

Phonographie et cinématographie. Pour une histoire croisée des discours sur les technologies audio/visuelles (1929-1934)

ALAIN BOILLAT

L'étude proposée ici, axée sur des textes portant sur le phonographe à l'époque de la généralisation du cinéma parlant, participe d'une réflexion plus large sur les discours relatifs au statut des sons enregistrés en tant que composantes de dispositifs audio/visuels. En effet, à notre sens, l'examen des liens entre piste sonore et bande image ne peut faire l'économie d'une prise en compte de la dimension technologique, qui d'ailleurs est invariablement discutée lorsqu'il s'agit d'aborder les débuts de l'institutionnalisation du parlant, généralement associés dans l'historiographie à une « révolution » qui serait, précisément, d'ordre technologique. L'intérêt méthodologique de cette problématique réside dans l'intermédialité qui lui est inhérente. Les techniques d'enregistrement, de restitution et d'amplification des sons ainsi que les phénomènes d'écoute qu'elles engendrent ayant été envisagés à partir d'inventions telles que la téléphonie, la phonographie ou la télévision, il nous paraît productif de penser également le cinéma à l'aune de ces séries culturelles, d'une manière quelque peu décentrée par rapport à l'« iconocentrisme » de la majorité des histoires du cinéma¹. On peut mentionner les composantes techniques empruntées par les premiers *talkies* à tel ou tel appareil antérieur – à l'instar du microphone et du haut-parleur développés pour la téléphonie et la radio –, mais il s'agit plus fondamentalement d'investiguer la façon dont les *usages* de ces outils technologiques ont été pensés. Certaines traces écrites témoignent de ce contexte et participent à la construction de cadres de référence qui, au sein d'une culture donnée, définissent ces usages : non seulement des ouvrages proposant explicitement une réflexion théorique, mais aussi nombre de textes factuels ou publicitaires qui, sans toujours formuler clairement leurs postulats, sont sous-tendus par une conception spécifique de la technologie sonore qu'il est possible de dégager. L'invention technologique – qui date dans le cas du phonographe de la fin

¹ À cet égard, notre démarche prolonge dans le domaine de l'analyse des discours et des représentations les recherches plus factuelles conduites par Giusy Pisano à propos des techniques sonores avant 1900 (voir Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS Éditions, 2004). En ce qui concerne la télé-phonie/vision, nous nous permettons de renvoyer à notre texte « l'Imaginaire social de la téléphonie. Les dispositifs fictifs du XX^e siècle d'Albert Robida et l'archéologie du "cinéma parlant" », dans François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, pp. 229-259.

des années 1870² – peut être ainsi discutée au travers de la prescription de certains usages propres à une période donnée, en l’occurrence caractérisée, pour ce qui est de la fin des années 1920, par une situation intensément intermédiaire³. Si l’on met l’accent, selon une perspective préconisée notamment par Jacques Perriault et par Patrice Flichy⁴, non tant sur une histoire des appareils eux-mêmes que sur celle de leurs usages (imaginaires ou effectifs), les ouvrages didactiques consacrés à ces technologies acquièrent un statut important en tant que sources.

Nous aborderons en particulier la nature *représentationnelle* des sons, qui, comme l’a bien montré Jonathan Sterne à propos des dernières décennies du XIX^e siècle, se situe à la fois au niveau de ce que les appareils donnent à entendre en instaurant une médiation technologique – toute reproduction sonore à l’aide des technologies modernes requiert l’utilisation de « transducteurs », qui transforment les sons en quelque chose d’autre (par exemple, en un signal électrique) avant de les restituer sous forme de sons⁵ –, et au niveau *discursif*, puisque les critères d’appréhension de ladite reproduction (envisagée de façon dominante en termes de fidélité par rapport à un son « original ») résultent eux-mêmes de constructions sociohistoriques particulières⁶. Comme l’a noté Alan Williams, les théories cinématographiques « classiques » avaient tendance à occulter le caractère représentationnel des sons :

Les critiques et théoriciens qui parlent du cinéma en tant que langage ou comme fonctionnant sur le mode d’un langage se réfèrent exclusivement à l’image ; cette posture se situe au cœur de l’actuelle difficulté à penser l’enregistrement sonore comme une pratique signifiante produisant des effets, idéologiques ou autres, comparables à ceux résultant de la caméra et du projecteur⁷.

² Les conditions de possibilité de cet appareil sont antérieures, on le sait, au brevet et à la commercialisation dus à Edison ; l’intuition du poète Charles Cros témoigne du fait que la fixation phonographique des sons appartient bien à l’imaginaire collectif d’une époque. À propos du projet de construction du « paléophone » par le poète français, voir Jean-Pierre Sirois-Trahan, « “l’Idéal électrique”. Cinéma, électricité et automate dans *l’Ève future* de Villiers de l’Isle-Adam », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *l’Ère électrique / The Electric Age*, Ottawa, Presses de l’Université d’Ottawa, 2011, pp. 131-154. Nous avons également abordé certaines facettes de l’imaginaire de Villiers dans le contexte plus spécifique d’une archéologie du cinéma parlant dans « *l’Ève future* et la série culturelle des “machines parlantes”. Le statut singulier de la voix humaine au sein d’un dispositif audiovisuel », *Cinémas*, vol. 17, n° 1 (« Cinélekt 6 »), automne 2006, pp. 10-34.

³ Voir Rick Altman, « Technologie et textualité de l’intermédialité », *Sociétés & représentations*, n° 9 (« la Croisée des médias »), 2000, pp. 11-19.

⁴ Jacques Perriault, *la Logique de l’usage. Essai sur les machines à communiquer*, Paris, L’Harmattan, 2008 [1989] ; Patrice Flichy, *l’Innovation technique. Récents développements en sciences sociales. Vers une nouvelle théorie de l’innovation*, Paris, Éditions de la Découverte, 1995.

⁵ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/Londres, Duke University Press, 2003.

⁶ J. Sterne, *Ibid.*, chap. 5 (« The Social Genesis of Sound Fidelity »), pp. 215-286.

⁷ Alan Williams, « Is Sound Recording Like a Language? », *Yale French Studies*, n° 60 (« Cinema/Sound »), 1980, p. 51 (notre traduction).

En effet, les sons du film sont généralement considérés comme une simple captation d'un événement « prophonographique »⁸. Une telle conception, bien que partiellement révisée aujourd'hui par un certain nombre de chercheurs dans la filiation notamment de Rick Altman, conduit à percevoir le son comme une donnée évidente plutôt que comme un artefact destiné à produire un certain effet. On verra cependant qu'en 1929, un ouvrage consacré au phonographe s'attache aux particularités de l'enregistrement sonore proprement dit, et en cela fait écho à certains textes contemporains sur le cinéma (muet), voire à certaines pratiques sonores à l'œuvre dans un film comme *Rapt* de Dimitri Kirsanoff (*Races / la Séparation des races*, 1934). En effet, l'idée avancée de façon radicale au milieu des années 1920 par László Moholy-Nagy – idée qui consiste, au travers d'une démarche d'exacerbation de la dimension mécanique des moyens de représentation, à « exploiter à des fins productives des appareils [...] qui jusqu'alors n'avaient été utilisés qu'à des fins reproductives »⁹ – devient le mot d'ordre de nombreux intellectuels qui réfléchissent à l'apport du son à l'ère de la généralisation de sa reproductibilité technique¹⁰.

Ce n'est toutefois pas à des traités d'esthétique que nous nous intéresserons ici, mais à deux volumes de vulgarisation scientifique qui se donnent principalement pour tâche d'expliquer au grand public le fonctionnement de la technique phonographique.

Les « machines parlantes » selon Weiss

Contributeur régulier de la revue *La Nature*, l'ingénieur Eugène-Henri Weiss se spécialise dans la rédaction d'ouvrages didactiques qui expliquent le fonctionnement de technologies emblématiques de la vie moderne comme la téléphonie sans fil ou l'automobile¹¹ et s'adressent à la fois à des professionnels et à des amateurs bricoleurs friands de recommandations pratiques¹². En 1930, il publie dans la « Bibliothèque des merveilles » de la Librairie Hachette

⁸ Nous empruntons cet heureux néologisme à James Lastra, qui a proposé de donner avec ce terme un équivalent sonore à la notion de « profilmique » des filmologues (James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2000, p. 88 [notre traduction]).

⁹ László Moholy-Nagy, « Production – Reproduction » [1922], dans *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 121.

¹⁰ Précisons que s'il théorise avant tout l'image, Moholy-Nagy fait également mention du gramophone : « Le gramophone avait jusqu'ici pour tâche de reproduire des phénomènes acoustiques existants. [...] On pourrait étendre l'appareil à des fins productives en faisant graver les sillons à l'homme lui-même, sans intervention mécanique extérieure. Ces sillons gravés manuellement dans le disque de cire donneraient des résultats susceptibles de renouveler la production sonore [...] et, ainsi, contribueraient à bouleverser notre conception de la musique et les possibilités de composition » (L. Moholy-Nagy, *Ibid.*, p. 95, en note).

¹¹ Eugène-Henri Weiss, *le Manuel de l'automobile*, Paris, Garnier Frères (1923) ; Ernest Coustet et Eugène-Henri Weiss, *la TSF pratique. Guide manuel à la portée de tous*, Paris, Librairie Hachette, 1924.

¹² Il est notamment l'auteur de *l'Électricien pratique* paru en 1923 dans la « Bibliothèque des professions, des arts et des métiers », qui se propose, selon la réclame diffusée par Hachette, « d'être à la fois utile au profane – auquel elle peut éviter de gros embarras – et à l'apprenti professionnel, auquel elle fait voir la beauté de son métier, lui

un opus intitulé *Phonographes et musique mécanique*¹³. Comme le signifie le titre de l'ouvrage – où le terme « phonographe » figure au pluriel, présageant une volonté d'aborder dans leur diversité les « machines parlantes »¹⁴ sous l'égide de « la » musique –, l'appareil phonographique y est considéré conjointement avec d'autres instruments de musique, ce qui induit un point de vue particulier sur les usages auxquels il peut donner lieu. Dans la préface de l'ouvrage, Bernet, directeur de la collection et auteur d'un manuel sur la TSF, précise que si le phonographe « se place au premier rang des engins “conservateurs de sons” », « là ne se borne pas l'influence de la mécanique dans l'art et la science des sons : de nouveaux instruments de musique sont nés de cette “industrialisation” inattendue »¹⁵. Cette préface souligne par conséquent l'idée selon laquelle le phonographe ne doit pas être réduit à sa fonction première d'outil d'inscription des sons, mais plutôt être envisagé au sein d'un ensemble de moyens de *production* mécanique de sons musicaux.

Bien que Weiss n'élabore pas à proprement parler un discours esthétique sur les implications de l'utilisation des machines parlantes – en dépit du fait que l'enregistrement électrique aurait désormais « conquis au phonographe les amateurs de musique »¹⁶, il n'est pas question dans son texte des conséquences éventuelles de la massification de cette technologie sur les qualités de l'offre musicale –, il ne se contente pas pour autant de décrire les opérations nécessaires à la fabrication de disques. Il prend également en compte, notamment, les instruments de musique à oscillations électriques (éthérophone de Léon Theremin, ondes Martenot,...) et même, dans un dernier chapitre, les variétés de cloches. Le cinéma parlant est mentionné à quelques reprises lorsqu'il est question de techniques d'amplification des sons par les pionniers du sonore¹⁷ (ainsi fait-il, par exemple, mention des « Phonoscènes » Gaumont) puis dans un chapitre complet dédié à l'exposition détaillée des différents procédés de sonorisation des films¹⁸. Toutefois, en dépit d'une volonté de regrouper toutes les machines parlantes et musicales dans un unique opus, du phonographe au cinéma parlant en passant par le piano mécanique et le carillon électrique, les différents usages de la technique

donnant ainsi, dans l'intérêt bien compris de la renaissance nationale, le goût de l'ouvrage bien fait » (*Manuel général de l'instruction primaire*, 90^e année, n° 38, 9 juin 1923, p. 698).

¹³ Eugène H-Weiss, *Phonographes et musique mécanique*, Paris, Librairie Hachette, 1930, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3411747z>. Le prénom et le nom figurent ainsi sur la couverture de l'ouvrage, mais dans la liste des volumes parus ou à paraître dans la « Bibliothèque des merveilles », ils sont orthographiés correctement : « Eugène-H. Weiss ». Nous utiliserons cette orthographe dans le présent article. Nos remerciements à Benoit Turquety pour le prêt de son exemplaire.

¹⁴ Weiss consacre d'ailleurs une section du chapitre portant sur l'histoire du phonographe aux « machines parlantes légendaires » (E.-H. Weiss, *Ibid.*, pp. 20-24).

¹⁵ E.-H. Weiss, *Ibid.*, pp. 5-6.

¹⁶ E.-H. Weiss, *Ibid.*, p. 39.

¹⁷ E.-H. Weiss, *Ibid.*, p. 39 et p. 96.

¹⁸ E.-H. Weiss, *Ibid.*, chap. VI (« Le cinéma sonore »), pp. 89-119.

phonographique sont présentés successivement sans que l'auteur ne dégage dans un même propos, au-delà de la mention de brevets antérieurs, de points communs entre ces divers dispositifs d'enregistrement et de restitution des sons. Le cinéma parlant n'en est pas moins inscrit, chez Weiss, dans une série technologique dont le phonographe constitue en quelque sorte le parangon, voire l'hyperonyme.

Fait notable, le cinéma est mis en évidence d'entrée de jeu par l'éditeur grâce à un frontispice constitué d'une photographie d'un projecteur muni d'un système « son-sur-film » (fig. 1). Cette illustration, issue du matériel promotionnel de la MGM, s'avère fortement connotée sur le plan du genre puisque, en mettant en scène un expert masculin qui, un pointeur à la main, explique démonstrativement le fonctionnement des « entrailles » de la machine à une spectatrice attentive – tous deux vêtus d'une tenue de soirée, comme s'il s'agissait là d'un rituel mondain –, elle associe, dans une tradition de représentation dominante depuis le XIX^e siècle¹⁹, masculinité et savoir technologique hautement spécialisé. Cette image fortement codifiée annonce explicitement la dimension didactique de l'ouvrage, ainsi que sa principale visée, qui réside dans la description précise et érudite, à l'intention du néophyte, du fonctionnement de dispositifs audiovisuels contemporains. Le cinéma parlant dont l'image apparaît à côté de la page de titre de l'ouvrage fait figure d'accroche, justifiant le retour proposé par l'auteur sur l'ensemble des machines parlantes auxquelles le cinéma emprunte désormais certaines composantes.

Phonogénie/photogénie : les spécificités de l'enregistrement

Contrairement à Weiss, qui s'en tient à un discours strictement informatif (mais informé), les auteurs de l'ouvrage *le Phonographe* paru en 1929 dans la collection « les Documentaires » des éditions Kra, André Cœuroy et Geneviève Clarence²⁰, développent, parallèlement à la description du fonctionnement des appareils ou des étapes de la fabrication d'un disque et à la

¹⁹ Michelle Perrot a bien montré qu'au cours du XIX^e siècle, les machines (à coudre, à filer, à tisser) ont été socialement construites comme relevant d'un usage « masculin » lorsque leur complexité appelle un savoir-faire, et d'un usage « féminin » lorsqu'elles sont envisagées du point de vue d'une maintenance qui ne requiert qu'une main-d'œuvre élémentaire et servile (Michelle Perrot, « Femmes et machines au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 41 (« la Machine fin-de-siècle »), 1983, pp. 5-18). Anne-Katrin Weber, qui se réfère notamment à Perrot dont elle montre la validité de l'analyse pour le XX^e siècle, examine les fondements genrés d'un imaginaire technologique analogue en s'attachant aux modalités de la démonstration d'appareils de télévision effectuée à l'occasion d'une exposition nationale suisse (Anne-Katrin Weber, « la Télévision à l'Exposition nationale suisse de 1939. Nation, science et genre dans la présentation d'une nouvelle technologie », dans Gilles Delavaud et Denis Maréchal (dir.) *Télévision : le moment expérimental. De l'invention à l'institution (1935-1955)*, Rennes/Paris, Éditions Apogée / INA, 2011, pp. 85-101). L'illustration de l'ouvrage de Weiss participe complètement des paradigmes relevés dans de telles études (sur le plan des usages publics, non domestiques).

²⁰ André Cœuroy et Geneviève Clarence, *le Phonographe*, Paris, Kra, 1929. Nos remerciements à Pierre-Emmanuel Jaques pour nous avoir rendu attentif à cette publication.

discussion de la place du phonographe dans le paysage musical et culturel de leur époque²¹, une réflexion, plutôt inédite dans ce type d'opus²², sur les potentialités artistiques de l'enregistrement sonore. Ainsi la neutralité de l'explication scientifique fait-elle parfois place, lorsqu'ils évoquent de futurs développements qu'ils appellent de leurs vœux, à une posture plus critique et partielle, les auteurs ne craignant pas de conférer, dans la conclusion de leur manuel, un tour quasi poétique à leur discours. Ainsi en va-t-il d'un passage qu'il nous paraît opportun de citer in extenso tant il est révélateur de leur approche :

Quand tu dis vrai, Phonographe, l'on t'admire. Mais quand tu mens, l'on t'aime. Alors tu es toi-même, un être inconnu et neuf, qui vit de sa vie têtue, avec ses roueries, ses caprices, et sa volonté particulière. Tu as, comme parlent les savants, ton équation personnelle. Tu donnes la main, une main dont la caresse a des inflexions inespérées, à ton frère Cinéma. Il ponctue son rythme d'images soudain grossies, et toi tu sais prêter aux voix des sonorités gonflées. Tu as comme lui tes premiers plans, et son metteur en scène a pour jumeau ton « metteur en disque », cet artiste discret ignoré des foules qui, devant l'engin de liaison mystérieuse entre la musique qui naît et l'aiguille qui la capte, sait donner, quand il le faut, le coup de pouce au réel, cet artiste anonyme dont le nom mériterait si souvent d'être inscrit sur tes disques, comme est projeté sur l'écran le nom de celui qui met en scène. Phonographe,

²¹ Les auteurs se réfèrent également à des exemples qui témoignent de l'importance acquise par le phonographe dans le champ littéraire. Sur plus de deux pages, ils prennent la peine de citer le texte *Rumeur des âges*, paru en français en 1928 aux éditions des Cahiers Libres (traduction de l'essai *Ur-Geräusch*, 1919), dans lequel Rainer Maria Rilke mentionne l'analogie entre le tracé de la suture sagittale du crâne et les lignes gravées sur le cylindre phonographique, et émet l'hypothèse suivante : « Mais quoi, si l'on trompait cette aiguille et si, au lieu de la ramener le long de sa propre trace, on l'engageait sur une voie qui ne soit pas la traduction graphique d'un son, mais une chose existant naturellement en soi – bien : qui serait, pourquoi m'en cacher ? Par exemple, justement, la suture sagittale... Qu'arriverait-il ? Un son serait produit, une succession de sons, une musique... » (Rainer Maria Rilke cité dans A. Cœuroy et G. Clarence, *Ibid.*, p. 80). Or cette description d'un procédé « autographique » qui met en exergue le caractère représentationnel des sons (produits et non reproduits, mais néanmoins « naturalisés » grâce à un support non spécifiquement créé aux fins de cette production sonore) est précisément celle que cite Friedrich Kittler in extenso afin d'illustrer ce qu'il considère comme une mutation induite par l'apparition du phonographe : on passerait de l'ère du Symbolique qui caractérisait le texte écrit et la partition musicale à celle du Réel, dans la mesure où le médium qui permet le stockage d'occurrences sonores effectives est alors envisagé, à partir de la psychologie (le cerveau comme lieu de l'enregistrement), comme une empreinte directe du monde réel (l'inscription de sillons sur un cylindre), comme une « écriture sans sujet ». Voir Friedrich Kittler, *Film, Gramophone, Typewriter*, Dijon, Les Presses du réel, 2018 [1986], pp. 89-106.

²² Dans son compte rendu paru dans le *Larousse mensuel illustré* de décembre 1929, Pierre Monnot souligne l'originalité du propos tenu par les auteurs du *Phonographe*, qui dépasse la seule visée documentaire : « Il est intéressant d'assister avec les auteurs à une séance d'enregistrement dans un studio parisien [...] ; mais il est plus intéressant encore de suivre Cœuroy et Clarence dans leur étude artistique du phonographe : c'est là que réside l'originalité de leur très attrayant ouvrage » (Pierre Monnot, « le Phonographe », *Larousse mensuel illustré*, n° 274, décembre 1929, p. 284, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k397580>). Nous remercions Jean-Pierre Sirois-Trahan de nous avoir indiqué cette référence.

quand chez toi la musique se dépasse, quand tu t'ajoutes à elle comme à la jeunesse sa fleur, quand sur ton appel elle pénètre en des régions où tu es le seul maître, tu es un art, un grand art, et tu n'es pas trop grand pour toi²³.

S'adresser ainsi à l'appareil, c'est l'individualiser dans ses singularités²⁴, affirmer la nécessité qui est la sienne de s'affranchir des seules exigences de l'interprétation musicale qu'il *transmet* et que, ce faisant, il *transforme* en la soumettant à ses propres lois. La comparaison avec le cinéma (muet), un médium qui est déjà en cours de légitimation artistique à partir de la fin des années 1910, est convoquée ici en faveur d'une apologie du potentiel expressif des moyens de reproduction mécanique. Littéralement, les deux technologies sont mises sur le même « plan », Cœuroy et Clarence jouant d'ailleurs avec la polysémie de ce terme. Rappelons que le gros plan, valorisé dans les années 1920 dans le champ français de la théorie du cinéma par les partisans du « cinéma pur » – et d'une conception « rythmique » du médium dont le modèle « musicaliste » est en quelque sorte pris à la lettre chez ces auteurs qui traitent de la musique –, constituait la clé de voûte de la « photogénie »²⁵. Sans se référer explicitement aux théories cinématographiques, Cœuroy et Clarence déplacent cet argument (ou du moins développent-ils une idée similaire) dans le domaine du son et utilisent, certes avec quelques réserves (« l'affreux mot, mais si commode »²⁶), le qualificatif « phonogénique ». Pour eux, ce terme ne renvoie pas seulement, comme on peut le dire communément, aux facultés d'adaptation d'une manifestation sonore (en particulier d'une voix) à l'enregistrement, mais il acquiert, comme cela était le cas dans les discours sur la photogénie²⁷, le statut d'une notion désignant ce qui, dans le processus de la reproduction mécanique, relève de « l'Art ». La machine, dès lors, est investie d'ineffables pouvoirs : « Le phonographe n'est pas un impersonnel instrument reproducteur. Il a sa vie, sa vie profonde et mystérieuse, – mystères féconds de la "phonogénie" »²⁸. Cette conception, qui n'est pas propre aux auteurs du *Phonographe*, s'avère emblématique d'une certaine manière d'envisager les sons enregistrés dans les années 1920-1930 – et même les sons diffusés, puisque Cœuroy parle ailleurs d'une

²³ A. Cœuroy et G. Clarence, *le Phonographe*, *op. cit.*, pp. 172-173.

²⁴ Ailleurs dans l'ouvrage, il est question de sa « personnalité propre » (p. 106), de « sa voix personnelle » (p. 109).

²⁵ La notion figurant dans le titre de l'ouvrage *Photogénie* de Louis Delluc (1920), dont se réclameront d'autres cinéastes et théoriciens, désigne la capacité de la machine prothétique à révéler le visible sur un mode inaccessible à la perception quotidienne (Louis Delluc, *Photogénie*, Paris, M. de Brunoff, 1920).

²⁶ A. Cœuroy et G. Clarence, *le Phonographe*, *op. cit.*, p. 106.

²⁷ Jean Epstein formule la définition générale suivante : « J'appellerai photogénie tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique » (Jean Epstein, « De quelques conditions de la photogénie », *le Cinématographe vu de l'Etna*, Paris/Liège, Les Écrivains réunis, 1926, p. 23).

²⁸ A. Cœuroy et G. Clarence, *le Phonographe*, *op. cit.*, p. 96.

musique « radiogénique »²⁹. En effet, d'autres commentateurs de l'époque³⁰ transposeront dans une réflexion sur les sons enregistrés la notion de « photogénie » popularisée notamment par Delluc et Moussinac ; par ailleurs, la démarche qui consiste à rapprocher les sons phonographiques de l'image cinématographique sera aussi celle du critique musical Émile Vuillermoz, qui proposera la comparaison suivante :

De même qu'à l'écran certains visages de femmes se trouvent transfigurés et embellis par l'appareil de prises de vues, de même l'appareil de prises de son purifie, clarifie et poétise certaines notions instrumentales³¹.

Dans la conclusion de leur ouvrage, Cœuroy et Clarence humanisent le processus de l'enregistrement, qu'ils rapportent à une instance individualisée (le « metteur en disques ») dont ils vantent les mérites. Cette intervention humaine (et masculine) sous la forme d'un « coup de pouce au réel » n'est toutefois pensée qu'au niveau de la captation des sons (« entre la musique qui naît et l'aiguille qui la capte »), aucune allusion n'étant faite à des étapes ultérieures qui correspondraient, pour prolonger la comparaison avec le cinéma, aux opérations de montage (ou plus généralement de postproduction, qui comprennent, justement, le travail sur le son dans le cinéma parlant). Il est vrai qu'il faudra attendre la généralisation de la bande magnétique dans les années 1950 pour qu'un tel travail de postproduction soit envisagé en lui-même.

Ce passage du *Phonographe* synthétise le point de vue défendu dans l'ensemble de l'ouvrage : pour que les productions phonographiques puissent s'inscrire dans le domaine artistique, il est indispensable que l'utilisation de l'appareil provoque une altération assumée du « réel » – événement prophonographique qui correspond, dans l'extrait cité, à « la musique qui naît ».

Phénomènes d'écho : du *Phonographe* à Arnheim et Balázs

Le propos développé dans *le Phonographe* présente une forte parenté avec celui qu'ont tenu, à la même époque ou presque, certains théoriciens du cinéma œuvrant à une légitimation artistique du médium cinématographique, en particulier Rudolf Arnheim qui, dans son ouvrage *Film als Kunst* paru en 1932, soutient la thèse selon laquelle le cinéma tire son potentiel artistique de l'exploitation de tous les paramètres qui l'empêchent de donner lieu à une

²⁹ André Cœuroy et Jean Mercier, *Panorama de la radio*, Paris, Kra, 1930, chap. 5, pp. XX-XX.

³⁰ En 1929, année de la publication du *Phonographe*, certains théoriciens soviétiques proposent, à l'instar de Cœuroy et Clarence, une déclinaison auditive de ce concept : Adrian Piotrovski souligne la nécessité de « trouver une photogénie du son » (soit « les lois de la déformation sonore »), tandis qu'Hyppolite Sokolov utilise le terme de « sonogénie » (voir François Albera, *les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996, p. 17 et p. 28, note 58).

³¹ Émile Vuillermoz, « les Besoins individuels et le disque » [1935], cité dans François Albera, « Ouverture », *1895*, n° 38 (« Musique ! »), octobre 2002, p. 9.

reproduction parfaite du monde réel. En comparant, dans une démarche qui se réclame de la *Gestaltpsychologie*, la réalité telle qu'elle est perçue dans notre expérience quotidienne avec sa transposition à l'écran, Arnheim montre comment ce que d'aucuns pourraient considérer comme des carences du cinéma en termes d'illusionnisme de la représentation (délimitation et planéité de la surface écranique, absence de couleurs, etc.) garantissent la possibilité d'une utilisation de ce médium mécanique à des fins artistiques, et combien toute velléité d'atténuer les contraintes du moyen d'expression constitue une perte à cet égard. Ainsi s'inscrit-il en faux contre tout ce qui relève du « cinéma intégral » :

La tentative pour reproduire une image à deux dimensions aussi semblable que possible à son modèle palpable a atteint son but ; l'original et la copie ne peuvent pratiquement plus se distinguer. De ce fait, toutes les possibilités esthétiques qui se fondaient sur les différences entre le modèle et sa copie sont éliminées³².

Or on trouve un couple oppositionnel analogue (modèle vs copie) sous la plume des auteurs du *Phonographe* :

Répétons-le au risque de radotage : en cherchant à se rapprocher toujours plus du réel, à serrer au plus près le modèle dont il devrait être la transposition et non la copie, le phonographe perd son style [...] ³³.

La conception prônée par Cœuroy et Clarence dans le domaine de la technologie sonore est identique à celle plébiscitée par Arnheim au niveau de l'image animée.

Mais qu'en est-il du croisement entre ces deux « pistes » tel qu'il s'opère dans le cas du cinéma sonore ? Comme l'a montré Nora M. Alter, qui examine dans une perspective d'études de genre le refus élitiste de la culture de masse omniprésent chez Arnheim³⁴, les écrits du théoricien témoignent certes, à partir de la fin des années 1930, d'une certaine modération en ce qui concerne l'opposition au son – attitude désormais intenable car anachronique –, mais ils n'en demeurent pas moins profondément innervés par une dépréciation du parlant. Par ailleurs, l'argumentation développée par Arnheim à propos de l'image, emblématique du « paradigme du cinéma muet » qui, selon Noël Carroll, se caractérise par une exacerbation esthétique de la

³² Rudolf Arnheim, *le Cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1983 [1932, 1958], p. 164.

³³ A. Cœuroy et G. Clarence, *le Phonographe*, *op. cit.*, p. 53.

³⁴ Nora M. Alter, « Screening out Sound: Arnheim and Cinema's Silence », dans Scott Higgins (dir.), *Arnheim for Film and Media Studies*, New York / Londres, Routledge, 2011, pp. 69-87. Sans doute pourrait-on élargir la question des constructions de genre à la notion même de « copie », associée à une technologie féminisante que seul « l'auteur » peut transcender. Michelle Perrot cite un passage d'une édition parue en 1861 du livre *l'Ouvrière* de Jules Simon dans lequel ce dernier formulait le constat suivant : « Elles [les femmes] ne créent pas, mais elles reproduisent à merveille ; ce sont des copistes de premier ordre » (M. Perrot, « Femmes et machines au XIX^e siècle », *art. cit.*, pp. 6-7).

capacité du médium à « manipuler la réalité, à réarranger et ainsi à reconstituer l'événement profilmique »³⁵, n'est absolument pas reconduite lorsque Arnheim aborde la question du son, ainsi qu'on peut l'observer dans le volumineux chapitre qu'Arnheim consacre à ces questions dans la version originale de *Film als Kunst*³⁶. La préséance qu'il accorde à la subordination des sons aux images le conduit au contraire à prôner un respect du synchronisme permettant que le son et l'image « apparaissent simultanément comme cela est également le cas dans la *réalité* »³⁷, à souligner, dans une argumentation qui se situe aux antipodes du modèle de la « non-coïncidence » entre les sons et les images prôné par les théoriciens soviétiques³⁸, la nécessité pour le film de produire l'effet d'une « unité *naturelle* »³⁹ entre prise de vues et prise de sons. La médiation technologique impliquée par l'enregistrement et la diffusion des sons est par conséquent un impensé chez le théoricien allemand.

Inversement, Cœuroy et Clarence réservent la notion de « phonogénie » à l'utilisation du phonographe, mais ne la convoquent pas lorsqu'il est question du cinéma parlant. Leur préoccupation principale est de trouver une solution pour combattre ce qu'ils considèrent comme un impact négatif exercé par l'industrie discographique sur la qualité artistique des productions musicales. Cette défense de l'Art dans le contexte d'une confrontation anxieuse avec le Commerce et la Machine résulte d'un constat fort pessimiste qui est par ailleurs formulé par le même Cœuroy dans certaines de ses critiques musicales, par exemple, dans cet article de *la Revue universelle* :

Dans les profondeurs de la sphère musicale, des bouleversements sont préparés par le disque, par le pick-up, par la radiophonie, par le film sonore ; [...] des méthodes de commerce et d'industrie, inconnues il y a dix ans, installent dans la musique leur toute-puissance ; tout est incertain et sans but défini, hormis le gain rapide et monstrueux. Pendant que s'élabore une vie

³⁵ Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 7 (notre traduction).

³⁶ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, chap. 5 (« Der Tonfilm »), Munich, Hanser Verlag, 1974 [1932], pp. 227-313. La diffusion de la version originale allemande de 1932 éditée par Rowohlt Verlag sera interdite par le régime nazi l'année suivant sa parution en raison de la judéité de son auteur. Dans l'édition anglaise de 1933, puis dans les traductions en d'autres langues qui ont toujours pris cette dernière comme source, le chapitre 5 de l'édition originale consacré au cinéma sonore a été supprimé, ce qui a conduit les commentateurs de l'ouvrage à sous-estimer cette part de la réflexion d'Arnheim. L'édition allemande parue en 1974 que nous utilisons ici reprend intégralement l'édition originale.

³⁷ R. Arnheim, *Ibid.*, p. 292 (notre traduction ; nous soulignons). On observe chez Arnheim une absence de déconstruction de la perception auditive qui contraste fortement avec le discours qu'il tient à propos de l'image.

³⁸ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, Vselovod Illarionovitch Poudovkine et Grigori Alexandrov, « Contrepoint orchestral » [1928], dans Marcel Lapiere (dir.), *Anthologie du cinéma*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946, pp. 243-246.

³⁹ R. Arnheim, *Ibid.*, p. 297 (notre traduction ; nous soulignons).

musicale nouvelle dans les ombres menaçantes du négoce et de la mécanique,
la vieille existence sonore, à la surface, reste désarmée⁴⁰.

Le désarroi du critique devant le changement de paradigme induit par la généralisation de la phonographie est explicite. Au même titre que le gramophone, le « film sonore » figure parmi les produits d'une industrialisation qui suscite de vives inquiétudes chez l'auteur du *Panorama de la musique contemporaine*⁴¹. Dans *le Phonographe*, Cœuroy et Clarence ne manifestent d'ailleurs aucun intérêt particulier devant ce « Wagner de l'écran » qu'aurait pu être Jean Grémillon avec *Un tour au large* (1926), film qu'il avait réalisé et dont il avait composé la musique ; ils constatent au contraire que, « devant l'écran, c'est la musique qui doit céder le pas »⁴². Quant au parlant proprement dit, ils notent, dans des termes arnheimiens, combien ce moyen d'expression s'éloigne des aspirations qu'ils avaient nourries à l'égard du cinéma :

On voit bien l'importance du ruban phonographique, mais que devient le cinéma, celui que nous attendons toujours, celui qui doit jouer héroïquement la règle du jeu : du noir plat qui remue sur du blanc plat qui reste silencieux, et qui ne veuille émouvoir que par le seul rythme de ses images.⁴³

Bien que leur ouvrage soit exclusivement consacré à la technologie sonore, Cœuroy et Clarence n'en partagent pas moins une conception de la technologie commune aux discours de l'époque visant à asseoir la légitimité du médium cinématographique.

Si Arnheim plébiscite une *Materialtheorie* qui lui permet de « montrer que les descriptions de la réalité, artistique ou scientifique, sont davantage marquées par le sceau et par la qualité du moyen utilisé – ou du Matériel – que par la matière du sujet elle-même »⁴⁴, les sons filmiques eux-mêmes, associés à un gain de réalisme qui, en s'imposant, aurait tué dans l'œuf les exigences artistiques des cinéastes du muet⁴⁵, ne sont pas envisagés chez lui dans leur *matérialité* phonographique, toute exploitation artistique du son ne surgissant que « par pure

⁴⁰ André Cœuroy, « le Désert musical contemporain », *la Revue universelle*, tome XL, n° 24, 15 mars 1930, p. 757.

⁴¹ Cœuroy publie ce volume en collaboration avec Robert Jardillier une année avant l'ouvrage qui nous intéresse ici, chez le même éditeur et dans la même collection. En ce sens, *le Phonographe* répond à l'opus précédent en traitant de la part mécanique de la production musicale de l'époque. Dans l'édition augmentée de *Panorama de la musique contemporaine* parue en décembre 1930, les auteurs ajoutent un chapitre consacré aux appareils de musique radioélectrique, et reprochent à Martenot d'avoir pour idéal « d'imiter le violon, le violoncelle, ou la voix humaine » : « On sent qu'il n'imagine pas de beauté plus grande à exiger de son invention que la copie idéale d'un morceau de Bach ou de Beethoven. [Or] un appareil de musique radio-électrique n'aura de véritable intérêt esthétique que s'il cherche à dégager sa propre personnalité, à mettre en valeur ses qualités spécifiques. » (André Cœuroy et Robert Jardillier, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Kra, 1930 [1928], p. 219).

⁴² A. Cœuroy et G. Clarence, *le Phonographe*, *op. cit.*, p. 134.

⁴³ A. Cœuroy et G. Clarence, *Ibid.*, p.134.

⁴⁴ R. Arnheim, *le Cinéma est un art*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁵ « L'introduction du son a mis fin à de nombreux procédés qu'utilisaient les cinéastes, pour répondre aux exigences peu artistiques de ceux qui recherchent le plus de naturel possible » (R. Arnheim, *Ibid.*, p. 160).

chance »⁴⁶. Pourtant, Arnheim a bien conscience que les caractéristiques techniques de l'appareil (de prise de vues) sont déterminantes en ce que l'artiste puise en elles son inspiration, ainsi qu'il le signifie dans une citation liminaire au chapitre troisième (supprimée dans l'édition française) de son contemporain Béla Balázs : « La possibilité technique constitue l'inspiration la plus efficace. L'appareil est la Muse »⁴⁷.

C'est précisément sous la plume de Béla Balázs que l'on trouve une argumentation que l'on peut appréhender comme la conjonction, dans le champ du cinéma, de la position des auteurs du *Phonographe* (à propos du son) et de celle d'Arnheim (à propos de l'image). Dans le dixième chapitre de *l'Esprit du cinéma*, paru en 1930, Balázs s'interroge sur la manière dont la prise de son au cinéma pourrait devenir un facteur de production plutôt que de reproduction :

La caméra sonore peut-elle devenir aussi productive que la caméra des images ? [...] Existe-t-il des effets sonores qui opèrent pour la première fois sur la bande enregistrée ? Qu'est-ce donc que la caméra ne fait pas que reproduire, mais crée elle-même ?⁴⁸

Certes, le modèle visuel est prédominant (comme le signifie le terme même de « caméra sonore ») ; en outre, le théoricien hongrois ne développe guère les pistes ouvertes par ces interrogations ; cependant, force est de constater qu'il s'agit bien là de prôner une intervention sur l'opération d'enregistrement des sons qui, selon Balázs, représente l'avenir du parlant. « Il est concevable, écrit-il, que nous apprenions à jouer du haut-parleur comme d'un instrument »⁴⁹. Il fait donc l'hypothèse d'un travail sur les sons similaire à celui qui est effectué sur l'image, sans en observer d'exemples dans la production contemporaine. Près de vingt ans plus tard, il reviendra sur cette question pour constater l'échec des espérances qu'il avait placées dans le développement des usages de la technologie sonore au cinéma :

Lorsque les premiers essais de cinéma parlant ont été présentés il y a vingt ans, j'avais dit dans *l'Esprit du cinéma* que le parlant n'était pas un gain en soi pour le cinéma, mais seulement un problème qui pourrait apporter un profit extraordinaire dès qu'il serait résolu. Tel sera le cas lorsque le cinéma

⁴⁶ R. Arnheim, *Ibid.*

⁴⁷ R. Arnheim, *Film als Kunst, op. cit.*, p. 49, notre traduction. Nous n'avons pas identifié chez Balázs un passage correspondant littéralement à celui qu'Arnheim dit citer, mais une autre remarque du théoricien hongrois, qui propose précisément une analogie avec le domaine musical, présente une forte parenté avec ladite citation : « D'une façon générale, un film ne peut être vraiment bon que si le réalisateur le compose lui-même à la façon d'un poème et lui donne forme à partir de sa matière. Un musicien ne peut absolument pas, lui non plus, composer à partir de ce qu'un poète a imaginé. Ses Muses, ce sont les possibilités sonores de ses instruments, la matière et la technique » (Béla Balázs, *l'Homme visible et l'esprit du cinéma* (1924), Belval, Circé, 2010 (trad. Cl. Maillard), pp. 43-44.

⁴⁸ Béla Balázs, *l'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977 [1930], p. 243.

⁴⁹ B. Balázs, *Ibid.*, p. 246.

parlant sera devenu un médium plastique, aussi malléable et spiritualisé que le cinéma muet, c'est-à-dire, dès que la prise de son sera devenue un art créateur au même titre que la prise de vues. Aujourd'hui, je suis obligé de réécrire mot pour mot ce que j'ai écrit [...] il y a vingt ans. [...] les espoirs que j'avais mis dans le parlant ne se sont pas réalisés⁵⁰.

De tels espoirs formulés à l'égard de l'exploitation artistique de la matérialité phonographique sont fréquents dans les discours de la première moitié des années 1930 en Europe, où une certaine hétérogénéité des pratiques sonores règne encore dans les productions cinématographiques – il suffit de penser à l'hybridation entre le muet, le sonore et le parlant pratiquée par René Clair entre 1930 et 1932 dans *Sous les toits de Paris*, *le Million* et *À nous la liberté*, ce cinéaste craignant en 1929 que le cinéma ne devienne une « illustration du phonographe »⁵¹ –, alors qu'à Hollywood le développement des techniques de postsynchronisation a déjà imposé une standardisation⁵². On peut rattacher à ce paradigme de nombreux articles de presse portant sur les débuts du parlant, à l'instar d'un texte de Jean Lenauer paru dans *Ciné-monde* qui s'intitule significativement « Le micro est-il un nouvel instrument musical ? ». Comme chez Balázs, le modèle plébiscité par le journaliste est présenté sous une forme interrogative qui suggère que l'objet de la discussion relève d'un potentiel encore inexploité dans la production de l'époque :

On ne se rend pas compte encore que le film sonore (la bande où l'on enregistre le son) n'est pas uniquement un moyen de reproduction plus ou moins fidèle de sons produits par divers instruments, mais surtout un nouvel instrument musical.⁵³

Chez de tels commentateurs, le discours est presque invariablement déceptif ; Cœuroy et Clarence, eux aussi, affirment que le phonographe, à l'instar du cinéma, « tourne avec désinvolture le dos à son propre idéal »⁵⁴. Selon Benjamin Fondane, les priorités que se fixe l'industrie du cinéma s'avèrent contre-productives :

⁵⁰ Béla Balázs, *le Cinéma*, Paris, Payot, 1979 [1948], pp. 187-188.

⁵¹ Lettre de mai 1929 reproduite dans René Clair, *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, Paris, Gallimard, 1951, p. 156. À propos des rapports de Clair à l'enregistrement phonographique, voir notre étude « René Clair et la résistance à la voix synchrone parlée. Ce que nous disent les “machines parlantes” d'*À nous la liberté* ! », *1895*, n° 72, mars 2014, pp. 85-107.

⁵² Voir Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starword, 2009 [1983], pp. 213-214.

⁵³ Jean H. Lenauer, « Le Micro est-il un nouvel instrument musical ? », *Cinémonde*, n° 192, 23 juin 1932, p. 506 (article cité dans François Albera, Claire Angelini et Martin Barnier, « *M/le Maudit*, ses doubles et son doublage », *Décadrages*, n° 23-24 (« le Doublage »), printemps 2013, pp. 111-112).

⁵⁴ A. Cœuroy et G. Clarence, *le Phonographe*, op. cit., p. 54.

La fausse route étant donnée, il est inutile de souligner la coûteuse, l'immense perte de temps que s'offrent les maisons de production à obtenir de leurs machines une copie parfaite de la voix humaine exigeant, telle quelle, celle dont précisément le bon film parlant n'aura jamais à se servir, la voix humaine exigeant elle aussi d'être considérée sous l'angle de [sic] prise de sons, c'est-à-dire non en elle-même, mais en tant que matière à exploiter [...] ⁵⁵.

Cela signifie-t-il qu'aucune production cinématographique n'a recouru à des sons envisagés comme moyen de production, comme « matière à exploiter » ? Nous proposons en conclusion de corrélérer ces questions qui font débat dans les textes des théoriciens de l'époque avec un film qui leur est contemporain, *Rapt*, précisément scénarisé par Fondane.

***Rapt*, ou le ravissement de l'illusionnisme sonore**

Il est intéressant de noter que les paradigmes théoriques repérés dans les textes contemporains des premières années de la généralisation du cinéma parlant trouvent également, à la même période, des applications dans les productions cinématographiques elles-mêmes. Nous proposons donc de passer d'un type de *représentation* à l'autre en abordant, après avoir discuté les imaginaires dont témoignent certains discours emblématiques, les manifestations concrètes des usages de la technologie audiovisuelle. Nous nous référerons pour ce faire à une œuvre qui exploite à notre sens toute la « phonogénie » des sons filmiques : le film *Rapt*, adaptation cinématographique du roman *la Séparation des races* de Charles-Ferdinand Ramuz réalisée en 1934 par le cinéaste Dimitri Kirsanoff (fig. 2).

À l'instar de Dziga Vertov dans le documentaire *Enthousiasme* (1930), Kirsanoff procède en effet, dans la fiction, à un travail tout à fait particulier sur la matérialité phonographique. Production franco-suisse ⁵⁶ due à un Letton rattaché à l'avant-garde française auquel on doit notamment *Ménilmontant* (1926), *Rapt* est un film hybride à plusieurs égards (tant par sa distribution des rôles qu'en termes de pratiques sonores), et constitue à notre sens l'un des fleurons d'une transposition dans le parlant de la conception du « cinéma pur » développée par les théoriciens et critiques au cours des années 1920. Dans ce film peu bavard, la synchronisation vocolabiale est utilisée de façon particulièrement lâche – notamment lorsque le berger valaisan Firmin (Geymond Vital) croise la jeune Elsi (Dita Parlo) dans les bras de son

⁵⁵ Benjamin Fondane, « Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma » [1930], dans *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, Paris/Lagrasse, Éditions Non Lieu / Verdier, 2007 [1984], p. 90.

⁵⁶ Hervé Dumont voit en *Rapt* « l'œuvre suisse la plus attachante et surtout la plus foncièrement originale des cinq premières décennies » (Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1987, p. 148.)

fiancé suisse alémanique Hans (Dyk Rudens), cette dernière suscitant en lui un sentiment de séduction mêlé d'une profonde étrangeté (qui est aussi celui du spectateur envers ce type d'usage de la technologie sonore) –, et les sons y sont sélectifs, « discrets » (au sens linguistique d'une « unité discrète », irréductible parce que capitale dans l'élaboration du sens). Ainsi, par exemple, en va-t-il du martèlement sonore accompagnant la démarche du colporteur boiteux, qui ponctue le passage d'une séquence à l'autre et souligne l'irréversibilité de la causalité narrative. Alors que, chez Ramuz, la jeune femme kidnappée ne comprend d'abord rien à la langue française parlée par son ravisseur, le personnage d'Elsi s'avère capable, dans ce film polyglotte, de communiquer d'entrée de jeu avec lui. Le bilinguisme de *Rapt* s'inscrit dans la filiation de procédés scénaristiques destinés à naturaliser la coprésence de langues différentes, procédés que l'on trouve dans des productions antérieures à la généralisation du doublage telles que *Kameradschaft (la Tragédie de la mine)*, Georg Wilhelm Pabst, 1931) ou *Allô Berlin ? Ici Paris !* (Julien Duvivier, 1932), ou dans la filiation de versions multiples qui, à l'instar de *The Blue Angel* (Josef von Sternberg, 1930), variante de *Der Blaue Engel* (idem) destinée au public anglophone, conservent la majorité des répliques secondaires dans la langue originale et motivent le changement de langue (le professeur Unrat du roman de Heinrich Mann, *Professor Unrat* [1905], sur lequel est basé le film, enseigne l'anglais dans cette adaptation), l'histoire n'étant pas transplantée en dehors du pays de l'œuvre originale⁵⁷.

Toutefois, principalement redevable d'une esthétique du montage issue des pratiques théorisées à l'époque du muet (discontinuité, présence insistante de gros plans sur des visages « muets » très expressifs, plans de détail sur des objets, etc.), *Rapt* relève bien plus, pour reprendre une dichotomie discutée à l'époque, du *sonore* que du *parlant*. D'ailleurs Kirsanoff, à cet égard proche de René Clair ou de Charlie Chaplin, avait dit de son premier projet de film au début des années 1930, *les Nuits de Port-Saïd*⁵⁸, qu'il allait certes faire un « parlant » puisque c'est ce qu'on attendait de lui, mais qu'il tenait à ce qu'on y parle le moins possible⁵⁹. Dans un article paru en 1930, il précisait sa position en ces termes :

Nous ne voulons pas dire par là qu'il s'agit de bannir la parole mais elle ne peut, à notre avis, jouer qu'un rôle d'élément constitutif au même titre qu'un autre bruit, que la musique, que le son en général, formant ainsi un des

⁵⁷ Voir Audrey Hostettler, « “Sorry, but you'll have to talk my language”. Versionenfilm und Übersetzung : *Der Blaue Engel* von Josef von Sternberg, 1930 », dans Alain Boillat et Irène Weber Henking (dir.), *Dubbing. Die Übersetzung im Kino / La Traduction audiovisuelle*, Marburg, Schüren, 2014, pp. 43-63.

⁵⁸ Le film a été complété par la Paramount (France) et a connu une sortie en 1932, le réalisateur crédité est Leo Mittler, et le scénariste Walter Mehring.

⁵⁹ Voir Christophe Trebuil, *l'Œuvre singulière de Dimitri Kirsanoff*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 61.

éléments de *possibilité nouvelle que la reproduction du son nous offre aujourd'hui*.⁶⁰

Kirsanoff promeut ici une absence de hiérarchie entre les diverses catégories de sons, allant ainsi à l'encontre du « vococentrisme » et du « verbocentrisme » qui, en raison notamment du primat accordé à la transmission des informations narratives, sont sur le point de s'imposer au cinéma. La parole y est ainsi collective comme dans les œuvres de Ramuz – le romancier, lui-même très défiant face à la technologie de l'enregistrement sonore⁶¹, prononce d'ailleurs dans le film une réplique qui s'inscrit dans une discussion collective des villageois – et est travaillée sur le plan du « mixage » (certes limité à l'époque) au même titre que les autres composantes auditives. Aussi, après que Jeanne (Nadia Sibirskaïa) pose d'une voix chevrotante la question « Tu crois, Firmin ? » à son fiancé (en voix *off*, l'image nous montrant son interlocuteur) qui la délaisse au profit de sa belle captive et vient de la rassurer en lui disant que « ça s'arrangera », sa phrase retentit à nouveau, *over*, sur un plan de Firmin qui l'a quittée et s'apprête à entrer chez lui. La manifestation sonore est utilisée en tant qu'insert déplacé, obéissant ostensiblement à une logique de montage.

L'aspect le plus novateur de la bande son de *Rapt* réside dans la musique, dont l'utilisation consone à la fois avec les machines parlantes de Weiss et les aspirations artistiques de Cœuroy et Clarence. En effet, les compositeurs, Arthur Hoérée et Arthur Honegger, recoururent notamment aux ondes Martenot pour produire des effets sonores qui apparaissent très construits, anti-naturalistes, et qui de ce fait contrastent radicalement avec le contexte montagnard du récit et le tournage en extérieur. Dans un texte qu'ils ont publié à propos de leur collaboration au film de Kirsanoff, Hoérée et Honegger ont souligné le fait qu'ils tenaient à éviter toute subordination du son à l'image :

⁶⁰ Dimitri Kirsanoff, « Réflexions sur le film actuel », *Machines parlantes et Radio*, n° 133, 6 décembre 1930, cité dans Roger Icart, *la Révolution du parlant, vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean-Vigo, 1988, p. 152 (nous soulignons).

⁶¹ Dans le texte « Vicissitudes » publié dans le numéro de *Formes et couleurs* consacré au cinéma (1946), Ramuz pose le constat suivant : « On confie, par exemple, une symphonie au phonographe ; il n'en est pas moins toujours permis de l'entendre dans sa version originale où réside sa réalité. Le cinéma, au contraire, n'existe que par la machine. » Sa défiance à l'égard de la dimension machinique du cinéma est d'autant plus sensible dans la dépréciation du cinéma parlant qui fait suite à cet extrait : « Et, grâce à la science, un beau jour, le cinéma s'est mis à préférer des sons. On a congédié le pianiste. Une symphonie tout entière sort d'une gueule de métal et se déverse sur un public attentif et reconnaissant. Et, de cette même embouchure dissimulée quelque part dans la coulisse, des paroles qui sont censés sortir de la bouche des acteurs, qui n'en sortent pas, des paroles d'homme enrhumé, de ventriloque » (Charles-Ferdinand Ramuz, « Vicissitudes », *Formes et couleurs*, 8^e année, n° 6, 1946, s.p. Pour une inscription de ces propos dans le contexte de la réception de la technologie du doublage, voir notre étude « le Doublage au *sens large* : de l'usage des voix déliées », *Décadrages*, n° 23-24 (« le Doublage »), printemps 2013, en particulier pp. 56-62.

En ce qui concerne la structure musicale, nous avons évité le développement symphonique, l'harmonie descriptive, préférant garder à notre partition son autonomie afin de ne pas empiéter sur le domaine de l'écran et vice versa.⁶²

L'un des moments cruciaux de cette exploitation singulière du son est celui de la séquence de l'orage qui va précipiter le drame, segment où la musique se fait bruitage, et dont les compositeurs expliquent ainsi la production :

Pour établir cet orage nous avons demandé à l'orchestre d'improviser, suivant nos indications, des fragments bien déterminés : orage lointain, orage moyen, orage déchaîné, foudre, pluie. Avec ces dix mètres de pellicule nous avons pu construire, parallèlement à l'action, un orage complet (plus de cent mètres) reproduisant tel effet, coupant tel autre, montant tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers le grondement du tonnerre qui, de ce fait, s'approche ou s'éloigne. Cette ambiance est sans doute artificielle. Toutefois, elle suggère non seulement la furie des éléments, mais aussi la tempête morale qui secoue notre héros. Les raccords de ces divers fragments ont été faits au moyen du son synthétique, c'est-à-dire en dessinant à même la pellicule, les vibrations susceptibles d'enchaîner des sonorités différentes⁶³.

Lorsque Honegger et Hoérée utilisent le verbe « reproduire », ce n'est pas au sens de la restitution d'une réalité, mais de l'usage répétitif d'un effet. Il s'agit bien là d'une pensée « montagiste » appliquée à la piste sonore, d'une exploitation de la « matière musicale » grâce à des manipulations que même Cœuroy et Clarence n'avaient pas envisagées, et qui se font, ici, la « caisse de résonance » de l'intériorité du héros torturé, écartelé entre le désir charnel suscité par la prisonnière et l'obéissance à sa mère. À l'instar des cinéastes qui œuvreront dans le domaine du cinéma d'animation expérimental, d'Oskar Fischinger à Norman McLaren⁶⁴, les compositeurs de la partition de *Rapt* recourent à des sons autographes⁶⁵ dont le processus de création, effectué à même le support pelliculaire en tirant parti de la coprésence physique de l'inscription des sons et de celle des images, ne doit rien à une occurrence sonore effective, « prophonographique ». Répondant au projet de Moholy-Nagy d'une écriture sonore, tout en la combinant avec les images animées, Honegger et Hoérée poussent à ses limites l'exhibition des sons en tant que représentations, et semblent donner momentanément raison à Apollinaire qui,

⁶² Arthur Hoérée et Arthur Honegger, « Particularités sonores du film *Rapt* » [1934], 1895, n° 38 (« Musique ! »), octobre 2002, <https://journals.openedition.org/1895/pdf/359>. D'abord paru en décembre 1934 dans *La Revue musicale*, n° 151 (numéro spécial « Le Film sonore »).

⁶³ A. Hoérée et A. Honegger, *Ibid.*

⁶⁴ Voir Marcel Jean, « Entends-tu ce que je vois ? », dans *le Langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Montréal, Les 400 coups, 2008 [1995], pp. 119-137.

⁶⁵ Voir note 19.

dans « l'Esprit nouveau et les poètes », avait écrit que « l'on peut prévoir le jour où *le phonographe et le cinéma* étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent »⁶⁶.

Nous avons tenté ici, à partir de l'étude des usages du phonographe (et plus généralement du recours à des sons fixés) tels qu'ils ont été recommandés ou mis en œuvre, d'établir certains cadres d'intelligibilité propres à une période donnée (1929-1934) en mettant l'accent, dans une perspective de dénaturalisation des sons filmiques dont le caractère proprement représentationnel est trop souvent occulté, sur la question de la *production* plutôt que sur les phénomènes de captation et de diffusion⁶⁷. Par ce biais, nous avons pu dégager des congruences inédites entre deux champs a priori distincts, celui des textes didactiques destinés aux utilisateurs passionnés du phonographe d'une part, celui de la théorie du cinéma de l'autre. Dans cet écheveau de discours de nature diverse, nous avons observé que Cœuroy et Clarence, auteurs d'un manuel sur le phonographe, disent du son ce que Rudolph Arnheim dira de l'image quelques années plus tard, et que la théorie de Béla Balázs tient à la fois de l'une et de l'autre conception. Si nous nous sommes cantonnés aux premières années de la généralisation du cinéma parlant, c'est parce que de tels débats sont particulièrement aigus à cette époque, et parce que la standardisation des pratiques sonores au cinéma ne s'est pas encore totalement imposée, autorisant les cinéastes, techniciens et compositeurs à envisager des films tels que *Rapt* ; il s'agirait toutefois de relire toute l'histoire du cinéma parlant à l'aune des différents cadres de référence pensés ailleurs pour le phonographe et les machines parlantes qui lui ont succédé, afin notamment d'étudier des cas qui ne se réduisent pas aux pratiques dites « d'avant-garde » (des Soviétiques des années 1920 aux Lettristes), mais concernent également des films appartenant au cinéma dominant (sinon populaire) comme ceux de René Clair ou d'Alain Resnais⁶⁸, où le son s'affiche comme une création plutôt que comme une simple restitution. Les exemples envisagés ici ont pour but d'inviter l'historien et le théoricien à déplacer le regard (et le point d'écoute) de la photogénie à la phonogénie.

⁶⁶ Guillaume Apollinaire, « l'Esprit nouveau et les poètes », *Mercur de France*, tome 130, n° 491, 1^{er} décembre 1918, p. 386 (nous soulignons).

⁶⁷ Cela n'interdit pas que ces autres niveaux soient eux aussi dénaturalisés en tant que processus supposément automatiques et neutres ; voir à ce propos le modèle « énonciatif » que nous avons proposé dans *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2007, pp. 381-420.

⁶⁸ Voir note 50, ainsi qu'un article sur Alain Resnais que nous avons inscrit dans le prolongement de la présente étude : « "On connaît la chanson..." », et pourtant ! Voix enregistrée et déliaison chez Alain Resnais », dans Pierre-Henry Frangne et Henry Lacombe (dir.), *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 297-323.