1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

42 | 2004

Varia

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

Éd. Céfal, Liège, 2002, 255 p.

Vincent Bouchard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1422>

DOI : 10.4000/1895.1422

ISBN : 978-2-8218-1018-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

Pagination : 150-154

ISBN : 2-913758-42-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Vincent Bouchard, « Martin Barnier, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 42 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1422> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1422>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

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

Éd. Céfal, Liège, 2002, 255 p.

Vincent Bouchard

- 1 La transition vers le cinéma sonore synchrone est une période finalement peu étudiée de l'histoire du cinéma. Elle vient se placer entre un cinéma des premiers temps maintenant très exploré et le cinéma classique des années trente aux années soixante, domaine de prédilection des historiens. Une série de clichés sont peut-être à l'origine de cet oubli : les premiers historiens, en présentant cette période de manière simplifiée, ont créé un mythe, un récit, qui est venu occulter la réalité. Cette histoire du passage du muet au parlant est tellement lisse, que l'on en a même perdu l'idée de la questionner. Il existe des exceptions, principalement aux États-Unis. Les travaux universitaires de Rick Altman, Robert Allen et Douglas Gomery, basés sur une nouvelle conception de l'histoire du cinéma, en sont un bon exemple. Cette approche est maintenant poursuivie par le livre de Martin Barnier, issu d'une thèse de doctorat (« Les voix de la liberté : la généralisation du cinéma parlant », Paris III, 1996), qui explore en détail cette transition.
- 2 Ce livre, tout d'abord, rompt avec les clichés en refusant toute explication *a posteriori*, où le passé est justifié par des événements ultérieurs. Par exemple, la généralisation du parlant expliquée par une ultime tentative de la compagnie Warner en faillite, est un mythe : la compagnie Warner Bros. est en pleine expansion à cette époque. Il est vrai que déficitaire en mars 1926, elle réalise de nombreux investissements ; en particulier, elle développe le système Vitaphone. Ce n'est pas non plus « la Grande Dépression » qui a généralisé le parlant, contrairement à l'hypothèse avancée par Noël Burch. « Quand le krach d'octobre 1929 se déclare, la production de muets est pratiquement arrêtée dans toutes les compagnies. Les studios sont équipés. Les investissements sont déjà faits. La

Grande Crise n'a rien changé. Elle ne touche les industries du cinéma, que vers 1933-1934. Le succès du parlant a été un des phénomènes empêchant justement les *Majors* et les petites compagnies de ressentir trop rapidement les effets de la Grande Dépression. » (p. 93). Ces clichés masquent, en fait, l'âpreté de la lutte entre les *Majors* américaines. La crise de 1929 est, en partie, due à ce climat économique : les investisseurs prennent à chaque fois de gros risques, risquant la faillite à chaque investissement, afin de devancer la concurrence. Une petite baisse de la consommation – en 1929 – prend, dans ces conditions, une ampleur mondiale. Barnier réfute enfin la thèse esthétique : ce n'est pas la fin du développement d'un art du muet qui a poussé les *Majors* américaines à généraliser le parlant.

- 3 En fait, l'évolution technologique joue un grand rôle dans cette transition. L'auteur n'exclut pas l'idée de rupture dans cette évolution. Comme il situe cette transition sur une longue période, il montre que « la modification, liée aux progrès scientifiques, techniques et économiques, ne dépend pas des grands mouvements intellectuels des années vingt et trente » (p. 15).
- 4 Dernière mise au point – de taille – : il n'y a pas eu de perte formelle – ni esthétique, ni technique – dans le cinéma de cette période : « Même pendant les tournages de 1926, et après, il était toujours possible de tourner une scène muette avec de nombreux mouvements de caméra, puis de la sonoriser. Le *blocage* n'a duré que quelques mois. À la fin de 1928, quand tous les studios américains sont équipés en sonore, on utilise déjà des moyens d'insonorisation qui permettent des déplacements » (p. 77). L'exagération des bruits est un mythe colporté dans les histoires qui se sont inspirées des réactions des premiers spectateurs de ces films. Il est normal que les premiers films sonores aient choqué. Notre écoute est formée en fonction d'une certaine technologie : chaque nouveauté ou bouleversement la perturbe.
- 5 Cet ouvrage repose donc sur une nouvelle approche qui ne cherche pas à réduire cette période en une histoire linéaire et homogène : « Le cours de l'évolution historique du cinéma n'est pas celui d'un fleuve unique et régulier dont les eaux s'écouleraient doucement de la source (le pré-cinéma) jusqu'à la mer (le cinéma actuel), encore moins pendant la période de transition vers le son. Le fleuve cinéma est capricieux, souvent en crue, avec des branches mortes, des méandres divaguant et des anciens méandres aujourd'hui asséchés » (p. 216).
- 6 Afin de préciser les conditions du passage au parlant, Martin Barnier croise plusieurs domaines : histoire des techniques, déterminations économiques, études esthétiques, etc. Il étend son analyse sur deux continents. Il se base principalement sur l'étude des E-U (origine de la standardisation) et sur la France (interaction avec les autres cinémas européens et américains). Il prend en particulier les exemples de Léon Gaumont et de la Paramount.
- 7 Il montre la diversité et l'inventivité des cinéastes de cette période en replaçant les films dans leur contexte de production. On s'aperçoit alors que le son est utilisé de manière intensive et variée : le langage cinématographique évolue de mois en mois. Pour soutenir son propos, il n'hésite pas à explorer d'autres cinémas que les « écoles » classiques : les avant-gardes, les formes expérimentales et documentaires. La transition vers le parlant apparaît ainsi comme une phase riche en création, dans tous les domaines cinématographiques. « L'écriture sonore de ces films montre des recherches formelles d'un intérêt bien supérieur souvent à la production dite *classique* qui l'a suivie » (p. 195).

- 8 En adoptant une perspective plus large, l'auteur remonte ce fleuve, en montrant ses différents affluents. Il étudie les débuts du cinéma parlant, bien avant l'invention du cinématographe et n'hésite pas à montrer les liens entre cette technologie et d'autres techniques audiovisuelles.
- 9 La base de cette transition est une évolution technique qui commence à la fin du XIX^e siècle. Les travaux sur le son sont antérieurs à ceux sur l'image : il est généralement plus facile de modéliser le son que l'image. Ensuite, les inventeurs ne cherchent pas à développer un cinéma muet au détriment du parlant : les recherches se font dans toutes les directions. Reproduire l'image avec le son pose des problèmes de synchronisme. Dès 1890, des brevets sur des systèmes sons et images apparaissent. Les films synchronisés mécaniquement sont nombreux entre 1894 et 1926. Cependant, il faut attendre les années vingt pour avoir un système performant de synchronisme à la projection. Le décalage n'est pas (à cette date) dû à une insuffisance technique : la synchronisation est possible, mais elle n'est pas recherchée. La généralisation du son au cinéma se fait en relation avec d'autres appareils : le téléphone, l'électrophone, le haut-parleur et le microphone, le projecteur de cinéma, l'émetteur radio ou les écouteurs.
- 10 Le cinéma des premiers temps s'est défini en lien avec d'autres *media* : les arts de foire, la photographie, le théâtre, le mime, le sketch de *Vaudeville*, etc. De même, le cinéma synchrone est influencé par l'esthétique radiophonique. Cependant, elle est rapidement dépassée, les cinéastes mettant en valeur le côté spectaculaire du synchronisme. « L'écriture filmique de la généralisation du parlant n'est pas celle du théâtre, ni celle du music-hall, ni celle des médias ayant prêté leur technologie », c'est un mélange « qui permet de donner une couleur sonore propre à chaque film » (p. 153).
- 11 L'auteur propose l'année 1926 comme début de la phase de transition : le premier long métrage présenté sur système Vitaphone, *Don Juan*, est réalisé cette année-là. Les appareils de synchronisation sont disponibles. Cependant, « 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. » (p. 17). En 1936, 99 % des salles en France et aux États-Unis sont équipées : la transition est terminée ; c'est également la fin d'une période d'innovation pour le cinéma.
- 12 Ce livre résulte d'une longue recherche très détaillée, mais la manière dont il a été construit le rend accessible à tous. Le lecteur, en fonction de son angle d'approche, trouvera de nombreuses pistes de recherches. Il ouvre tout un champ d'étude et appelle à un développement des études régionales.
- 13 Afin d'être publiée, la thèse de doctorat, d'où est tirée ce livre, a dû être réduite. Dans une partie intitulée « Le Parlant avant le parlant », Barnier présentait en détail l'invention de la reproduction mécanique du son et de l'image. Cette perspective large me semble importante. De même, certains détails techniques et historiques de la période 1929-1934 qui ont disparu. La conséquence en est le recentrage sur les questions économiques : le rôle des *Majors* américaines, le cas de Léon Gaumont, les rapports commerciaux France/États-Unis, etc. Il n'est pas question de nier l'importance de ces questions : comme tout autre *medium*, on ne peut étudier le cinéma hors de son contexte. Cependant le livre donne beaucoup d'importance à cet axe, au détriment d'autres. Par contre, l'auteur n'a pas hésité à confronter cette réflexion avec d'autres lignes d'analyses : l'influence de l'organisation de communication sur des évolutions techniques ; les pressions commerciales sur les choix esthétiques des cinéastes ; l'étroite relation entre l'arrivée de nouvelles conditions de projection et l'inventivité de

techniciens et des cinéastes, etc. Cet ouvrage contribue donc à combler un vide dans l'étude historique du cinéma où en général, le son et plus largement la synchronisation entre l'image et le son, restent des questions marginales.