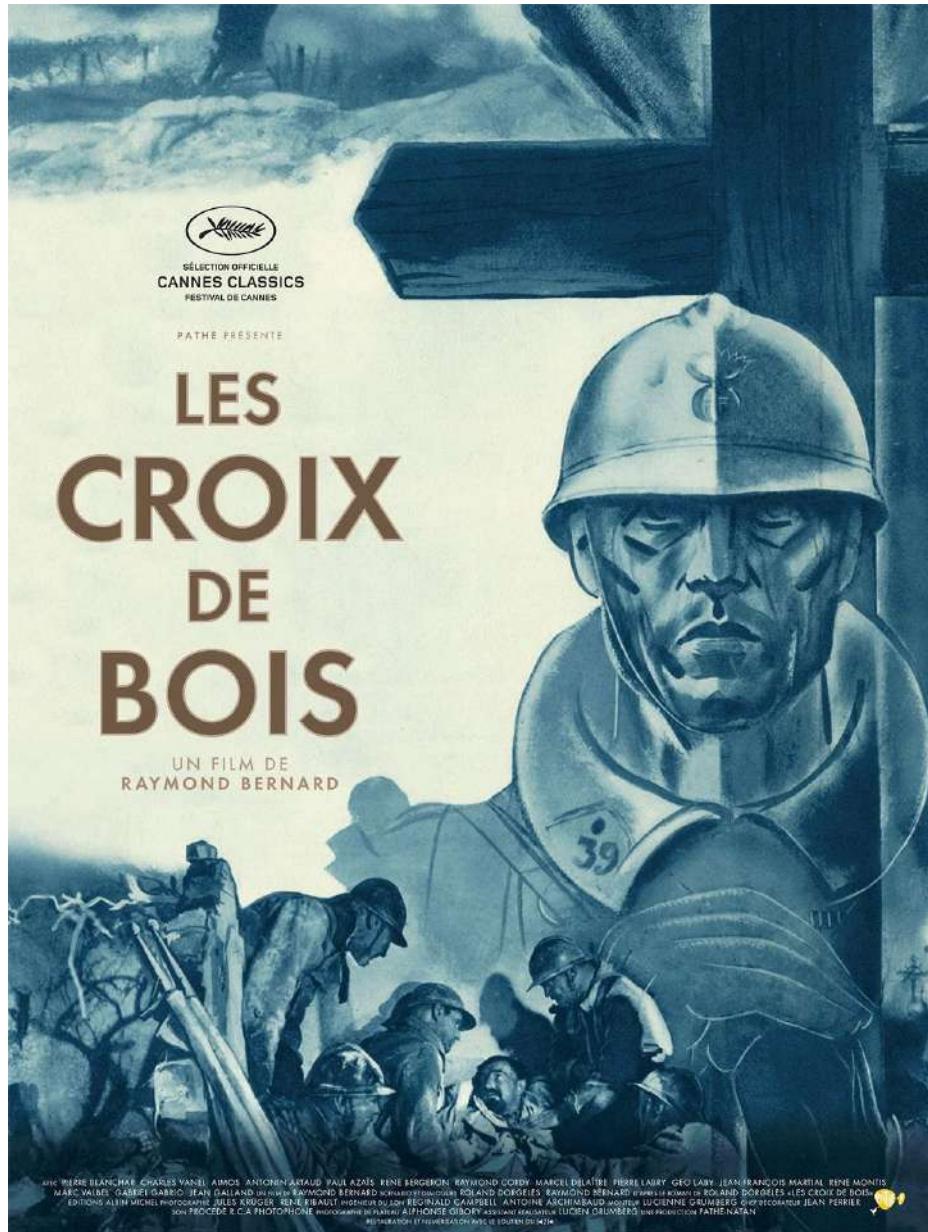
L'arrivée du son dans le genre du film de guerre



Lewis Milestone, 1930



Raymond Bernard, 1932



Le réalisateur et les acteurs sont des anciens combattants de la guerre des tranchées, dans un film réalisé dans un souci maximal de réalisme, en hommage aux victimes et dans une optique pacifiste

Version restaurée (Pathé) projetée dans le cadre de Cannes Classics en 2014





- Le fracas oppressant des tirs d'artillerie pour des vies en sursis
- L'alternance entre le martellement des tirs et le silence de l'attente, ou de l'approche discrète des lignes ennemis
- Les discussions à voix basse des soldats
- Le chant du soldat allemand dans les tranchées d'en face
- Les coups réguliers de pioche venant du sol et annonçant une explosion à venir (suspense)
- Les cris, ordres, chants de soldats – voix collectives



La violence des combats exprimée par la force du son



« Lorsque l'invention du parlant est arrivée, autour de 1930, les grands metteurs en scène ont réagi diversement: affolement pour Chaplin et René Clair, adaptation très rapide et stimulation pour Hitchcock, Hawks, John Ford, Jean Renoir. Hommes de théâtre, Marcel Pagnol et Sacha Guitry ont tout de suite vu les avantages de la chose [...]. Aussitôt les critiques [...] sont partis en guerre contre la vision enregistreuse de Pagnol et Guitry et, dans le contexte de l'époque, on ne peut pas complètement leur donner tort. »

François Truffaut, préface à l'ouvrage de Sacha Guitry, *Le Cinéma et moi*, Paris : Ramsay 1990, p. 15.





Sacha Guitry

1935: *Bonne chance!*

1936: *Le Nouveau testament, Le Roman d'un tricheur, Faisons un rêve*

1937: *Désiré, Les Perles de la couronne*

1938: *Quadrille; Remontons les Champs-Elysées*

1939: *Ils étaient neuf célibataires*



Marcel Pagnol

1931: *Marius*, réalisé par Alexandre Korda

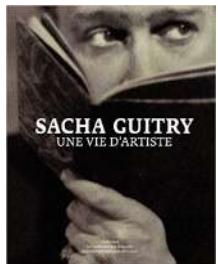
1932: *Fanny*, réalisé par Marc Allégret

1934: *Angèle*

1936: *Topaze; César*

1937: *Regain*

1938: *La Femme du boulanger*



« La critique française comprit assez mal le succès qui accueillit, dans certains pays étrangers, les pièces filmées de Sacha Guitry. L'apport de cet auteur-acteur avait pu paraître original, lors de ses débuts à la scène, un peu après 1900. Mais, entre les deux guerres, ses comédies mondaines se rabâchaient. Il les mit en film (*le Mot de Cambronne*, *Désiré*, *Quadrille*). Ecrasant les autres interprètes par le débordement de sa fatuité satisfaite, il comprit que le cinéma pouvait lui offrir le moyen de monologuer une soirée durant, à condition d'utiliser les ressources du trucage et du maquillage. Cette préoccupation le conduisit à sa réussite la plus habile, *le Roman d'un tricheur*, sorte de retour aux films muets, commenté par un bonimenteur comme au temps de Méliès. »

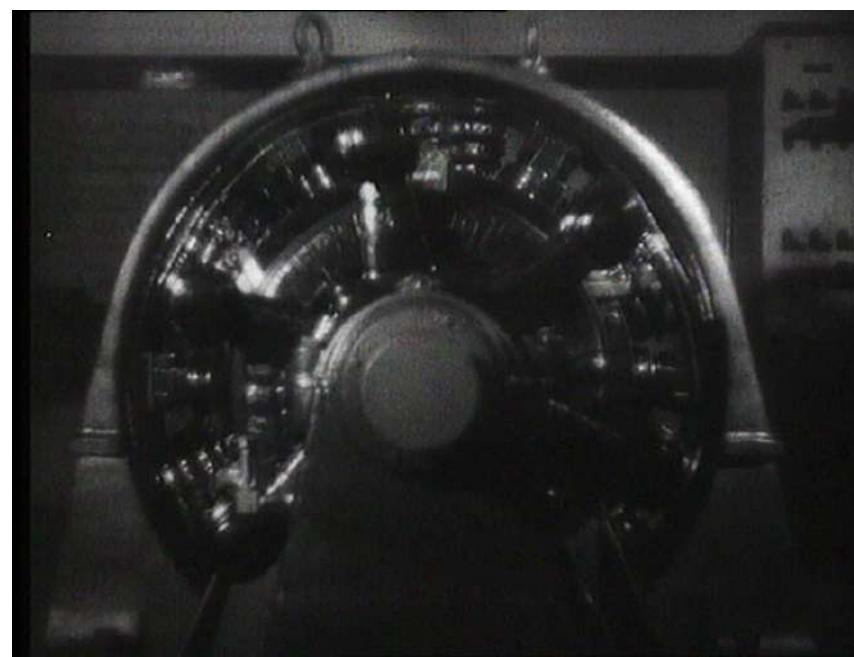
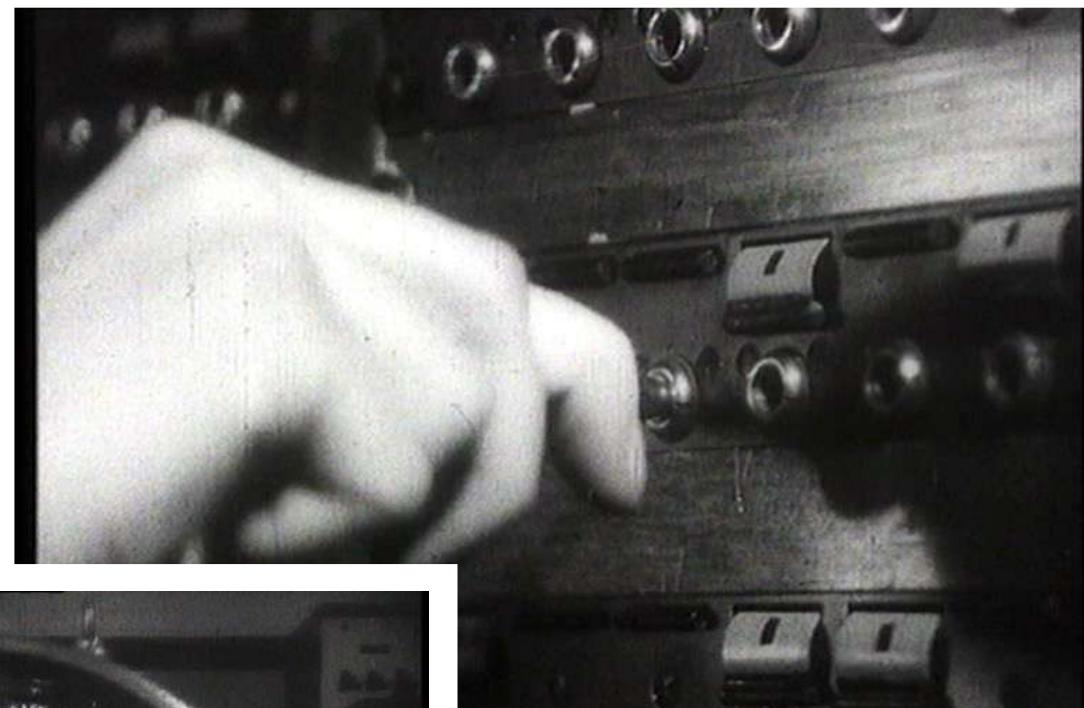
Georges Sadoul, *Le Cinéma français 1890-1962*, Paris, Flammarion, 1962, p. 84.





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

Film à visionner sur le Moodle du cours









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



Sérénade à 3 (Ernst Lubitsch, 1933): une comédie pré-Code, adaptée par Ben Hecht d'une pièce de théâtre (de Noël Convard)

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).

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 avions conclu
un pacte entre gentlemen.



Malheureusement,
je ne suis pas un gentleman.



Que fais-tu dans cet habit ?





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



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.



The Pleasure Garden (1925)

...

***Blackmail* (1929)**

...

Murder (1930)

...

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

...

Rebecca (1940)

...

Rear Window (1954)

...

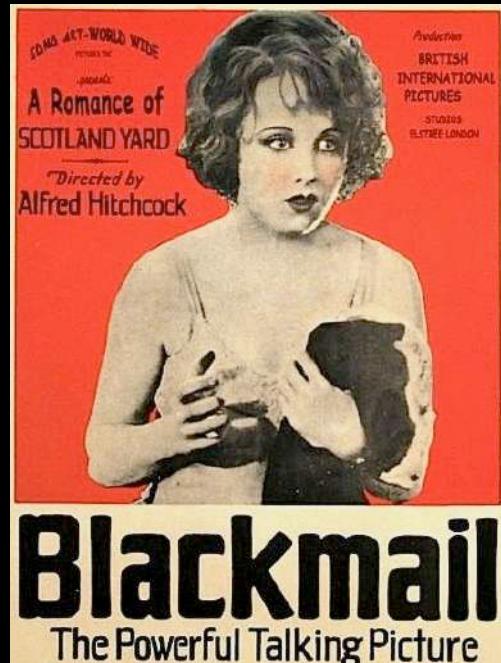
The Man Who Knew to Much (1956)

...

Psycho (1960)

...

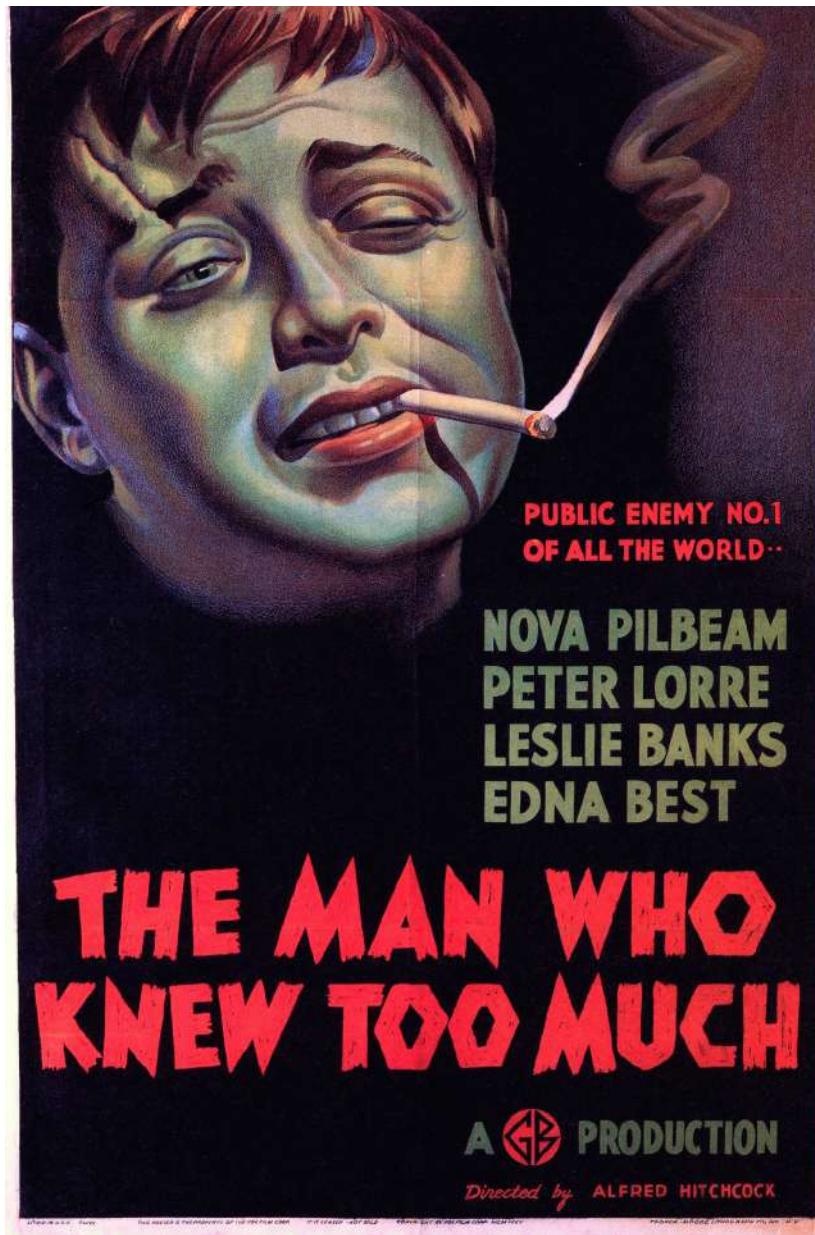
Family Plot (1976)



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)



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



Présence de Peter Lorre, séquence d'hypnose ([←expressionisme allemand, séance du 10.10.2025](#))

Crime organisé, chef de gang charismatique et déviant, situation finale de siège
→ [films de gangsters pré-Code, 27.02.2026 \(UNIL\)](#)

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

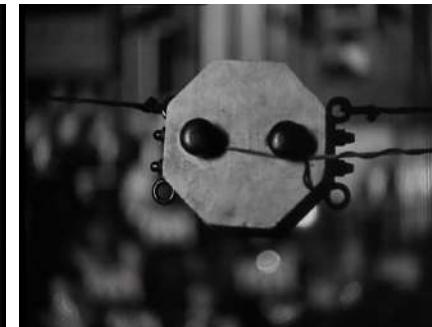


L'infirmière dévouée au chef du gang Abott tente de joindre la mère de la petite Betty kidnappée, Jill, pour l'intimider afin qu'elle ne se rende pas au Royal Albert Hall; or la ligne est occupée, précisément par l'appel au cours duquel Jill apprend les détails du plan des malfaiteurs; lorsque la ligne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

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



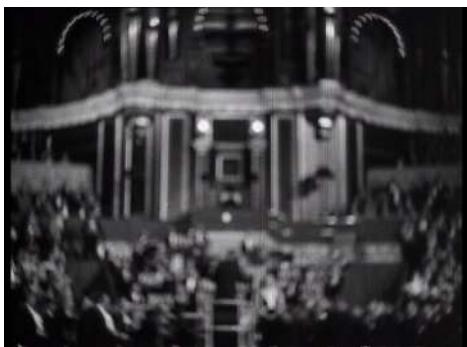
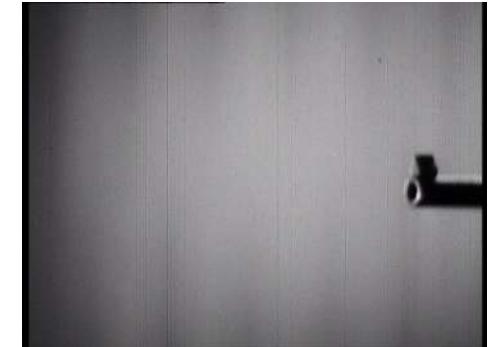
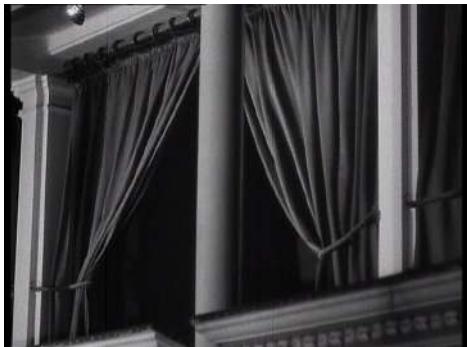
De l'homme de main au commanditaire: relier les espaces par la transmission radiophonique de la musique



**Le concert à l'Albert Hall: organiser les regards à partir du personnage focal
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



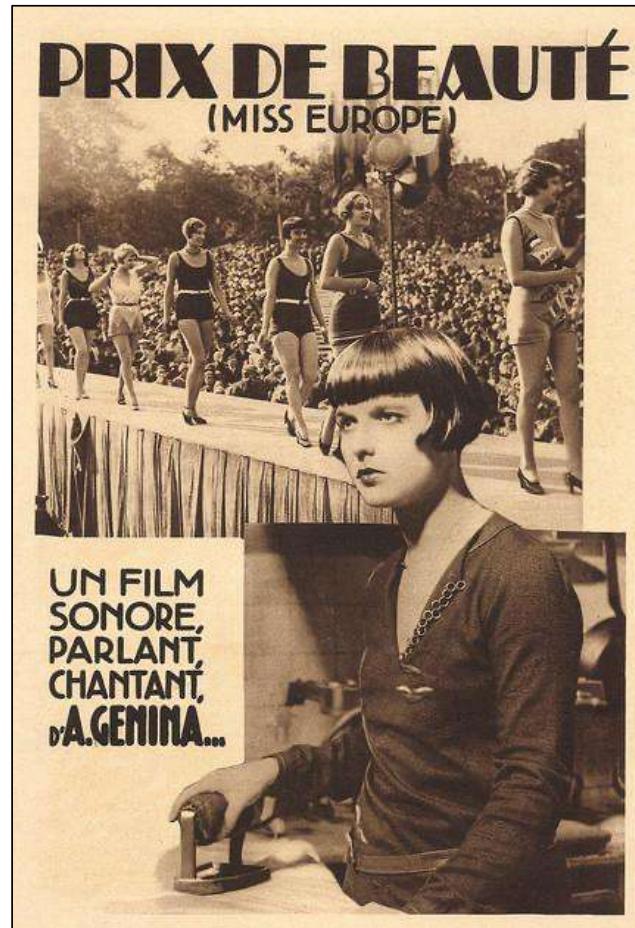
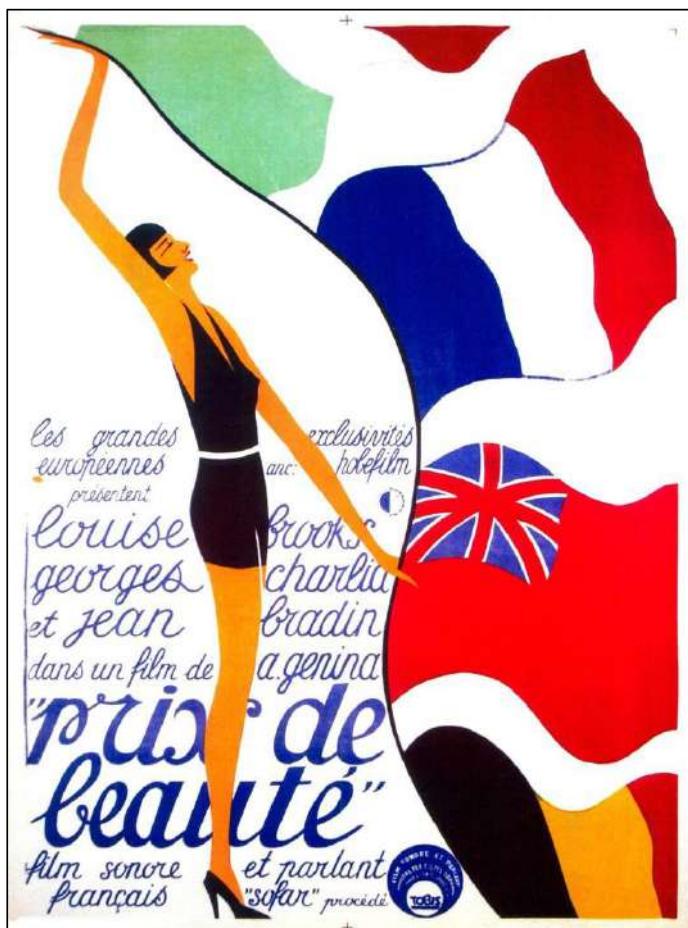
L'épilogue:
le siège du repère des criminels
comme "prétexte" à faire entendre
des bruits pétraradants
(contrastant avec la rumeur de la
foule et le silence de la mise en
place de la police)



Assassinat au Royal Albert Hall et siège
londonien inspirés de fait divers



Auto-remake de 1956



Prix de beauté (Augusto Genina, 1930), avec Louise Brooks (après *Loulou*, film muet de G.W. Pabst, 1929)
Un film hybride (muet/parlant) avec une thématisation constante du son diffusé mécaniquement





Première version du scénario par René Clair, figure de résistance au 100% parlant → [séance du 28.11 \(Capitole\)](#)