

Leçon 4 : Les passages du muet au parlant II
Stratégies marchandes et stratégies artistiques
par Daniel Sauvaget

BIO-BIBLIO

Économiste et critique de cinéma, enseignant à Paris III – Sorbonne Nouvelle, où il mène des recherches sur les rapports entre l'histoire du cinéma et les structures économiques. Collaborateur de *la Revue du cinéma* de 1971 à 1994, de *la Saison Cinématographique* de 1972 à 1998 (coordinateur de la rédaction pour la BiFi en 1996, 1997 et 1998), du Larousse du Cinéma et d'Encyclopaedia Universalis, il a publié récemment dans *Contre Bande* (revue de l'Université Paris I – Sorbonne), *Ciném'Action*, et *Documents/Revue des questions allemandes*.

Coauteur de :

Les Allemands sans miracle (Paris, Armand Colin, 1983)

100 Schlüsselbegriffe für Deutsche und Franzosen (München/Zurich, 1989) [en France: *Au jardin des malentendus*, Actes Sud, 1990]

Kameradschaft-Querelle – Kino zwischen Deutschland und Frankreich (München, CICIM, 1991)

250 cinéastes européens (Paris, Europictures, 1994)

Le cinéma et l'argent (Paris, Fernand Nathan, 2000)

Le cinéma dans la Cité (Paris, le Félin, 2001)

Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel (Paris, CNRS, 2002)

EXTRAITS

Hallelujah, King Vidor, 1929

Sous les toits de Paris, René Clair, 1930

La chienne, Jean Renoir, 1931

M le maudit, Fritz Lang, 1931

L'opéra de quatre sous, G.W. Pabst, 1931

FILM

Boudu sauvé des eaux, Jean Renoir, 1932, 87'

Les passages du muet au parlant II

Daniel Sauvaget

Stratégies marchandes et stratégies artistiques

The Jazz Singer est présenté à Londres en septembre 1928, à Paris en janvier 1929. C'est un triomphe, même en France où le film est bien évidemment présenté en version originale. À Berlin, c'est *The Singing Fool* qui est présenté en premier, en juin 1929, alors que les films sonores et parlants venus des États-Unis sont déjà diffusés en masse en Grande-Bretagne, où plusieurs studios (Elstree, qui emploie Hitchcock et produit *Blackmail*, Islington) s'équipent en matériel sonore fourni par RCA. Or dans plusieurs pays d'Europe, l'Allemagne, la France, le Danemark, des brevets existent, et se perfectionnent sous la pression de l'ouverture du nouveau marché. Le procédé Cinephone mis au point par Gaumont associé aux Danois Axel Petersen et Arnold Poulsen, un système "double-bande", est opérationnel fin 1928 mais il arrive trop tard ; il permet de sortir quelques films tournés en muet avec accompagnement enregistré de musique et de bruits, comme *L'Eau du Nil*, dirigé par Marcel Vandal, qui serait ainsi le premier long métrage sonore français – sans toutefois rencontrer le succès¹.

En Allemagne la réaction est vive. Trois ingénieurs, Joseph Engl, Joseph Massolle et Hans Vogt, avaient mis au point en 1919 un système, le Tri-Ergon, utilisé dès 1922 pour produire et présenter des films au public berlinois, lequel les avait fort mal accueillis². William Fox avait acheté, mais seulement pour l'Amérique du Nord, les droits du Tri-Ergon, qui peut être considéré comme une des sources du Movietone. En 1928 deux sociétés rivales fondées en Allemagne, la Tobis, qui exploite notamment le Tri-Ergon et les acquis du laboratoire Messter, et la Klangfilm, créée par Siemens et AEG, qui bénéficie des travaux du docteur Karolus, décident de fusionner (mars 1929), pour faire face, collaborant avec la puissante UFA qui inaugure en septembre 1929 à Babelsberg les plus grands studios sonores d'Europe.

Une nouvelle guerre des brevets a éclaté. Elle durera toutefois moins longtemps que celle qui a opposé de 1896 à 1908 Edison à Biograph, Lubin, et Vitagraph car les enjeux économiques sont devenus très lourds.

Le poids du passé et les contraintes de la nouveauté face au marché

Les lampes de fiacre avaient été installées sur les premières automobiles, alors que les technologies contemporaines auraient permis d'autres choix, d'autres formes. De même, les premiers films sonores conservaient en eux des éléments narratifs nécessaires au film muet. C'est le son qui émerveille dorénavant, ce qui a dû surprendre les Edison, Gaumont, et autres De Forest. C'est que le contexte n'est plus le même : on est vraiment entré dans l'univers de la radio, la réception du son est le loisir montante, et on sait que les industriels du cinéma réfléchissaient à la concurrence que pouvait faire naître ce nouveau média en train de s'affirmer, en particulier aux États-Unis, comme un nouveau loisir de masse. Les mêmes grandes compagnies, pourtant, avaient refusé d'investir dans le cinéma sonore peu d'années auparavant.

À l'émerveillement du son, se joint la promotion active du nouveau spectacle, et ce nouveau spectacle s'acharne à souligner l'image par le son, le son par l'image. Barjavel a écrit : « Nous

¹ Martin Barnier. *Le Cinephone et l'Idéal-sonore, deux appareils sonores Gaumont des années 1920-1930*. 1895 (AFRHC), N° 24, juin 1998.

² Klaus Kreimeier. *La Ufa*. Paris, Flammarion, 1994, pp. 268-276.

avons entendu des personnages dire "Je m'en vais." Lorsqu'ils s'en allaient, et que nous étions capables de le voir, des amoureux chanter bouche à bouche au lieu de s'embrasser, des mourants prolonger leur agonie pour placer quelques fleurs de rhétorique.»³ Jean-Pierre Jeancolas note à propos des premiers films français avec son : « Le son (...) est toujours justifié à l'image : on voit le berger qui chante, le coq ou la scie... Même pour la musique, le réalisateur se croit obligé d'en donner la source.»⁴ La raideur des premiers films parlants maintes fois mentionnée par contemporains et historiens, même lorsque se développe un nouveau genre, le *musical*, même dans les films les mieux appréciés (*The Broadway Melody*, de Harry Beaumont, *The Love Parade*, de Lubitsch avec Jeanette MacDonald et Maurice Chevalier), même lorsqu'il convenait de saluer le talent d'un Mamoulian ou d'un King Vidor...

Les films muets ayant perdu toute valeur commerciale, les plus récents ont été sonorisés, comme on sait, constituant les œuvres de transition où il faut se contenter de l'accompagnement musical continu et de rares scènes parlées et chantées. Et lorsqu'on parvenait à échapper à quelques lampes de fiacre, c'était fut pour subir, en tous pays, d'un côté le show musical, l'opérette et les chanteurs à la mode, de l'autre côté la pression théâtrale – et bien entendu tous les mixtes possibles à l'intérieur de ces schémas, sans oublier les inventions des bruiteurs et des ingénieurs. Il fallut donc dépasser le stade de la recherche frénétique du succès par les solutions nouvelles les plus élémentaires (bruitage pittoresque, chansonnette, démarquage des films des concurrents et des spectacles de la scène), et développer les moyens disponibles pour conserver ses parts de marché. Très vite les majors hollywoodiennes décidèrent de s'adapter à la pluralité des langues, obstacle plus lourd en cinéma sonore qu'en cinéma muet muni d'intertitres. La première solution trouvée fut celle des *versions multiples*, c'est-à-dire du tournage simultané d'un film (en son optique) en plusieurs langues, plan par plan, avec des acteurs et des metteurs en scène différents selon les versions. Méthode appliquée aux États-Unis tout d'abord avec ce que le territoire nord-américain comptait d'étrangers, vite reniée notamment sous la pression des pays européens soucieux de préserver les emplois cinématographiques. Pour mieux desservir l'Europe la Paramount décida de s'installer en 1929 près de Paris, rachetant pour les équiper les studios de Joinville-Saint Maurice, où des dizaines de films seront tournés en versions multiples avant 1932. Les studios de Londres et de Berlin n'étaient pas en reste. Ainsi Babelsberg produisit près de deux cents longs métrages selon cette démarche, parmi lesquelles quelques œuvres majeures – du moins dans une des langues de tournage. Quelques vedettes illustrent l'importance de la méthode : Maurice Chevalier aux États-Unis en 1929-30, Lilian Harvey à Berlin, capable d'intervenir dans trois langues essentielles du marché, allemand, anglais, français. La technique du doublage mit fin à cette pratique coûteuse (en temps de tournage, en personnel), souvent décevante artistiquement et source de malentendus culturels à cause de difficultés d'adaptation référentielles. Elle a pourtant permis, furtivement, de tourner dans quelques langues secondaires.

Lorsque les techniques du doublage et du mixage furent maîtrisées, lorsque se perfectionnèrent le matériel de prise de vues et de prise de son (très vite, au demeurant), les ambitions de grâce, de légèreté, de fluidité obtinrent de nouveau droit de cité ; le son n'est plus un simple jouet tout neuf et fascinant pour le public comme pour les techniciens et les producteurs, un instrument impatient de s'exhiber.

³ René Barjavel. *Cinéma total*. Paris, Denoël, 1944, chapitre II : le cinéma sonore.

⁴ Jean-Pierre Jeancolas. *15 ans d'années trente. Le cinéma des français 1929-1944*. Paris, Stock, 1983, p. 58.

Refus et apprentissage

On connaît la phrase de l'acteur Pierre Fresnay, future gloire du cinéma parlant en France, citée dans plusieurs ouvrages : « Le film parlant ? C'est un monstre non viable, la combinaison absurde de deux moyens d'expression antinomiques, et voué à un échec très rapidement évident. ». Cette hostilité d'artiste accompagne parfaitement la méfiance des producteurs et distributeurs français, persuadés qu'il ne s'agit que d'une mode passagère, et probablement aussi la méfiance corporatiste de certaines professions, musiciens et exploitants, notamment.

Abel Gance parlait de « proscrire le film parlé » avant de se raviser en prêchant pour « la grande symphonie visuelle et sonore »⁵. On connaît l'opposition des Murnau et autres Eisenstein, et le célèbre texte de Charlie Chaplin (1930) : « Le film parlant détruit toute la technique que nous avons acquise (...) car l'essence du cinéma est le silence. ». Sa réponse est *City Lights (les Lumières de la ville)*, dont la première a lieu le 6 janvier 1931 à New York.

Et André Breton, plus tard (1937) : « Il s'agit d'une régression désolante vers le théâtre : la direction absurde, la laideur, les cris de paon, le manque total de sincérité. »⁶ L'acte d'accusation de René Clair dans *Cinea Ciné- pour-tous* (novembre 1929) est célèbre : « L'actuelle revanche du verbiage usé, le retour au vieil esclavage de la parole, voilà le danger vers lequel nous conduit une invention admirable en soi, mais dont les effets peuvent être désastreux. (...) Les héros de l'écran parlaient à l'imagination avec la complicité du silence. Demain ils diront à nos oreilles des sottises que nous ne pourrions pas ne pas entendre. »⁷

En France le refus artiste est bien porté, et les polémiques sont incisives, et les textes abondants⁸. Il est à noter que les premières mises en garde proviennent de personnalités, professionnels ou journalistes ayant découvert la nouveauté à Londres. On observe aussi dans les premiers textes de Clair sur le parlant une forte agressivité contre les « industriels de la pellicule », et (1927) : « certains industriels américains parmi les plus dangereux (qui) voient dans le cinéma parlant le spectacle de l'avenir et qui travaillent dès maintenant à réaliser cette effrayante prophétie »⁹. Et les polémiques se sont poursuivies à propos du théâtre filmé du fait de Marcel Pagnol et de ses *Cahiers du Film*, « revue de doctrine cinématographique » en 1933-34.

Mais comme le dit Jacques de Baroncelli dans ses mémoires¹⁰, si « les intellectuels discutèrent à perte de vue sur les avantages et les inconvénients que la parole allait apporter au cinéma », beaucoup d'auteurs et de techniciens applaudirent. Beaucoup y ont vu les possibilités d'un art nouveau, comme Jacques Feyder, Jean Epstein, voire d'un renversement total des règles (Marcel Pagnol). De nouveaux textes théoriques ne tardent pas à apparaître, ainsi *Der Film*, de Bela Balazs (1930), qui accepte le son comme élément dramatique susceptible d'être placé au centre de l'action ou de guider le montage.

⁵ Cité in Pierre Lherminier *L'Art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960, pp. 247 sq.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Roger Icart. *La révolution du parlant vue par la presse française*. Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988.

⁹ Jean-Pierre Jeancolas, *op. cit.*

¹⁰ Jacques de Baroncelli. *Écrits sur le cinéma*. Perpignan, Institut Jean Vigo, 1996, p. 215.

Alexandre Arnoux, un contemporain dont le témoignage est précieux, reconnaît l'erreur de perspective qui consistait à croire que « le silence constitue la loi primordiale du cinéma. (...) Nous professons que, pour bien jouir des images (il fallait) être sourd. » Il admire en conséquence *Hallelujah* où le son devient outil, et *Melodie der Welt* de Walter Ruttmann, bel exemple de montage sonore, ou encore *Sous les toits de Paris*¹¹.

La parole et la musique entrent véritablement dans la narration elle-même. *Hallelujah* (King Vidor) est encensé en Europe en 1930, où l'on admire l'alliance du rythme, de l'image et du son, notamment dans les fameuses scènes dansées, ainsi que *Sous les toits de Paris* où René Clair élimine la superposition son/image au profit de l'alternance et du contrepoint – allant jusqu'à placer des dialogues sur un écran noir. M. de Fritz Lang, outre les qualités de l'image, fascine par l'utilisation des sons comme signes, comme déterminants de personnages et d'actions hors-cadre. *La Chienne* de Renoir révèle toutes les potentialités réalistes du son entre les mains d'un auteur novateur capable de s'affranchir des fausses contraintes et de filmer dans la rue – et dont l'approche libertaire du son au cinéma s'épanouit encore dans *Boudu sauvé des eaux*. *L'Ange bleu*, tourné à Berlin par Sternberg, *l'Opéra de quatre sous*, que dirige Pabst en allemand et en français, les autres films de Clair tournés entre 1930 et 1932, les rares essais ou plusieurs langues cohabitent dans une même version (*Allo Berlin, ici Paris* de Duvivier, *Westfront/Quatre de l'infanterie* et *Kameradschaft/la Tragédie de la mine* de Pabst), quelques films méconnus aujourd'hui réévalués (*le Train des suicidés*, d'Edmond T. Gréville), les premiers films de Pagnol (qui a beaucoup appris dans les studios Paramount de Joinville), et quelques films de guerre pacifistes. Les réussites des genres nouveaux – comédies musicales américaines, opérettes telles que *Die Drei von Tankstelle/le Chemin du Paradis*, films de gangsters, westerns (un genre relancé par le parlant), comédies dialoguées succédant au burlesque –, conquièrent non seulement les marchés mais aussi les critiques, les professionnels, les artistes.

Ces genres sont probablement en accord avec les mentalités collectives de l'époque du Krach boursier de 1929 et de la crise économique.

Stratégies industrielles

La guerre des brevets vient de la confusion née des transferts technologiques et des collaborations entre chercheurs, et surtout de l'affrontement commercial non seulement entre grandes compagnies cinématographiques, mais entre grandes organisations industrielles dont l'objectif est de concéder par contrat l'utilisation des brevets qu'elles détiennent et de vendre du matériel. Comme ces sociétés réunissent les technologies de l'enregistrement et du traitement du son, du stockage et de la diffusion, et de la reproduction en public (du microphone au haut-parleur), leur clientèle est double : les producteurs et les studios d'une part, les salles de cinéma d'autre part. Ceux qui s'affrontent sur ce terrain sont des géants économiques.

Du côté de la Tobis-Klangfilm : des financiers néerlandais et suisses, et des industriels impliqués dans la radio et le matériel (AEG, Siemens). Western Electric et ERPI sont des filiales du « Bell System », c'est-à-dire American Telephone and Telegraph, puissance mondiale soutenue par la banque Morgan. RCA est l'émanation de la General Electric – prototype de grande entreprise de matériel électrique, née en 1892, soutenue par le groupe

¹¹ Alexandre Arnoux. *Du muet au parlant. Souvenirs d'un témoin*. Paris, la Nouvelle Édition, 1946, pp.78-109.

Rockefeller ; elle est au premier rang de l'industrie du disque, et de la radio avec son réseau NBC.

Le "Telephone group" et le "Radio group", comme on les a nommés à l'époque, se livrent une intense concurrence. RCA a pris du retard sur Western Electric/ERPI, qui a obtenu les contrats de la plupart des studios hollywoodiens, d'abord avec le son sur disque, et surtout grâce au son optique auquel se ralliera Warner Bros¹². Mais le matériel RCA séduit les indépendants et plusieurs producteurs européens car moins coûteux, surtout pour les exploitants – jusqu'à ce que ERPI décide de casser ses prix et de pratiquer la location.

Aux États-Unis des indépendants s'activent, comme Pacent, qui équipe des salles avec la bénédiction des Warner, ou Powers Cinephone, Synchronophone, Bristolphone-Sonora, De Vry Cinetone – tous systèmes à disque¹³. La société De Forest renaît pour équiper des salles entre 1930 et 1933.

La grande industrie du matériel électrique dirige donc les opérations. Elle oriente les stratégies commerciales des magnats du cinéma eux-mêmes, comme elle a pesé sur le développement de la radio. Dans un premier temps le Bell System triomphe dans l'équipement des studios et la popularisation de la technique. Les *majors* qui ont signé pour le procédé Western Electric détiennent en outre des circuits de salles (plus de mille pour la seule Paramount). Le Telephone group a pris de l'avance et le Radio group réagit dès 1928 : pour assurer la vente de son matériel, RCA crée de toutes pièces une *major* intégrée, la RKO, Radio Keith-Orpheum Corporation. Pour cela, avec l'aide de Joseph Kennedy – père du futur président – elle achète des studios, des sociétés de production et de distribution, et fusionne avec un réseau de salles le Keith Orpheum Theatre Circuit. Avec RCA, la radio NBC et RKO, General Electric a créé le premier groupe *polymédia* de l'industrie des loisirs, préfigurant les actuelles majors du multimédia.

En Europe, Gaumont milite pour son matériel d'exploitation Ideal-sonore, mais le groupe Tobis-Klangfilm détient la puissance sur l'ensemble de la filière technique, étant directement engagé de surcroît dans la production de films. La Gaumont n'était en 1929 qu'un nain fatigué face aux grandes entreprises monopolistes américaines et allemandes.

Les luttes concurrentielles s'accompagnent de poursuites juridiques : ERPI contre Fox-Case, Tobis contre Fox-Case puis Western Electric, De Forest contre Western Electric, ERPI contre Pacent... Comprenant que ces affrontements sont stériles, les trois grands, attentifs aux nécessités d'une standardisation des techniques susceptibles d'élargir encore leurs marchés respectifs, concluent en 1930 les fameux accords de Paris, qui constituent une sorte de Yalta du cinéma. Tobis-Klangfilm dispose d'une grande partie de l'Europe moins l'URSS (qui fait ses propres recherches à l'abri de ses frontières) et la Grande-Bretagne, territoire ouvert à tous après quatre années de partage des recettes entre les trois membres du pool. RCA et Western Electric disposent de l'Amérique du Nord, de l'Inde et des dominions britanniques¹⁴. Plusieurs marchés secondaires échappaient à l'accord, comme la France et l'Italie, qui auraient pu saisir leur chance.

¹² Plusieurs compagnies ont continué d'éditer des films selon la synchronisation disque-film jusqu'en 1933 pour satisfaire les exploitants avec lesquels des contrats d'approvisionnement avaient été conclus. Cf. le site Internet de The Vitaphone Project, qui met à jour des centaines de films (courts en général) qui sont dans ce cas.

¹³ E.I. Sponable. *Historical development of sound films*. Journal of the Society of Motion Picture Engineers, vol. 48, April 1947, n° 4.

¹⁴ Peter Bächlin. *Histoire économique du cinéma*. Paris, la Nouvelle Édition, 1947, pp. 62-63.

Ces accords sont complétés des dispositifs permettant "l'interchangeabilité" des différents modèles d'appareils de projection sonore et une rationalisation des standards.

L'équipement des salles constitue un marché formidable, 20.000 salles de cinéma aux États-Unis. Les exploitants rémunéraient les fabricants au moyen de royalties, méthode clé des entreprises monopolistes. Le marché britannique était primordial pour W.E. et RCA, avec ses 4.000 salles. Et on estime à plus de 18.000 salles le parc des autres pays d'Europe, URSS exclue. D'où le choix de la concentration fait par les Allemands, et l'intégration, puisque la Tobis va créer des sociétés de production et de distribution dans plusieurs pays. Son activité en France est bien connue, avec la reprise des studios Éclair¹⁵ dont l'activité est décisive pour le cinéma français.

Fin 1928, 1046 cinémas étaient équipés aux États-Unis sur environ 20 000. Un an plus tard ils étaient 8741. En 1932, les États-Unis atteignaient le seuil de 98 %.

Fin 1929, 23 % des salles britanniques et 11 % des salles allemandes étaient équipées, et seulement 4,5 % des salles françaises – mais à raison de 500 à 1000 nouvelles salles par an le parc sera vite aux normes.

Mutations dans les structures cinématographiques

La transition puis la généralisation du parlant reposent sur de nouvelles données technologiques. Les exigences du son ont ainsi imposé le défilement de 24 images par seconde, par accord entre les ingénieurs des différents brevets, devenu la vitesse-standard du film (et posant un difficile problème d'adaptation aux films muets, tournés à 16 images/seconde).

Des perfectionnements techniques favorables à la libération de la mise en scène ont suivi les premiers succès : retour du travelling, tournage à plusieurs caméras, usage de micros plus légers et mobiles. Les métiers ont évolué ; si des nouveaux techniciens sont arrivés dans les studios, les musiciens en place dans l'exploitation ont presque tous disparu, malgré manifestations et grèves (comme aux États-Unis).

Fox, qui avait misé sur les actualités cinématographiques avec Movietone News (diffusées régulièrement depuis octobre 1927), et ouvert à New York une salle spécialisée en 1929, est à l'origine d'une exploitation cinématographique spécialisée qui durera jusqu'à ce que la télévision en supprime l'utilité.

Le personnel artistique s'est renouvelé, les nouvelles vedettes recrutées répondent à de nouveaux critères, accordant la priorité à ceux qui avaient l'habitude de s'adresser en direct au public, acteurs de théâtre, vedettes du music-hall, et bien sûr spécialistes des spectacles musicaux. On intensifiait du même coup la production de *musicals* et d'opérettes filmées. Certaines vedettes du muet, inadaptées du fait de leur voix ou de leur accent, ont dû se replier sur des seconds rôles. Mais Jannings, quittant Hollywood pour revenir à Berlin, croise dans *l'Ange bleu* Marlene Dietrich qui est appelée en Californie, et une Garbo accède à une notoriété encore plus grande¹⁶ – et que dire de Maurice Chevalier ovationné dès son premier film Paramount.

¹⁵ *Un siècle de cinéma à Épinay*. Paris, Calmann-Lévy, 1995.

¹⁶ Sa première réplique dans *Anna Christie* (1930) est restée célèbre : « Gif me a visky, ginger ale on the side, and don't be stingy, baby ». Déjà elle devait se forcer pour conserver un accent suédois.

Le parlant aurait favorisé le développement de productions nationales, c'est-à-dire parlant la langue nationale, mais il a rompu avec ce que le cinéma détenait d'universel en tant que mode d'expression. Mais le budget des films s'accroît considérablement, impliquant un risque plus grand, fragilisant les sociétés indépendantes. L'industrie américaine se bat avec plus d'énergie pour conserver et accroître ses parts de marché à l'international. Elle bénéficie d'un atout non négligeable : la langue la plus répandue dans les pays ayant accès à la nouvelle technologie était l'anglais, ce qui n'a fait que renforcer l'audience du cinéma américain, donc son assise économique. Certains auteurs ont souligné, déjà, que les films favorisaient la diffusion des références et cadres de pensée de la patrie du cinéma, tant il apparaissait clairement que la généralisation des versions doublées se faisaient à l'avantage des films américains.

Le rapport des images avec la morale lui-même a été affecté. L'histoire de l'élaboration du code de production adopté entre 1927 et 1930 par la MPPDA – Motion Picture Producers and Distributors of America – le fameux "code Hays" (qui sera renforcé avec la participation d'un jésuite, Daniel Lord) est en relation directe avec l'avènement du parlant. Le débat avait été entamé dès les premiers films dialogués sur ce que les acteurs pouvaient dire et sur ce qu'ils ne devaient pas dire. Symbole des premières années de l'érotisme parlé : Mae West, auteur d'une partie de ses dialogues, riches en sous-entendus. Ce code, régissant l'autocensure de l'industrie hollywoodienne, s'est imposé parce que la lutte des producteurs contre les censures locales au nom du 5^e Amendement a été bloquée par la Cour suprême qui a décidé que le cinéma était une activité commerciale et non une forme de création... Un ensemble de principes qui oppose encore aujourd'hui l'Europe et l'Amérique, jusque dans les débats sur la liberté du commerce, comme on le sait.

Le cinéma sonore a débuté dans les quelques studios qui existaient encore à New York, mais la victoire du parlant confirme celle de Hollywood sur la Côte Est. La hiérarchie des grandes compagnies hollywoodiennes a été modifiée dès 1929. La Fox et la Warner, qui ne faisaient pas partie des Big Five, ont pris rang grâce à leur position d'outsider pariant sur le du son, et la Warner s'est emparée en 1928 de la First National, tandis que William Fox rachetait MGM (mais pour peu de temps). Si Paramount et MGM sont restées au premier plan, Universal, trop endettée, a dû vendre ses salles et abandonner le schéma d'intégration des trois branches cinématographiques qui a fait la force des quatre autres, et de la dernière-née, la RKO. La hiérarchie qui se met en place aux environs de 1930, avec huit majors détenant 90 % du marché nord-américain, durera jusqu'aux années cinquante.

Le développement du parlant s'est réalisé, on le sait, sur la base d'une vigoureuse implication non seulement technique mais aussi financière des industries électriques, attentives à contrôler les engagements de leurs associés-clients de l'industrie cinématographique. Ces derniers ont dû investir dans les nouvelles techniques, et les majors qui détenaient des circuits de salles plus encore que les autres, d'où une dépendance accrue vis-à-vis des banques d'affaires et de leurs partenaires financiers – ces derniers étant en outre très liés à l'industrie du matériel, les groupes industriels n'hésitant pas à faire intervenir leurs propres filiales financières (comme la Standard, dépendance d'ATT prenant le contrôle d'Universal) par des prêts film par film ou à des lignes de crédits accordés aux producteurs. Des rapports officiels évoquent les projets de prise de contrôle par le groupe ATT de l'ensemble de l'industrie hollywoodienne¹⁷. Les grandes manœuvres de la grande industrie et de la banque ont eu raison de l'ambitieux William Fox, doublement atteint par le coût de ses projets (dont le rachat de MGM) et par la crise boursière de 1929. De même les soubresauts économiques de la RKO et la valse des

¹⁷ Janet Wasko. *Movies and Money*. Norwood, Ablex, 1982, pp. 64-69.

dirigeants au cours des années 1930 s'expliquent par ses mauvais résultats, mais aussi par les luttes intestines entre financiers. L'étude de la composition des conseils d'administration des *majors* est révélatrice de l'importance de la représentation de l'industrie électrique et de la finance. Elle explique aussi que certains *moghols* des plus puissants du cinéma ont dû se retirer dans les premières années du parlant : Lassky, évincé de la Paramount, Zukor promu président d'honneur, Fox exclu de sa propre société, Laemmle perdant son indépendance. Seules MGM, sauf un bref intervalle, Warner Bros, et Columbia (qui ne fait que débiter dans la cour des grands) disposent d'une direction stable au cours des années trente et quarante. C'est Wall Street qui contrôle, directement ou indirectement Hollywood. En Europe, on sait que Léon Gaumont et Charles Pathé, qui ont dominé l'Europe du cinéma avant 1914, se retirent presque simultanément au tout début du parlant, et que l'industrie allemande et l'industrie italienne subissent une phase de concentration qui n'est pas due qu'au pressions politiques sur le cinéma.

Les nouvelles stratégies commerciales ont ainsi pesé de manière définitive sur le développement du cinéma, même si quelques originaux – Chaplin, Tati – n'ont retenu dans leur art que les effets sonores, même si d'autres (rares) cinéastes ont fait du cinéma « mutique » (selon Michel Chion) – mais il existe peu d'auteurs qui, comme le héros d'Aki Kaürismäki, déclarent : « Je ne parlais pas parce que je n'avais rien à dire » (*l'Homme sans passé*).

PRINCIPALES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bächlin (Peter). *Histoire économique du cinéma*. Paris, la Nouvelle Édition, 1947.

Barnier (Martin). *En route vers le parlant*. Liège, Editions du CEFAL, 2002.

Gabler (Neal). *An Empire of their Own. How the Jews invented Hollywood*. New York, Anchor Books, 1988.

Gomery (Douglas). *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. London, British Film Institute, 1992.

Hirschhorn (Clive). *The Warner Brothers Story*. New York, Crown, 1979. [*La Fabuleuse histoire de la Warner*. Paris, CELIV, 1984.]

Jeancolas (Jean-Pierre). *15 ans d'années trente. Le cinéma des Français 1929-1944*. Paris, Stock, 1983.

Klar (Robert). *Movie-made America. A Cultural History of American Movies*. New York, Vintage Books (revised and updated) 1994.

Masson (Alain). *L'Image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*. Paris, La Différence, 1989.

Musique et cinéma muet. Paris, Réunion des Musées nationaux, 1995 (Dossiers du Musée d'Orsay, n° 56).

Portes (Jacques). *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux États-Unis*. Paris, Belin, 1997.

Sponable (E.J.). *Historical development of sound film*. Journal of the Society of Motion Picture Engineers, vol. 48, April 1947, n° 4. [sur www.members.optushome.com.au]

Wasko (Janet). *Movies and Money. Financing the American Film Industry*. Norwood [New Jersey], Ablex Publishing Corporation, 1982.

Quelques sites Internet

www.bellsystemmemorial.com [pour l'histoire de Western Electric]

www.amps.net [association des ingénieurs du son britanniques]

www.filmsound.org

www.ieee.org [Institute of electrical and electronical engineers – USA]

www.members.optushom.com.au

<http://amis.univ-reunion.fr> [conférence de Raymond Lefèvre sur le cinéma français chantant des années trente]

www.msteer.macunlimited.net [A Brief History of Film Dubbing, 1995]

www.geocities.com [sur The Vitaphone Project]