

Naissance des actualités parlantes

SILENCE ! On tourne. Cette phrase qui signe, paradoxalement, la mort du cinéma muet et l'entrée en jeu, foudroyante, du « parlant », a cinquante ans d'âge. C'est en 1928, à New York, que *Lights of New York* («film 100 % parlant») remporte un succès qui va changer la face de l'art et de l'industrie cinématographique. J.L. Comolli a remarquablement analysé, dans les *Cahiers du Cinéma* en 1971-72, la combinaison d'impératifs économiques, techniques et idéologiques qui a entraîné les industriels du cinéma à exploiter commercialement des recherches déjà anciennes sur l'enregistrement du son : brusquement, en deux ans (1928-30), le cinéma devient bavard, se charge de musique, de dialogues et de discours. Fin 1932, tous les pays occidentaux sont équipés pour le sonore : désormais, les spectateurs vont autant *entendre le son* que *voir le mouvement* dans les années 1900. Orchestres et pianos d'accompagnement sont mis au rancart et, avec eux, cette sorte de coloration psychologique et affective qu'ils apportaient au spectateur.

La percée allemande.

En 1928, l'Allemagne est le deuxième producteur mondial de films derrière les Etats-Unis, mais elle égale la nation américaine dans la recherche pour l'enregistrement électrique des sons. Dès 1910, Oskar Messter, l'un des pionniers du cinéma allemand, produit un film parlant, *La Forêt Verte* — les images étant enregistrées sur pellicule, le son sur disque, selon un procédé qui sera repris par Vitaphone aux Etats-Unis, en 1926. A la fin de la guerre de 1914-1918, les recherches sont reprises

en Allemagne, de même qu'aux Etats-Unis, pendant qu'elles somnolent en France. Trois ingénieurs allemands, H. Vogt, J. Engl et J. Massolle, parviennent à inscrire le son sur une pellicule montée parallèlement à la pellicule image et font breveter le procédé sous le nom de Tri-Ergon, en septembre 1922. La firme UFA — premier producteur du cinéma allemand, créée pendant la guerre avec le soutien de la haute finance et de l'armée — rachète le brevet mais ne l'exploite pas : le muet, dans la fiction comme dans les actualités, satisfait le public. En outre, entre 1922 et 1927, l'UFA a trop de difficultés financières pour songer à des innovations coûteuses.

Or, en 1928, deux faits nouveaux en Allemagne vont se conjuguer avec le succès remporté outre-Atlantique par *Lights of New York* : d'une part, le renflouement de l'UFA; d'autre part la création de Tobis (*Ton Bild Syndikat*, Syndicat de l'image et du son). L'UFA est reprise financièrement par l'industriel Alfred Hugenberg, qui est, à la fois, un magnat de l'information (agences de presse, presse écrite, presse filmée avec les actualités *Deulig*), appuyé par l'industrie lourde allemande, et un homme politique d'extrême-droite, profondément hostile à la République de Weimar. Hugenberg absorbe la plupart des petites firmes d'actualités et ses conceptions politiques s'imposent sur le marché de la presse filmée.

Quant au groupe Tobis, il est composé des chercheurs du Tri-Ergon, des ingénieurs danois, Poulsen et Petersen, et des firmes Messter et Küchenmeister; ce groupe, essentiellement technique, reçoit — sous l'impulsion de l'UFA qui les compte parmi ses actionnaires — l'appui

financier des deux grandes firmes de matériel électrique, AEG et Siemens, avec lesquelles Tobis forme, en mars 1929, la Tobis Klangfilm SA. Rivale aux Movietone aux Etats-Unis, la Tobis s'assure le monopole du film sonore dans toute l'Europe centrale et septentrionale, les Pays-Bas et une partie de la France. L'UFA construit rapidement à Berlin les très modernes ateliers de tournage de Neubabelsberg. Dès septembre 1929, elle produit son premier film de fiction sonore (*Melodie der Welt*) et les actualités « parlent » en septembre 1930. Jusqu'en 1933, elles sortiront en deux versions — muette et sonore.

Beaucoup de bruit...

Comment parlent-elles ces actualités que, muettes, les spectateurs aimaient tellement : jusqu'à demander avec anxiété à l'ouvreuse s'ils ne les avaient pas manquées ?

D'abord, elles ne parlent pas; elles font du bruit. Lors des débuts du sonore, le but des opérateurs — encombrés de leurs deux lourds appareils, l'un pour l'image, l'autre pour le son — est moins l'enregistrement des images que celui du son : plus la chose filmée peut faire de bruit, mieux c'est. Dans les quinze premiers mois, au moins, l'apparition du son aux actualités se traduit par un considérable appauvrissement de l'image et du montage qui, dans les documents muets, est chargé de dire l'enchaînement des différentes phases de l'action, voire de les expliquer ou d'en suggérer les prolongements. Dans le muet, les cartons sont finalement très rares, car peu nécessaires, réduits parfois au seul titre — tant un montage serré, associatif, suffit à faire *parler* l'image.

Au contraire, dans les premières actualités sonores allemandes (1930-31), il semble que l'opérateur, paralysé par le double enregistrement, surveille tant le son qu'il en oublie de mouvoir sa caméra : peu de mouvements de caméras, de longs plans et souvent un montage nul. Les premières actualités sonores sont consacrées à

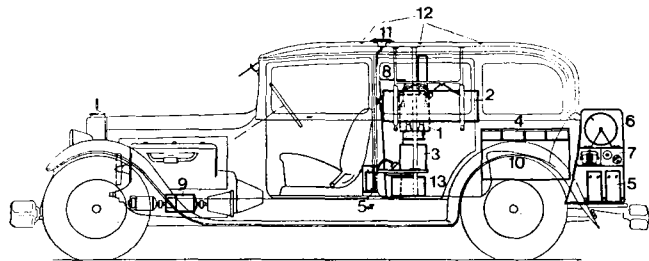
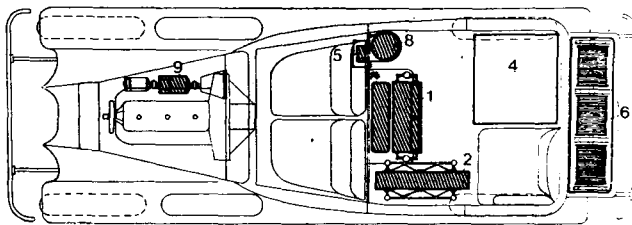
des vues de locomotives bien bruyantes, bien sifflantes, aux moteurs Diesel rugissants : disparus, les grands panoramiques destinés à situer la scène; disparue, la fascination des aiguillages pris en plongée dans les trains « muets ». De même, dans les scènes classiques — en décembre — de vitrines de grands magasins ou d'arbres de Noël, le muet utilise toujours une alternance champ/contre-champ : jouets/enfants, jouets/enfants, etc. qui permet de percevoir l'étonnement puis l'émerveillement et les désirs des enfants (voir encadré).

En 1932, une même scène d'arbre de Noël a été tournée en muet post-sonorisé (le tournage est effectué en muet, on colle ensuite le long de la pellicule une piste sonore qui n'est pas le son d'origine) et en sonore : le muet post-sonorisé respecte le champ/contre-champ, accompagné d'airs de Noël et de quelques sons « directs », notamment des exclamations d'enfants. Le parlant — deux fois plus long — montre et fait entendre exclusivement le Dr Frick (ministre de Thuringe et bientôt ministre du cabinet Hitler en janvier 1933), filmé en un seul long plan devant son micro où il débite un discours conventionnel : c'est le micro qui devient pratiquement la vedette de l'image. Mais cette maladresse des premiers utilisateurs du son disparaît bientôt grâce à l'amélioration technique de la pellicule à double piste (composée de deux pistes parallèles, l'une impressionnée par l'image, l'autre par le son).

«Tête du jour.»

Dans un deuxième temps, le son permet de varier les thèmes : fragments de concerts ou de récitals apparaissent sur les écrans. Mais, surtout, il permet de modifier la composition des scènes pour lesquelles le muet avait établi une sorte de code de présentation qui économisait les cartons. Deux exemples : le premier concerne les scènes sportives où le muet faisait alterner les plans strictement sportifs (stades, courts, circuits) avec les

Sur le toit de la voiture, la caméra; en bas à gauche, un des microphones avec un pare-vent. Cette voiture transportait un appareil construit spécialement pour la prise de vue et la prise de son simultanée des actualités : selon les normes de 1932, il s'agissait d'un matériel léger, rapidement et facilement transportable.



Légende des coupe et plan : 1. Caméra de son - 2. Amplificateur - 3. Boîte de distribution - 4. Batterie d'anode - 5. Batterie Edison - 5a. Batterie de chauffe - 6. Câble - 7. Micro et pied de micro - 8. Pied pour caméra - 9. Dynamo de charge - 10. Pièces de rechange - 11. Prise pour le raccord synchrone de la caméra - 12. Encoche pour les pieds - 13. Caméra - 14. Réserve de chargeurs. (Photos extraites de Der Tonfilm, ouvrage collectif des éditions de la Lichtbildbühne, Berlin, 1932, cl. D. Couson).

plans de spectateurs. Avec le sonore — le commentaire aidant à suivre les péripéties de la compétition — le film se centre exclusivement sur les sportifs et devient plus long. Dans la salle, le commentaire met désormais l'accent presque exclusivement sur le ou les champions, et les performances accomplies; les possibilités d'identification sont déplacées vers le héros du jour au détriment de l'homme moyen que représentait le spectateur filmé et qui, dorénavant, disparaît presque totalement de l'écran.

Autre exemple : celui des hommes politiques. Pendant les dix années du muet, les hommes politiques de la

République de Weimar sont plutôt maltraités par les actualités qui se trouvent alors aux mains de l'opposition : la tête ou la silhouette d'un ministre, un carton avec son nom ou un commentaire ironique (style «tête du jour») présentent en quelques secondes — avec dédain — les fréquents changements de cabinet. Le sonore coïncide avec l'arrivée au pouvoir de la droite ultra (cabinet von Papen en juin 1932) et lui donne l'occasion de s'exprimer : ainsi von Papen — filmé dans un fauteuil de jardin — explique, en plan moyen familial, les problèmes de l'Allemagne à la SDN. On est loin de la muette «tête du jour»! Les actua-

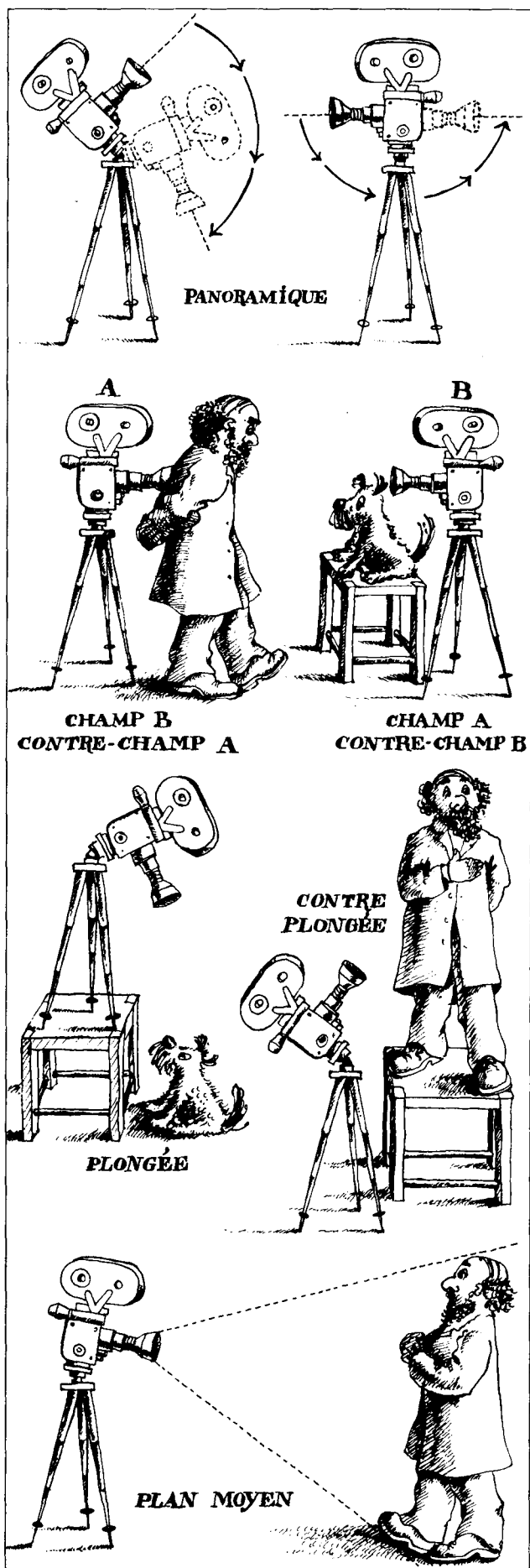
lités entrent au service du pouvoir officiel.

Enfin, dans un troisième temps, le son n'est plus utilisé comme magie transmise pour elle-même ou comme prouesse technique : il débordé les images; il les contourne; il les tord au profit du discours idéologique qu'il véhicule. Voyons une séquence tournée en février 1932 en forêt bavaroise — montagnes, petit train aux apparences de jouet, enfants courant vers une cantine d'école, petite scierie : un tableau qui, muet, serait charmant et typiquement allemand. Mais, accompagné d'un commentaire alarmiste et virulent, il dénonce les étrangers (tchèques) qui

passent la frontière pour se nourrir aux dépens du village allemand (enfants) et ôtent le travail aux ouvriers (scierie); il s'en prend aussi avec virulence à la République qui ne modernise pas les transports (train). On peut multiplier les exemples de ce type en 1932 — année où la maîtrise du son est désormais acquise.

Une nouvelle sirène.

La plupart des spectateurs se sont laissé prendre au charme de cette nouvelle sirène : Pierre Leprohon se souvient des premières actualités sonores américaines Movietone en 1928 : *Je me souviens d'un son de trompe au*



Petit lexique technique.

Panoramique : La caméra pivote sur un axe pour balayer le maximum d'espace :
 – soit horizontalement (de gauche à droite ou de droite à gauche),
 – soit verticalement (du haut vers le bas ou de bas en haut) (voir figure A).

Champ/contre-champ : La caméra se déplace du point A d'où elle filmait B, vers le point B où elle filme A (voir figure B).

Plongée et contre-plongée : Le point de référence est la caméra située à hauteur d'homme. Si elle est située plus haut que ce qu'elle filme, la vue est prise en plongée, si elle est plus bas, la vue est prise en contre-plongée (voir figure C).

Plan moyen : signifie que dans le cadre, le personnage principal est pris en pied.

large pendant un concours de yachting : avec lui, nous percevions la vibration de l'espace, l'épaisseur du silence sur la mer. Une dimension nouvelle de la vie entrain dans la salle obscure... (Histoire du cinéma, t. 2, Paris, Ed. du Cerf, 1963, p. 20).

D'autres spectateurs ont vu de quel prix politique on risquait de payer l'amélioration de l'illusion de la réalité. Non pas que les actualités muettes n'aient pas aussi « parlé » idéologie. La *Lichtbildbühne* (quotidien professionnel du cinéma) de tendance républicaine ouvre en 1928 une violente campagne contre le groupe Hugenberg et l'UFA. Elle analyse notamment les actualités produites par l'UFA – qui à l'époque contrôle 4 « semaines d'actualités » sur 6 : à l'occasion des fêtes marquant l'anniversaire de la Constitution de Weimar

(1919), les quatre firmes ont filmé une revue militaire paradant avec le drapeau noir blanc rouge marqué de la Croix de fer, symbole de l'Allemagne impériale, abandonné depuis 1919. La *Lichtbildbühne* dénonce aussi « l'art du titrage » du *Konzern Hugenberg* : par exemple, au moment où le Reichstag débattait de l'éventuelle construction de croiseurs, dans le cadre du réarmement, les actualités avaient présenté des visites d'escadres étrangères, en titrant « Un moyen de défense que nous n'avons pas » (*Lichtbildbühne*, 16 août 1928). Quelques semaines plus tard (le 28 novembre 1928), le même journal écrivait : *Nous n'avons pas supposé aux actualités UFA un but politique, nous l'avons déduit* [de leurs prises de vues].

Il est certain que le son a redoublé le message idéologique qui, plus diffus pour la vue, devient claironnant aux oreilles : c'est ainsi qu'en Suède, en 1940, on présentait sans le son les actualités allemandes et les actualités anglaises, pensant ainsi assurer la neutralité de l'information¹. Dès novembre 1930, un chroniqueur de l'*Arbeiter Bühne und Film* (organe de l'Association internationale de travailleurs de la scène et du film) écrit : *Maintenant, les actualités parlent à leur tour, et leur discours est de la propagande impérialiste, militariste et capitaliste.*

Ce redoublement du message idéologique n'est pas assuré par le seul commentaire ; il l'est aussi par l'allongement général des sujets sonores ; ne serait-ce que pour laisser aux interviewés le temps de dire quelque chose : hommes politiques, ambassadeurs, savants ou vedettes, au lieu d'être filmés quelques secondes – ce qui suffisait pour sourire à la caméra – parlent pendant près d'une minute. Cet allongement atteindra son maximum sous le régime hitlérien où les actualités duraient parfois 45 minutes – contre 10 au temps du muet et 15 ou 20 au début du parlant – ce qui confirme leur importance comme véhicule idéologique.

Hélène Puisseux.

1. Marc Ferro, *Cahiers du Cinéma*, n° 257, mai-juin 1975.