

DU MUET AU PARLANT  
REVOLUTION  
OU  
CONTRE-REVOLUTION



DU MUET AU PARLANT



И тогда на зверг  
военных власт  
Одессы  
ответили снаряды  
броненосца

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE  
DU 17 JANVIER AU 7 MARS 1983  
TOUS LES LUNDIS A 12h 19h 21h  
UNI II

REVOLUTION

OU

CONTRE-REVOLUTION

NO MUEET AU PARLANT

CINE CLUB UNIVERSITAIRE

DU 11 JANVIER AU 1 MARS 1983

TOUTS LES LUNDIS A 20H 30

## **Du muet au parlant : Révolution ou contre-révolution ?**

L'avènement du film parlant bouleversa l'industrie cinématographique entre 1928 et 1931 : pour des raisons avant tout économiques.

En 1926, les frères Warner au bord de la faillite tentent un «coup» désespéré : ils présentent un programme sonore avec un film, «Don Juan», et des numéros de chants synchronisés par un procédé à disques, le «Vitaphone» (1).

Le succès remporté enclencha le processus, obligeant les concurrents à produire des films sonores, aiguissant une nouvelle «guerre des brevets» (2) et l'étendant aux autres marchés dans le monde. On peut avoir une petite idée de ces batailles commerciales en regard de celles qui agitent actuellement le secteur de la vidéo (standards, systèmes, droits, etc.).

Le procédé utilisé par les Warner Bros — et l'effet obtenu — n'avait cependant rien d'une nouveauté complète : dès l'invention du cinéma des tentatives avaient été menées pour synchroniser le son et l'image animée. Edison en Amérique, Auguste Baron en France y parvinrent en 1899 et Léon Gaumont en 1910 entreprit l'exploitation commerciale de «film parlants» utilisant des disques. Trop onéreux, ce premier cinéma parlant s'effaça devant le développement de l'art muet. Les recherches cependant continuèrent dans les laboratoires et c'est dans les années 1922-24 que furent mises au point les techniques décisives tant en France (procédé Gaumont-Poulsen-Petersen) qu'en Allemagne (Vogt, Engel, Massolle) et aux USA (Lee de Forest et Th.W. Case inventent la cellule photo-électrique pour diffuser les sons enregistrés photographiquement) : celles de l'enregistrement du son sur pellicule (le son magnétique fut même expérimenté — sur fil d'acier —, mais abandonné pour le cinéma).

Quand la Warner, après «Don Juan», remporte un nouveau triomphe avec «Le Chanteur de Jazz» (1927) — dont on fait généralement le film fondateur du parlant —, l'Europe y voit plutôt une curiosité. En France, Autant-Lara tourne «Construire un feu» avec la technique de l'hypergonar du Professeur Chrétien — ancêtre du cinémascope — et on présente le «Napoléon» d'Abel Gance à l'Opéra de Paris dans une version polyvisée sur triple-écran; la nouveauté de ce dernier film paraît alors sans commune mesure avec l'adjonction d'une voix nasillarde à une image assez pauvre (3) !

C'est le succès commercial des «talkies» américains qui, en 1928, oblige les Européens à changer d'avis. La Paramount envoie en Europe Jesse L. Lasky annoncer la fin du «muet», la Grande-Bretagne est touchée par le déferlement du «parlant» tandis que Léon Gaumont lance son procédé de sonorisation (son handicap tenait à la nécessité d'utiliser deux pellicules, l'une pour le son, l'autre pour l'image; son avantage était de ne pas empiéter sur l'image dont la piste sonore diminuait le format).

En 1929 on présente «Le Chanteur de Jazz» en France (son interprète, Al Jolson, était aussi populaire que Maurice Chevalier) et après une brève période d'incertitude et de controverse (y compris de la part du public dont on demande l'avis à l'entrée de certaines salles), l'année 1930 voit le ralliement de l'industrie européenne au «parlant».

L'ampleur du mouvement amorcé Outre-Atlantique, la domination du trust Western Electric, suscitent, en Allemagne, la constitution d'un Konzern, la Tobis-Klangfilm, décidée à s'emparer pendant qu'il est encore temps du marché européen (4). Une guerre

commerciale — procès divers, guerre de brevets, exclusivités, barrages douaniers, etc. — opposera la Western à la Tobis.

Pendant que la Paramount installe des studios à Joinville pour tourner des versions françaises, allemandes, etc. (il y eut des productions en quatorze langues) et s'assurer ainsi l'hégémonie en Europe, les autres firmes «importent» cinéastes et vedettes à Hollywood, pendant que la Tobis, associés désormais à l'UFA, ouvre un studio à Epinay et engage René Clair !

Ce bouleversement technique et économique modifie considérablement les conditions de production et d'exploitation du cinéma : en résumé, il accélère les regroupements, concentrations, absorptions et constitutions de circuits (5) sous la domination du capital financier, tandis qu'est éliminé le cinéma expérimental et indépendant alors à son apogée (6).

Par ailleurs cette industrie est un art.

### La «révolution» esthétique

Comme l'a écrit Bela Balasz en 1930, le «parlant» n'apportait pas un aménagement ou une amélioration du «muet», mais sa *transformation*.

L'attitude des cinéastes, théoriciens et critiques — mis à part ceux qui ne prirent pas la mesure de ladite transformation, comme Griffith ou... Louis Lumière (7) — fut grosso modo : *refus* du «parlant» au nom d'une essence visuelle du cinéma (Gance, L'Herbier, Murnau, Epstein, Dulac); *acceptation* enthousiaste de ce qui tirait enfin le cinéma de son «invalidité» (Genina, Guitry, Pagnol, Pabst).

Les deux attitudes ne sont cependant pas symétriques et l'on doit dégager d'autres axes d'opposition.

D'abord, à l'idéologie d'une prééminence absolue de l'image (souvent considérée comme une «musique visuelle») qui renvoie à l'opposition du sensible et de l'intelligible (chez Epstein notamment : le mot *contre* l'image !), s'oppose la prise en compte des ressources symboliques du «muet» telles que les Formalistes russes les avaient dégagées. D'un côté on revendiquait la mutité du cinéma (considérée comme langage plastique, musical, sensible, etc.), de l'autre on niait que le cinéma non-parlant fût «muet» (pour Tynianov et Eikhenbaum, l'absence de paroles audibles signifie non la mutité mais l'existence d'une nouvelle corrélation entre l'objet et le mot).

En réalité les partisans du «muet» *muet* avaient déjà commencé leur bataille à partir de la question des intertitres (c'est-à-dire du verbal) considérés comme «étrangers», à expulser du tissu filmique iconique, etc. Leur hostilité envers la parole proférée était de même nature (8).

A l'intérieur du camp qui n'hypostasait pas la nature iconique du cinéma mais reconnaissait son hétérogénéité symbolique, certains envisagèrent l'arrivée du son à partir de son *utilisation*, de sa fonction à lui donner. Dès 1928, Eisenstein rédigea un *Manifeste* sur «L'avenir du film sonore» qu'il fit co-signer par Alexandrov et Poudovkine, où il déplaçait la contradiction *Muet/Parlant* ou *Image/Son* sur : *Montage/Linéarité* ou *Montage/Naturalisme*. Contre l'illusion, la coïncidence du son et des images, pour le

contrepoint, le conflit. C'est à partir de tels principes que les meilleurs films parlants au début du cinéma sonore se détachèrent du tout-venant de la production : «M.» de Lang, «*Der blaue Engel*» de Sternberg (tous les deux de 1930-31), «*Le Déserteur*» de Poudovkine (1933).

Mais la standardisation de la production internationale, l'exigence de linéarité, le modèle narratif laissant la première place au dialogue — post-synchronisé, c'est-à-dire détaché de son énonciation, dont le champ/contre-champ est la figure éponyme — virent ce type de travail progressivement éliminé du cinéma occidental.

En URSS où le «parlant» s'imposa plus lentement le pays n'étant pas soumis aux pressions commerciales (on tourne encore en «muet» en 1934), les théories d'Eisenstein n'en furent pas moins combattues comme «formalistes» dès 1935. Le régime stalinien vit en effet dans la représentation de la parole politique incarnée dans un personnage (leader ou militant exemplaire ou typique) un moyen de propagande plus efficace — car fondé sur une certaine passivité du récepteur — que la rhétorique du «muet», langage métaphorique exigeant la participation active du spectateur (9).

Cette standardisation Est/Ouest (et Extrême-Orient comme l'atteste l'évolution — un peu à retardement mais réelle — du cinéma japonais sur ce point (10)) explique donc le jugement porté par Walter Benjamin en 1938 — soit dix ans après la généralisation du sonore :

«Il m'apparaît de plus en plus nettement qu'il faut considérer le lancement du film sonore comme une action de l'industrie destinée à briser le primat révolutionnaire du film muet, qui suscitait plus facilement des réactions mal contrôlables et politiquement dangereuses» (11).

Comme le dépit exprimé en 1948 par Bela Balasz rééditant son ouvrage écrit en plein «tournant», *L'Esprit du cinéma* (1930), et constatant que :

«les espoirs que j'avais mis dans le parlant ne se sont pas réalisés. L'art du cinéma muet a cessé d'exister, la technique du cinéma parlant a pris place, toutefois, elle ne s'est pas sublimée ni affinée dans la mesure escomptée. Le cinéma est redevenu de multiples façons du théâtre photographié. Le développement de cette nouvelle technique a fort bien servi cet art très ancien. Néanmoins, elle ne s'est pas transformée en un *nouvel art* et un nouveau langage qui nous aurait ouvert une nouvelle sphère d'expérience vécue au même titre que le film muet» (12).

Toutefois, on peut dire que le dépit de cinéastes comme Eisenstein ou de théoriciens comme Benjamin ou Balasz procède en partie d'un «blocage» esthétique dû à leur conception «constructiviste» du cinéma. La postérité d'une telle attitude — typique des années 20-30 — peut certes se trouver dans le cinéma d'un Bresson, d'un Tati, d'un Resnais, en partie d'un Godard. Mais André Bazin — à partir d'une «philosophie spontanée» assez contestable (phénoménologie + spiritualisme) — perçut au contraire au même moment l'émergence du cinéma moderne chez Renoir, Welles, Rossellini — qu'il inscrivait dans la lignée de Stroheim et Flaherty. Cinéma procédant bien d'une reconnaissance de la parole et du son mais comme matières et non comme matériaux. En découvrant sur le tournage de «La Chienne» le son direct, Jean Renoir en tira les conséquences quant au découpage, à la durée des plans, aux mouvements, à la profondeur de champ, inaugurant un cinéma procédant par «blocs monumentaux» d'images et de sons, refusant le morcellement devenu l'apanage de la publicité et de la télévision.

Le cinéma des Straub-Huillet, Rouch, Warhol, Ackerman, Snow, Oliveira.

## Epilogue

J.-L. Godard : — Le cinéma, langage de l'image, c'est un cliché éculé. Le cinéma est à peu près contemporain du phonographe et Lumière et Gramont (13) ont inventé le parlant tout de suite. Le muet est une sorte de monstre qui peut être beau, bien sûr, mais monstrueux quand même, et beau peut-être par sa monstruosité. Le parlant est le seul enfant légitime et normal : le son est aussi important que l'image, en dépit des littéraires qui se réservent le mot et annexent l'image au cinéma.

M. Cournot : — D'accord, mais je me demande si ce n'est pas le parlant, aujourd'hui, qui mérite le nom de monstre.

J.-L. Godard : — Certes, parce qu'il est devenu du super-muet : il ne dit rien. Il y a un certain fanatisme de la caméra, par exemple chez Lelouch ou Reichenbach, qui me semble dangereux et m'inquiète (14).

## Notes

1) Vitaphone est le nom donné chez Warner Bros au procédé Western Electric. Le «Don Juan» comprenait John Barrymore.

2) L'expression avait déjà eu cours au moment de l'invention de la caméra.

Au Vitaphone / Western Electric — qui synchronisait disque et film —, la Fox opposa le Movietone exploitant également des brevets Western (qui dépendait de l'American Telegraph & Telephone Corp) utilisant l'inscription lumineuse du son sur pellicule. La Radio Corporation of America (RCA), rivale de Western, mit au point le procédé photophone. On peut encore citer le procédé de Forest et le Tri-Ergon qu'exploita la Tobis et la Klangfilm (utilisant une pellicule plus large — 42 mm — conservant à l'image son format habituel). Enfin le Gaumont-Poulsen-Petersen (utilisant une seconde bande 35 mm sur toute sa largeur, soit synchronisée à la bande image soit superposée).

3) En 1921, Robert Florey parlait de «L'inutilité du cinéma parlant» (*Cinémagazine* No 26, 15.7.1921).

4) La Tobis fut financée (douze millions de marks) par des capitaux suisses et hollandais. Parmi les fondateurs se trouvait l'A.G. Industrie und Technik qui possédait la Telegraphon A.G. avec l'I.G. Farben (trust chimique qui sous le nazisme connut un développement maximal en utilisant comme main d'œuvre les déportés d'Auschwitz notamment; dissoute en 1946, elle s'est reconstituée sous Adenauer. Elle comprend Agfa, Bayer, BASF). Deux concurrents apparaissent peu après : Siemens et l'AGE qui fondent, avec la Polyphon Werk A.G., la Klangfilm. D'autre part la N.V. Küchenmeister Internationale Ultraphon Mij. A la suite de tractations diverses les trois concurrents fusionnèrent dans un Konzern Tobis-Klangfilm-Küchenmeister qui put s'opposer à la Western Electric et connut une expansion majeure sous Hitler — le Reich ayant acquis la Tobis sous l'impulsion de Goebbels. Le film allemand sonore s'imposa avec «La Mélodie du monde» de Walter Ruttmann.

5) En 1929, sur vingt mille salles aux USA, trois mille sont équipées pour le sonore, salles luxueuses dont le bénéfice augmente de 25 % en quelques mois et qui présentent 75 % des recettes d'exploitation.

6) En 1929 à la Sarraz a lieu le premier congrès international du cinéma indépendant après l'exposition de Stuttgart «Film und Foto». L'avant-garde peut imaginer se tailler une place au côté du cinéma commercial (c'est ce que croit Richter). Quelques années plus tard les expérimentateurs réalisent des films publicitaires (Richter, Ruttmann) ou ne tournent plus (Bunuel, Man Ray). Cf. *Travelling/Cinémathèque suisse* No 55 (été 1979) et 56-57 (printemps 1980).

7) Louis Lumière qui ne voyait pas d'avenir pour le cinéma en 1895 n'en prédit pas plus au sonore : «Je ne crois pas qu'elles [les techniques sonores] restent longtemps à la mode. D'abord le synchronisme parfait du son et de l'image est absolument impossible et ensuite le cinéma ne peut ni ne doit devenir un théâtre.» (*Pour Vous* No 114, 22.1.1931).

D.W. Griffith : «A mon avis le film parlant ne peut réussir que s'il consiste essentiellement en un film muet auquel le dialogue est venu s'ajouter» (*Mon Ciné* No 382, 13.6.1929).

8) Cf. F. Albera, «Ecriture et image : notes sur les intertitres dans le cinéma muet», *Dialectiques* No 9, été 1975.

9) Dès que le parlant apparut aux USA, P.G. Tager et A.F. Chorine, à Moscou et Leningrad, se virent attribuer d'importants subsides pour mener à bien des recherches entreprises depuis quelques années (1925). Cette révolution technique coïncida en URSS avec le premier Plan Quinquennal mettant l'accent sur l'industrie lourde à laquelle on rattache le cinéma en raison des tâches de propagande dont on voulait désormais le charger. L'un des premiers documentaires sonores, «Treize jours» de Poselsky (1930), fut d'ailleurs l'enregistrement au jour le jour d'un procès politique (Ramzine et des ingénieurs accusés d'avoir formé un «parti industriel» et de saboter la production). (Cf. Jay Leyda, *Kino, a history of the russian and soviet film*, Londres 1960, chap. XIII).

Sur l'introduction du son dans le cinéma soviétique, cf. Ian Christie, «Soviet Cinema : Making Sense of Sound», *Screen* No 2, vol. 23, juillet-août 1982.

10) Cf. N. Burch, op. cit., chap. 14 (The Weight of History and Technology). Le cinéma japonais demeura muet jusqu'en 1937.

11) W. Benjamin, Lettre à Théodore W. Adorno du 9.12.1938, *Correspondance 1929-1940\*\**, Ed. Aubier, 1979.

12) B. Balasz, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*. Trad. fr., Ed. Payot, 1979, pp. 187-88.

13) Sic. Il s'agit de toute évidence de Gaumont (il a bien existé un Grammont, fabricant de radio en France avant guerre, mais il n'a pas inventé le cinéma sonore!).

14) Entretien entre Jean-Luc Godard et Michel Cournot devant les étudiants de Nanterre publié dans la *Revue d'Esthétique* No 2-3, 1967 (Godard travaillait alors à «La Chinoise» et Cournot aux «Gauloises bleues»).

## Sources

Nous nous sommes servis pour cette introduction, outre les travaux de Georges Sadoul, des articles publiés par *La Revue du Cinéma* No 5, 15.11.1929 («La révolution du son», reportage de Norman Mackenzie), No 9, 1.4.1930 («Les divers procédés du film parlant» par D. Schlumberger) et du travail de Roger Icart dans *Les Cahiers de la Cinémathèque* No 13-14-15, Perpignan 1974.

## Des fiches techniques

distribuées avant chaque séance expliciteront pour chaque cinéaste dont on présente un film la manière dont il a vécu et pensé l'avènement du parlant à travers textes, interviews, prises de position.

# PROGRAMME

19 heures : films muets — 21 heures : films parlants  
c.m. : court-métrages — m.m. : moyen-métrages

## 17 janvier

12 h.	EPSTEIN	La chute de la maison Usher	France 1928
19 h.	AUTANT-LARA	Fait divers (c.m.)	France 1925
	L'HERBIER	Eldorado	France 1921
21 h.		Le mystère de la chambre jaune	France 1930

## 24 janvier

12 h.	CLAIR	Paris qui dort	France 1923
19 h.		Entr'acte (c.m.)	France 1924
		Les deux timides	France 1929
21 h.		A nous la liberté	France 1931

## 31 janvier

12 h.	LANG M.		Allemagne 1931
19 h.	DEKEUKELEIRE	Impatience (c.m.)	Belgique 1928
	DREYER	La passion de Jeanne d'Arc	France 1928
21 h.		Vampyr	France 1932

## 7 février

12 h.	ROMM	Pychka (Boule de suif)	URSS 1934
19 h.	METZNER	Überfall (c.m.)	Allemagne 1928
	PABST	Das Tagebuch einer Verlorenen (Le journal d'une fille perdue)	Allemagne 1929
21 h.		Westfront (Quatre de l'infanterie)	Allemagne 1930

## 14 février

12 h.	VIGO	Zéro de conduite	France 1933
19 h.	RENOIR	La petite marchande d'allumettes (c.m.)	France 1928
		La fille de l'eau	France 1924
21 h.		Le crime de Monsieur Lange	France 1935

## 21 février

12 h.	PODOVKINE	Potomok Tchingiz Khana (Tempête sur l'Asie)	URSS 1928
19 h.	MOHOLY-NAGY	Grosstadt Zigeuner (c.m.)	Allemagne 1932
	VIDOR	Crowd (La foule)	USA 1928
21 h.		Our Daily Bread (Notre pain quotidien)	USA 1934

## 28 février

12 h.	STERNBERG	Der blaue Engel	Allemagne 1930
19 h.	LEGER	Ballet mécanique (c.m.)	France 1923
	STERNBERG	The Docks of New York (Les damnés de l'océan)	USA 1928
21 h.	VERTOV	Entuziam (La symphonie du Donbass) (m.m.)	URSS 1930
	STERNBERG	The devil is woman (La femme et le pantin)	USA 1935

## 7 mars

12 h.	SIODMAK	Menschen am Sonntag (Les hommes le dimanche)	USA 1929
19 h.	KIRSANOFF	Brume d'automne (c.m.) Menilmontant	France 1929 France 1925
21 h.		Frauenraub (Rapt)	Suisse 1934

### Cours théoriques de cinéma

consacrés au passage du muet au parlant avec visionnement d'extraits  
des films programmés au Ciné-club et d'autres tous les mercredis à 20h.

UNI II — Salle Piaget ou Salle 259

## Youri Tynianov

On appelait le cinéma le «Grand Muet». Il est bien plus exact d'appeler le gramophone le «Grand Etranglé» (1).

Le cinéma n'est pas muet : la pantomime l'est qui n'a rien de commun avec le cinéma.

Le cinéma offre un discours mais un discours rendu abstrait, réparti en éléments constitutifs.

Vous avez en face de vous le visage d'un acteur en train de parler : ses lèvres remuent, sa mimique articulatoire est intense. Vous ne distinguez pas les mots (et tant mieux — vous ne devez pas les distinguer), mais un certain *élément* du discours vous est donné.

Ensuite surgit [l'intertitre] (2) : vous savez ce qu'a dit l'acteur, mais après (ou avant) qu'il l'a fait, le sens des mots est abstrait, détaché de leur énonciation. Ils sont séparés dans le temps.

Alors où est le son ? C'est la musique qui donne le son. La musique au cinéma est *absorbée* : vous ne l'entendez presque pas et n'y prêtez pas attention (et c'est tant mieux, si la musique était intéressante pour elle-même, elle nous détournerait de l'action; elle envahirait le cinéma comme un corps étranger). La musique est absorbée, mais ce n'est pas sans raison : elle dote le discours des acteurs du dernier élément qui lui fait défaut : le son.

Le discours s'est décomposé en éléments constitutifs dans cet art abstrait. Le discours n'est pas donné sous sa forme complète, dans la liaison réelle de ses éléments mais dans leur combinaison.

Et c'est ainsi que chaque élément constitutif peut être développé jusqu'aux limites extrêmes de l'expressivité : l'acteur n'est pas du tout obligé de dire ce qui lui est proposé, il peut dire les mots qui rendent la mimique la plus riche.

Les [intertitres] peuvent sélectionner les mots les plus caractéristiques pour le sens.

La musique apporte une richesse et une finesse sonores qui n'existent pas dans le langage humain. Elle permet de ramener le discours des héros au minimum, cinglant et intense. Grâce à elle tout le lubrifiant, toute la «tare» des discours sont rejetés du ciné-drame.

*Le cinéma est l'art du mot abstrait.*

Dès que la musique s'arrête, au cinéma, s'instaure un silence tendu. Il bourdonne (même si l'appareil est silencieux), il empêche de voir le spectacle. Et cela ne provient pas du tout de ce que nous sommes habitués à la musique au cinéma. Otez-la, il s'en trouvera dépouillé, il deviendra un art imparfait, pauvre. En l'absence de musique, les trous des bouches ouvertes en train de parler sont proprement insupportables (3).

Et puis regardez attentivement le mouvement sur la toile : comme les chevaux galopent pesamment dans le désert ! vous ne faites plus attention à leur course. Les mouvements perdent leur légèreté, la progression de l'action pèse comme une pierre.

En supprimant la musique au cinéma vous le rendez réellement muet et ce manque fait du discours des héros un avorton gênant. Vous saccagez l'action. Ici un deuxième point important : la musique au cinéma rythme l'action.

Le théâtre est fondé sur le mot entier, non décomposé (sens, mimique, son), le cinéma

est fondé sur son abstraction décomposée. Le cinéma n'est pas en état de s'opposer au théâtre. Mais le théâtre ne doit pas non plus s'opposer au cinéma. Le funambulisme au théâtre se heurte aux murs comme au cinéma le dialogue [se heurte] à l'écran.

Lorsqu'on invente un poison, on invente d'ordinaire son antidote, Le contre-poison qui serait en mesure de tuer le cinéma, c'est le cinéophone. Le cinéophone est une triste invention. Les héros parleront «comme dans un vrai théâtre». Pourtant toute la force du cinéma vient de ce que les héros ne «parlent» pas, mais que le «discours» est donné.

Il est donné sous sa forme minimale et abstraite qui fait du cinéma un art.

Le cinéophone est un avorton du théâtre et du cinéma, un compromis malheureux. Il rassemble soigneusement et maladroitement les éléments abstraits du cinéma.

Le cinéma a décomposé le discours. Allongé le temps. Déplacé l'espace. C'est pourquoi il est *maximal*. Il agit au moyen des grands nombres. Les «200.000 mètres» sont comme le cours abstrait de notre rouble. Nous sommes des gens abstraits. Chaque jour nous fait éclater en dix activités. Voilà pourquoi nous allons au cinéma.

I. Tynianov, «Le cinéma - le mot - la musique», in *La Vie de l'Art* No 1, 1<sup>er</sup> janvier 1924 (signé Ion van Wesen). Traduction : Sylvie Joutet (inédit en français).

## Notes

- 1) Cf. «Appeler le cinéma un art muet est erroné : la question n'est pas dans sa mutitude mais dans l'absence de paroles audibles, dans la nouvelle corrélation entre le mot et l'objet». Boris Eichenbaum, «Le discours interne du spectateur de cinéma», *Kino* No 46, 1926, p. 3.
- 2) Tynianov emploie le mot russe signifiant «indication scénique» et non «titre».
- 3) Cf. Bela Balasz : «Il est intéressant que nous remarquons seulement l'absence de musique mais ne prêtons pas attention à sa présence.» *L'homme visible*, Moscou 1925, p. 86.  
V.R. Garmis, «La philosophie du film», Léninegrad 1927 : «Le plus remarquable dans la musique au cinéma c'est qu'on remarque sa présence uniquement quand elle s'arrête subitement», pp. 78 et sq.

## Roman Jakobson

Il y a de moins en moins d'adversaires absolus du cinéma. Ils sont remplacés par les ennemis du film sonore. Les mots d'ordre les plus courants sont ceux-ci : «Le film sonore, c'est la décadence du cinéma», «cela limite considérablement les possibilités artistiques du cinéma», *die Stilwidrigkeit des Sprechfilms* («l'avantage stylistique du cinéma parlant»), etc.

L'opposition au film sonore pêche surtout par ses généralisations prématurées. Elle néglige le fait que les phénomènes particuliers ont, dans l'histoire du cinéma, un caractère exclusivement temporaire, étroitement limité du point de vue historique. Certains théoriciens ont mis trop hâtivement la mutité dans l'ensemble des propriétés structurelles du cinéma, et ils se sentent offensés si le développement ultérieur de celui-ci s'écarte de leurs formules. Au lieu d'admettre que «tant pis pour la théorie», ils répètent le traditionnel *pro facto*.

Ils montrent, de nouveau, trop de précipitation s'ils prennent les qualités des films sonores d'aujourd'hui pour les qualités du film sonore en général. Ils oublient qu'il ne faut pas comparer les premiers films sonores avec les derniers films muets. L'état actuel du film parlant correspond au moment de l'occupation par de nouvelles acquisitions techniques (il paraît que c'est déjà bien si l'on entend quelque chose, etc.), le moment où l'on commence à rechercher de nouvelles formes. Le film muet avait traversé une période analogue avant la guerre, alors que le film muet de l'époque la plus récente avait déjà créé ses standards, qu'il en était arrivé aux œuvres classiques; c'est peut-être justement dans ce classicisme, dans cet achèvement du canon que résidait sa fin et la nécessité d'une nouvelle rupture.

On affirme que le film sonore a dangereusement rapproché le cinéma du théâtre. Certes, comme à l'aube de ce siècle, au moment des «petits théâtres électriques» (il s'agit d'un nom donné au cinéma au tout début de son histoire). Il l'a de nouveau rapproché, pour que bientôt vienne une nouvelle libération. Car, fondamentalement, le discours «sur l'écran» et le discours sur la scène sont deux faits profondément différents. La matière du film était une chose optique tant que le film était muet, une chose optique et acoustique aujourd'hui. La matière du théâtre est le comportement humain. La parole au cinéma est un cas particulier de la chose acoustique, à côté du bourdonnement d'une mouche et du clapotement d'un ruisseau, à côté du fracas d'une machine, etc. La parole sur la scène est un des comportements humains. (...)

Une des particularités caractéristiques du discours cinématographique par rapport au discours théâtral est aussi son aspect facultatif. Le critique E. Vuillermoz condamne cet aspect : «La manière convulsive et irrégulière dont on introduit par moments la parole, dans un art auparavant silencieux, et dont par moments on l'écarte, détruit la loi du jeu et souligne le caractère arbitraire des intervalles de silence». Ce reproche est erroné.

Lorsque nous voyons des gens parler sur l'écran, nous entendons en même temps leurs paroles, ou bien de la musique. De la musique et non pas du silence. Le silence au cinéma a la valeur d'une véritable absence de bruit; c'est donc une chose acoustique au même titre que la parole, qu'une quinte de toux ou que le bruit de la rue. Dans un film sonore, nous percevons le silence comme un signe de silence réel.

R. Jakobson, «Décadence du cinéma ?» in *Listy poumeni a Kriticu*, 1933. Traduction : Marguerite Derrida (*Questions de poétique*, Seuil).

## Erwin Panofsky

Contrairement à l'attente naïve, l'invention de la bande sonore en 1928 a été incapable de changer le fait fondamental qu'un film (*a moving picture*), même quand il a appris à parler, reste une image qui bouge (*a picture that moves*) et ne se convertit pas en morceau d'écriture mis en scène. Sa substance reste une série de séquences visuelles maintenues ensemble par un flot ininterrompu de mouvements dans l'espace (exception faite, bien sûr, de ces repos et pauses qui ont la même valeur dans la composition qu'un silence en musique), et non pas une étude prolongée de caractères et de destins humains transmise par une diction efficace et *a fortiori* «belle». Je ne puis me rappeler un jugement plus erroné sur le cinéma que celui de M. Erick Russel Bentley dans le numéro de printemps de la *Kenyon Review* en 1945 : «Les possibilités du cinéma parlant diffèrent de celles du muet en ce qu'il ajoute la dimension du dialogue — qui pourrait être poésie.» J'aimerais suggérer : «Les possibilités du cinéma parlant diffèrent de celles du muet en ce qu'elles intègrent le mouvement visible au dialogue qui, donc, ferait mieux de n'être pas poésie.»

Tous ceux d'entre nous qui sont assez âgés pour se souvenir de la période qui précéda 1928 se rappellent le pianiste de l'ancien temps qui, les yeux rivés sur l'écran, essayait d'accompagner les événements du film avec une musique adaptée à leur style et à leur rythme; et ils se rappellent aussi l'impression étrange et spectrale qui s'emparait de nous quand ce pianiste quittait quelques instants sa place et que le film pouvait se dérouler tout seul, dans l'obscurité hantée par le crépitement monotone du projecteur. Même le film muet, donc, ne fut jamais muet. Le spectacle visible appela toujours et reçut un accompagnement qui, dès le début, distingua le film de la simple pantomime et le classe plutôt — *mutatis mutandis* — du côté du ballet. L'avènement du parlant n'eut pas tant le sens d'une «addition» que d'une transformation : la transformation d'un accompagnement musical en discours articulé et, par conséquent, d'une quasi-pantomime en une espèce tout à fait nouvelle de spectacle qui diffère du ballet et se rapproche du théâtre, en ce que son composant acoustique est fait de mots intelligibles, mais diffère du théâtre et se rapproche du ballet, en ce que ce composant acoustique n'est pas isolable du composant visuel. Dans un film, ce que nous entendons demeure, pour le meilleur et pour le pire, inextricablement mêlé à ce que nous voyons; le son, articulé ou non, ne peut rien exprimer de plus que ce qui est exprimé, au même moment, par le mouvement visible; et, dans un bon film, il ne l'essaie même pas. Pour dire cela brièvement, le scénario — ou, comme on dit à très juste titre, le *script* — d'un film est sujet à ce qu'on devrait appeler le *principe de co-expressivité*.(...)

On ne s'étonnera guère que se manifeste parfois une sorte de nostalgie du muet et qu'il y ait eu des tentatives pour combiner les vertus du son et de la parole avec celles du jeu muet, comme avec le «gros plan indirect» dont il a été question plus haut à propos de *Henri V*, comme avec la danse derrière les portes de verre dans *Sous les toits de Paris*, ou avec, dans le *Roman d'un tricheur*, le récit par Sacha Guitry des événements de sa jeunesse pendant que les événements eux-mêmes sont «silencieusement» joués sur l'écran. Cependant, ce sentiment de nostalgie n'est pas un argument contre les films parlants en tant que tels. Leur évolution a montré qu'en art tout gain provoque une certaine perte dans l'autre colonne du bilan, mais aussi qu'un gain reste un gain, pourvu que la nature fondamentale du moyen d'expression soit accomplie et respectée. On peut imaginer que, quand les hommes des cavernes de la grotte d'Altamira commencèrent à

peindre leurs buffles en couleurs naturelles au lieu d'en tracer simplement les contours, les hommes des cavernes les plus conservateurs prédirent la fin de l'art paléolithique. Mais l'art paléolithique continua, et ainsi fera le cinéma. Les inventions techniques ont toujours tendance à diminuer les valeurs déjà atteintes, spécialement dans un moyen d'expression qui tire toute son existence de l'expérimentation technique. Les premiers films parlants furent infiniment inférieurs aux films muets alors à leur maturité, et la plupart des films en technicolor sont encore inférieurs aux films parlants en noir et blanc désormais parvenus à leur maturité. Mais, même si le cauchemar d'Aldous Huxley se réalisait et que les expériences du goût, de l'odorat et du toucher étaient ajoutées à celles de la vue et de l'ouïe, même alors nous pourrions dire avec l'Apôtre, comme nous l'avions dit quand nous avons été confrontés pour la première fois à la bande-son et au film en technicolor : « Nous sommes troublés de part en part, mais non en détresse; nous sommes perplexes, mais point désespérés. »

E. Panofsky, « Style et matériau au cinéma », 1934. Traduction : Dominique Noguez (*Cinéma/lecture*. Ed. Klincksieck).

## Bela Balasz

Le cinéma parlant ne deviendra un nouvel art que lorsqu'il aura décomposé le bruit en ses éléments, lorsqu'il aura fait ressortir chaque son particulier intime et l'aura rapproché de nous par le gros plan sonore, lorsqu'il aura réussi à composer ses éléments en un effet d'ensemble prémédité, grâce au montage. Lorsque le réalisateur dirigera notre oreille comme il dirige notre œil dans le cinéma muet, lorsqu'il sera capable de mettre en relief, d'indiquer, de souligner, alors seulement il ne sera plus contraint de supporter patiemment les bruits du monde comme une masse de sons morts, mais il interviendra pour les organiser. Alors seulement, l'homme à la caméra sonore parlera lui-même avec la voix des choses. (...)

L'exigence que nous formulons à l'égard du cinéma parlant, le légitimera comme un art nouveau et important. Cette exigence est la suivante : il ne devra pas se contenter de compléter le cinéma muet en le rendant plus semblable à la nature, mais au contraire, il lui faudra aborder la nature sous un autre angle. Notre exigence, c'est qu'il ouvre une nouvelle sphère de l'expérience vécue. Nous ne réclamons pas une perfection technique de la représentation, mais un *nouvel objet* de la représentation.

Car si le cinéma parlant n'avait pour seule ambition que de parler, chanter, faire de la musique, comme le théâtre le fait déjà depuis des siècles, malgré son extrême perfection technique, il resterait un procédé de reproduction et de multiplication sans jamais devenir un art nouveau. Mais une nouvelle découverte en art découvre quelque chose qui jusqu'alors était caché. Caché à nos yeux. Ou à nos oreilles.

C'est ce qu'avait fait le cinéma visuel lorsqu'il était devenu un art. Il nous avait montré le visage des choses, la mimique de la nature, les microdrames des physionomies et les gestes des masses. Il nous découvrait, par le montage, les rapports réciproques des formes et le rythme psychique des associations d'idées.

Le film découvrira notre environnement acoustique. La voix des choses, le langage intime de la nature. Tout ce qui a son mot à dire en dehors du dialogue humain, qui nous parle dans la grande conversation de la vie et influe continuellement et profondément sur notre pensée et notre sentiment. Du mugissement des vagues, du vacarme de l'usine jusqu'à la mélodie monotone de la pluie d'automne frappant les vitres, jusqu'aux grincements du plancher dans la chambre déserte. Des poètes lyriques ont souvent décrit ces voix lourdes de sens qui nous accompagnent. Le film sonore les représentera, il les fera retentir de nouveau. La sensibilité du micro accroîtra la nôtre.

B. Balasz, *L'Esprit du cinéma*, 1930.

---

## DES FILMS DE LOUIS FEUILLADE

Début mars prochain, le CCU en collaboration avec la Cinémathèque suisse présentera une anthologie des films de Louis Feuillade, l'auteur des «Vampires», de «Judex», de «Fantomas» que Georges Sadoul qualifie de «Griffith français».

Des précisions seront données dans le cadre du CCU dès qu'on sera en mesure de le faire.

---

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE

HIVER 1983

- Où ?** Auditoire Piaget, au sous-sol d'Uni II,  
24, rue Général Dufour
- Quand ?** Séances du soir : le lundi à 19 h.00 et 21 h.00
- Qui ?** **Tout le monde** peut adhérer au Ciné-Club Universitaire,  
aucune restriction d'âge, de profession, etc.
- Comment ?** Nous vous proposons deux formules :  
**Cartes d'abonnement à Fr. 12.—**, valables  
à midi et le soir, pour trois entrées  
**Abonnement général à Fr. 35.—**, valable le soir seulement,  
pour tous les films de 19 h.00 et de 21 h.00
- ???** Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous  
adresser au Service des Activités Culturelles de l'Université,  
4, rue de Candolle, 1er étage,  
tél. 20 93 33, interne 2705

L'abonnement à Fr. 35.—, muni d'une photographie dûment validée par un timbre des Activités Culturelles, donne droit à l'entrée à prix réduit (Fr. 7.—) aux cinémas **L'Écran** (6, rue Bartholoni), **Corso** (20, rue de Carouge), et **Classic 2/3** (rue des Alpes) durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.