

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

72 | 2014
Varia

René Clair et la résistance à la voix synchrone parlée. Ce que nous disent les « machines parlantes » d'*À nous la liberté* !

René Clair and resistance to the synchronised spoken voice. What the “talking machines” of À nous la liberté ! have to say to us

Alain Boillat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4806>
DOI : 10.4000/1895.4806
ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014
Pagination : 85-107
ISBN : 978-2-37029-072-4
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Boillat, « René Clair et la résistance à la voix synchrone parlée. Ce que nous disent les « machines parlantes » d'*À nous la liberté* ! », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 72 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 01 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4806> ; DOI : 10.4000/1895.4806



À nous la liberté! (René Clair, 1931). Coll. Cinémathèque française.

René Clair et la résistance à la voix synchrone parlée. Ce que nous disent les « machines parlantes » d'*À nous la liberté!*¹

par Alain Boillat

Nous proposons d'envisager ici le film *À nous la liberté!* de René Clair (1931) dans le contexte du passage du muet au parlant. Notre démarche consistera à mettre en lumière, à partir de l'étude de la genèse de ce film et de différents textes qui s'y rapportent, certains aspects de la période de généralisation des sons enregistrés au cinéma. Le fait est connu : durant les premières années du parlant, qui s'impose progressivement, René Clair représente un cas particulier dans la mesure où il fut, avec Charlie Chaplin, l'un des principaux cinéastes à s'être défini, à travers ses prises de position publiques, ses écrits et ses films, comme un partisan d'une résistance à l'hégémonie de la parole synchrone. Il s'oppose d'une part au primat du verbe, d'autre part à l'usage systématique d'une synchronisation stricte visant à produire chez le spectateur l'impression d'une unité fusionnelle entre le mouvement des lèvres des acteurs à l'écran et une voix entendue simultanément, c'est-à-dire à cet *effet* que l'on appelle *synchronisme*². Au lieu d'exploiter cette illusion généralement entretenue par la représentation audiovisuelle, Clair se plaît souvent à tirer un parti esthétique de ce que nous avons proposé d'appeler des phénomènes de *déliation vocale*³, c'est-à-dire à exhiber l'hétérogénéité matérielle de la piste-sons par rapport à la bande-images.

1931-1932 : un tournant dans la production française

Du point de vue de l'histoire du cinéma, le film *À nous la liberté!* présente un intérêt tout particulier non seulement parce qu'il fut un succès critique et public, mais aussi parce qu'il sort dans les salles françaises en décembre 1931, c'est-à-dire à un moment charnière où se sont cristallisées

1. Ce texte est une version légèrement remaniée d'un article originellement paru en langue allemande : « René Clair als Widerstandskämpfer gegen die synchron gesprochene Stimme. Was die Sprechmaschinen von *A nous la liberté* zu sagen haben », dans Ochsana Bulgakowa (dir.), *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien*, Berlin, Bertz+Fischer, 2012, pp. 21-40.

2. Afin de pouvoir aborder différents cas de figure, il nous semble important de considérer le synchronisme comme un effet (parmi d'autres) produit sur le spectateur plutôt que comme une qualité intrinsèque de la représentation filmique. La synchronisation constitue quant à elle l'opération qui donne lieu à cet effet.

3. Voir Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007, pp. 23-26 et 414-419.

diverses prises de position relatives au synchronisme. En effet, il s'agit là d'une phase de tâtonnements – comme on le verra, la genèse d'*À nous la liberté!* est marquée par certaines hésitations significatives –, d'une période d'expérimentations particulièrement productives, ainsi que l'a souligné Noël Burch lorsqu'il qualifie d'*interrègne* entre le muet et le parlant la période qui s'étend de 1929 à 1934. Selon lui, cette phase recelait un potentiel qu'il juge considérable, mais qui n'aurait plus été exploité pleinement par la suite. Il s'interroge en ces termes : « Doit-on en conclure qu'il s'agit là d'une occasion manquée ? Que le cinéma "aurait pu, aurait dû" continuer à garder cette conscience de l'autonomie des pistes image et son – si l'on peut résumer ainsi ce qui caractérise cette époque ? »⁴ La séparation du son et de l'image est donc envisagée par Burch comme un trait propre à cette période intermédiaire. On évitera tout jugement évaluatif ou normatif à propos du cinéma parlant ultérieur, mais on notera chez Burch l'importance du conditionnel : on peut y déceler la portée épistémologique des réflexions sur cette période de transition, alors que des modes concurrents d'application de la technologie du parlant étaient proposés.

À cet égard, *À nous la liberté!* constitue un bon objet puisqu'il est réalisé et distribué exactement au cœur de la période de six ans mentionnée par Burch, et plus précisément durant les deux années où, précisément, le cinéma français connaît sur le plan économique un essor considérable en raison de l'intérêt manifesté par le public à l'égard du sonore. D'ailleurs, le recul de la production française qui s'opère dès la fin de l'année 1932 s'explique précisément par la généralisation du doublage des films américains, pratique elle-même liée à la question du synchronisme⁵.

En limitant la place accordée à la parole et en prônant l'autonomisation de la piste-son, René Clair conserve, par contre, le caractère universel qui assurait au cinéma muet une audience internationale. Sa résistance au « parlant » n'est donc pas incompatible avec une stratégie commerciale. Il faut rappeler qu'en 1931, après avoir réalisé *le Million*, dont le succès fut énorme, Clair est vu comme l'un des plus importants cinéastes français⁶. De 1929 à 1932, il compte à la fois parmi les principaux commentateurs des débuts du parlant et parmi les expérimentateurs les plus novateurs du cinéma sonore. À la sortie d'*À nous la liberté!*, ce statut lui est si unanimement reconnu que le texte promotionnel du dossier de presse met l'accent en tout premier lieu sur cet aspect du parcours du cinéaste : « Pursuivant les recherches qu'il avait entreprises dans *Sous les toits de Paris* et *le Million*, René Clair a voulu [...] faire un film qui utilise et mêle les éléments du cinéma muet, du sonore et du parlant »⁷. Ce discours publicitaire, dont l'un des objectifs est de prévenir les futurs spectateurs de l'usage singulier des sons pratiqué par Clair, revendique explicitement l'hétérogénéité esthétique du film, qu'il rattache

4. Noël Burch, « Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un interrègne », dans Ch. Belaygue (dir.), *le Passage du muet au parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1988, p. 51.

5. Voir Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français. Une histoire économique 1928-1939*, Paris, AFRHC, 2007.

6. Voir par exemple les articles consacrés à *À nous la liberté!* par Georges Charensol dans *Voilà* (12 décembre 1931) et par Pierre Leprohon dans *Cinémonde* (1^{er} octobre 1931).

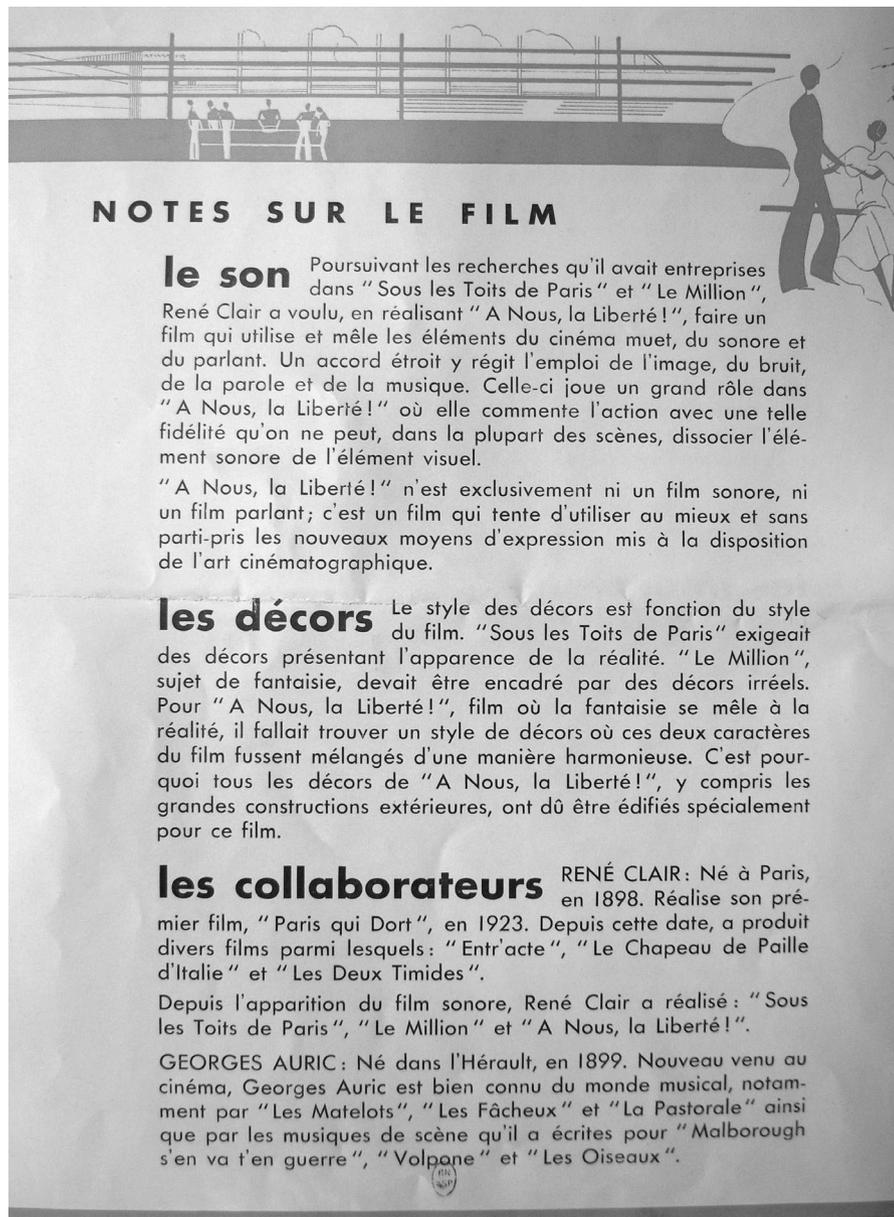
7. BnF, fonds René Clair [RC11 (014)]. Les principaux documents utilisés ici sont issus du fonds René Clair de Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

aux recherches préalablement menées par le réalisateur. On nous annonce que le film n'est pas seulement parlant, mais qu'il utilise « au mieux et sans parti-pris les nouveaux moyens d'expression » (ill. 1-2).



Ill. 1 : Dossier de presse de *À nous la liberté!* (René Clair, 1931).

Toutefois, dans le contexte de la généralisation du parlant, la démarche de Clair est, comme nous le verrons, loin d'être dépourvue de parti pris. Le réalisateur devra d'ailleurs abandonner certains de ceux-ci pour s'adapter à la standardisation des pratiques sonores : dès *Quatorze juillet* (1932)



Ill. 2: Dossier de presse de *À nous la liberté!* (René Clair, 1931).

et surtout *le Dernier Milliardaire* (1934), la subordination de la voix parlée à la voix chantée sera abolie⁸. Si bien que, dans la filmographie de Clair, *À nous la liberté!* n'est pas seulement le dernier de ses films où le *chant* prend le pas sur la voix parlée, mais il correspond aussi au *chant du cygne* d'une résistance au parlant dont le cinéaste était le principal représentant en France. En effet, dans son film suivant, *Quatorze juillet*, Clair revient à la formule de *Sous les toits de Paris* (un récit situé parmi les petites gens des faubourgs), mais les personnages se caractérisent cette fois par leur sens de la répartie et leur franc-parler populaire, de sorte qu'une grande place est conférée au verbal; quant au *Dernier Milliardaire*, qui sort précisément à la fin de l'interrègne selon Burch (en 1934), il sera un échec financier qui contraindra Clair à travailler à l'étranger, en Grande-Bretagne puis aux États-Unis. Le parcours du cinéaste a donc été fortement infléchi par le processus même d'institutionnalisation des pratiques du cinéma sonore. *À nous la liberté!* représente à cet égard une œuvre charnière, et porte la trace, dans sa forme audiovisuelle même, des enjeux esthétiques soulevés à l'époque par l'appropriation artistique de la technologie du parlant.

L'histoire racontée : entre machine et nature

Le film raconte l'histoire d'Émile (Henri Marchand) et Louis (Raymond Cordy), deux amis que l'on voit tout d'abord en prison, travaillant à la chaîne à la fabrication de jouets. Ils tentent ensemble une évasion, mais seul Louis parvient à s'échapper. On suit alors le parcours de ce dernier, que l'on voit s'enrichir et gagner en respectabilité. D'abord vendeur de phonographes aux Puces, il ouvre ensuite un magasin de disques, puis devient le patron d'une énorme usine dont les ouvriers, à l'instar des prisonniers vus au début du film, travaillent à la chaîne pour fabriquer des phonographes. Clair opère ici une mise en parallèle explicite entre l'univers carcéral et les conditions de travail du prolétariat. Le décor de l'usine, utilisé de façon récurrente dans le matériel publicitaire du film (ill. 3), constitue l'espace principal où se nouent les fils de l'intrigue. La séquence consacrée au récit elliptique de l'ascension sociale de Louis – pour laquelle René Clair s'est sans doute inspiré de la carrière de Charles Pathé⁹ – s'inscrit, en termes de pratique de montage, dans la filiation du « cinéma pur » des

8. Notons toutefois que René Clair n'a jamais cessé, tout au long de sa carrière, de travailler de façon relativement novatrice les liens entre les sons et les images : on peut penser à la diégétisation rétrospective de la musique dans le cas de l'hymne royal du *Dernier Milliardaire* (1934) ou dans la séquence avec Georges Brassens de *Porte des lilas* (1957), mais aussi à des décrochages énonciatifs, par exemple lorsque certains figurants des *Grandes Manœuvres* (1955) commentent l'action à laquelle ils assistent, ou quand les paroles du *Silence est d'or* (1947) circulent d'un personnage à l'autre. Jusqu'au sketch qu'il réalise pour le film collectif *la Française et l'amour* (1960), Clair joue sur l'inintelligibilité des répliques (ou sur une répétition qui les prive *in fine* de leur sens), voire sur un retour momentané à la mutité.

9. L'ascension fulgurante racontée dans *À nous la liberté* correspond en tout point au récit hagiographique que faisait Sacha Guitry dans son commentaire accompagnant le film *Ceux de chez nous* au milieu des années 1910, dans lequel il louait l'esprit entrepreneurial français à travers Charles Pathé, dont le parcours cimente le lien entre phonographie et cinématographie : « On vient d'inventer le phonographe et dans les fêtes foraines cet appareil fait fureur. Pour deux centimes on entend une chansonnette ou un monologue – et tout de suite ce jeune homme comprend ! Il économise



Ill. 3 : Photographie de promotion de *À nous la liberté!* (René Clair, 1931).

années 1920, les objets du monde étant réduits à des motifs visuels agencés de façon rythmique : le disque qui tourne devient, à la suite de fondus enchaînés, le logo de l'entreprise, puis se mue en timbreuse. Tandis que Louis est clairement placé du côté de la mécanisation de l'individu associée à la technique phonographique, son camarade Émile, une fois purgée sa peine d'emprisonnement, se plaît à rêver dans la nature, désœuvré et heureux de l'être. Arrêté pour vagabondage, il est à nouveau écroué par des gendarmes ; il arrivera miraculeusement à s'échapper de prison avant de se faire engager dans l'usine de Louis, non pas parce qu'il s'est résolu à travailler, mais parce qu'il a suivi jusque-là une jeune dactylo qui y travaille, Jeanne (Rolla France), dont il s'est amouraché. Cette romance n'aboutira pas car Jeanne en aime un autre, mais Louis et Émile retrouvent leur amitié d'autrefois. Louis fait construire une machine permettant de fabriquer des phonographes sans le secours d'aucune main-d'œuvre, de

patiemment la somme nécessaire et il achète un phonographe... [...] Le premier jour il gagne 126 francs... Un mois plus tard, il a à lui trois appareils et deux mois après une fabrique de phonographes qui portent son nom !... Quelques années plus tard le cinématographe est inventé... Il abandonne un peu le phonographe et il se précipite sur l'invention nouvelle... » (Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*, *Film cinématographique en deux parties*. *Causerie de M. Sacha Guitry. Avec le concours de Mme Charlotte Lysès. Et de l'auteur*, texte de 1915, pp. 18-19, BnF, Département des Arts du Spectacle, Fonds Sacha et Lucien Guitry, 4.COL.41).

sorte que le finale, symptomatique de la dimension anarchisante du film en ce qu'il consacre l'abolition du travail, montre les ouvriers s'adonnant à des loisirs au bord de l'eau pendant que les machines produisent les phonographes à leur place. Sous la pression de malfrats, Louis doit abandonner son usine ; il le fait dans la bonne humeur, retournant à l'errance avec son ami Émile. La nature a donc le dernier mot dans ce film initialement très ancré dans l'univers coercitif de l'usine.

Si la présence du phonographe y est marquante et qu'il peut donc sembler évident de corrélérer cette exhibition de la technologie phonographique avec le cinéma parlant, on constate pourtant que cette lecture est systématiquement *passée sous silence* dans les écrits sur *À nous la liberté!*, qu'il s'agisse de la presse contemporaine de sa sortie ou des monographies ultérieures consacrées au cinéaste. Les commentateurs du film soulignent certes systématiquement la satire du travail à la chaîne¹⁰, mais aucun n'envisage les implications spécifiques liées au type d'industrie représenté, celle qui touche à la production massive d'un appareil visant à la fixation et à la reproduction des sons. Or, en dépit des dénégations du réalisateur lui-même à l'époque du tournage¹¹, cet élément nous paraît tout sauf anodin dans un film réalisé au tout début du parlant. Le rôle assigné à l'appareil phonographique mérite d'être pensé dans le cadre des réflexions menées depuis une vingtaine d'années sur les liens entre phonographie et cinématographe¹² : en effet, le gramophone s'inscrit dans le paradigme plus général des « machines parlantes » au rang desquelles se compte également le cinéma, depuis les premières tentatives de synchronisation des films jusqu'à l'institutionnalisation du parlant. Dans ce contexte d'interaction entre l'enregistrement d'une voix et la visualisation d'un locuteur, la voix synchrone est associée à un imaginaire centré sur l'humanisation de « l'automate ».

Notre hypothèse est donc qu'*À nous la liberté!*, à travers la représentation qu'il donne de l'industrie phonographique et du phonographe en particulier, *dit quelque chose* de l'industrie du cinéma parlant. Ce rapprochement fut d'ailleurs effectué par Clair lui-même de façon littérale dans certains textes tant *antérieurs* à la réalisation du film (lorsqu'en 1929, il émet de sérieuses réserves à l'encontre de la généralisation du parlant) que *postérieurs* : en 1950, revenant sur cette époque, il qualifie les usages du parlant qui lui paraissent inadéquats de « phonographe accompagné d'illustrations »¹³. Ce serait donc négliger le contexte de production du film que d'omettre, dans l'analyse d'*À nous la liberté!*, le rapprochement entre cinéma parlant et phonographie.

10. L'association entre l'abrutissement de l'ouvrier par la taylorisation des méthodes de travail et l'oppression de l'univers sonore se retrouve bien sûr dans *Modern Times* de Chaplin sur lequel on reviendra, mais également – là aussi dans la seule partie liminaire du film – dans l'une des comédies de Laurel et Hardy, *Saps at Sea* (Douglas Gordon, 1940), où les deux gaffeurs travaillent dans une usine de klaxons.

11. « J'ai choisi une fabrique de phonographes, ce pourrait être aussi bien une fabrique de boîtes de conserves, car je ne m'en servirai pas pour des effets sonores », déclarait-il à Pierre Leprohon (*Cinémonde*, 1^{er} octobre 1931).

12. Voir Friedrich Kittler, *Film, Grammophon, Typewriter*, Berlin, Brinkmann Tom Gunning, « Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear », dans Richard Abel et Rick Altman (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2001 ; Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004 ; Gisuy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, 2004.

13. René Clair, *Réflexion faite : notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 156 et 173.

Pluralité des textes

On abordera le film à partir d'une séquence qui s'avère essentielle du point de vue de la problématique des liens entre l'image et la voix. Cependant, nos remarques feront également fond sur les observations faites au cours de l'examen de la genèse du film, de ses variantes et de la réception qu'il a connue. Cette approche vise ainsi à conjuguer une réflexion théorique sur la voix au cinéma avec une recherche en archives. La discussion des différents états du « texte » filmique se base sur la prise en compte de documents préparatoires correspondant à deux étapes de l'écriture : le synopsis et le découpage technique. On se référera également, de manière incidente, à deux déclinaisons appartenant à ce que l'on pourrait appeler, à la suite de Gérard Genette, le « paratexte » du texte filmique¹⁴. Il s'agit de deux textes narratifs parus juste après la sortie d'*À nous la liberté!* qui proposent, sous la forme d'une transposition dans un autre médium, un prolongement du film : un texte d'une dizaine de pages paru dans *Mon Ciné*, qualifié de « roman ciné complet » et signé Sylvio Pelliculo¹⁵ ; un roman de Lucien Allina de 1932, qui obéit à la mode des « ciné romans »¹⁶.

En plus de ces déclinaisons scripturales, il faut préciser qu'il existe trois versions du film : celle montrée à la première de Berlin en 1931, qui peut être considérée comme la version « intégrale » ; celle qui a suivi cette projection, dans laquelle René Clair a supprimé la séquence dite du « Magic-Park » ; enfin, une troisième version résultant de coupes effectuées par le cinéaste à l'occasion de la ressortie du film en 1951¹⁷. Il est un fait notable : toutes les modifications apportées par Clair touchent à la figuration d'un sujet chantant. La prise en compte de ces états du texte filmique est donc essentielle pour saisir comment le cinéaste tente de s'opposer à la pratique dominante du parlant – la représentation de la parole constituerait un « impensé idéologique » de l'époque pour Jean-Louis Comolli¹⁸ – en rompant le synchronisme. Il s'agit en effet systématiquement de moments de déliaison vocale où la voix se détache ostensiblement du corps de celui qui la profère, s'affichant en tant qu'enregistrement au détriment de l'unité (illusoire) du sujet parlant. Tandis que le synchronisme participe d'une conception anthropocentrique de la représentation, la déliaison induit une exhibition de la dimension mécanique. C'est en regard de cette tension entre les pôles humanisant et machinique que nous

14. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

15. Sylvio Pelliculo, « À nous la liberté! », *Mon Ciné*, n° 527, 24 mars 1932.

16. Lucien Allina, *À nous la liberté! Roman tiré du film de René Clair*, Paris, Jules Tallandier, « Cinéma-Bibliothèque », 1932.

17. Ces coupes sont indiquées dans le scénario après visionnage réalisé par Jacques-G. Perret dans *l'Avant-Scène Cinéma*, n° 86, novembre 1968. Constatant la prolifération de versions mutilées d'*À nous la liberté!* sur le marché américain (en 16mm), R.C. Dale s'est notamment basé sur *l'Avant-Scène cinéma* pour proposer un résumé précis correspondant à ce que fut la version originale du film (R.C. Dale, *The Films of René Clair. Volume II: Documentation*, Metuchen/New York/Londres, The Scarecrow Press, 1986).

18. Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie 6. II. Caméra, perspective, profondeur de champ », *Cahiers du cinéma*, n° 241, 1972 (repris dans *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009, chapitre 5 (« Quelle parole ? »), p. 235). Comolli mentionne en note quelques figures qui ont fait exception en proposant une véritable réflexion sur l'usage du parlant, comme les Soviétiques ou Pagnol. Sans aucun doute, René Clair est à compter parmi ceux-ci, même s'il semble oublié à l'époque à laquelle écrit Comolli – il s'agit aussi pour nous de réhabiliter ici l'intérêt théorique du travail de René Clair.

proposons d'envisager *À nous la liberté!*, dont le récit, comme on l'a vu, se structure lui-même en fonction de cette dichotomie.

Dans *À nous la liberté!*, l'évidence selon laquelle, comme le dit Comolli, « le parlant n'aurait qu'à parler » est remise en cause : durant la première séquence du film située dans une prison, nous assistons à un seul bref moment en voix synchrone véhiculant du langage parlé, lorsque le gardien dit : « Qu'est-ce que vous voulez ? Taisez-vous ! ». Cette phrase injonctive devient en quelque sorte performative à l'échelle du film puisque la parole ne sera dès lors, à quelques rares exceptions près, plus que chantée et généralement collective. Dans *À nous la liberté!*, Clair use de la parole de façon si sélective et discrète que sa pratique en vient à problématiser cet usage même. La comparaison avec le roman d'Allina, un opus de 90 pages, est à ce titre éclairante, puisque cette version écrite ajoute au récit filmique de nombreux dialogues en discours direct là où, dans le film, les personnages demeurent muets. Alors que le récit de Clair relève de la pure fantaisie, le roman se veut plus réaliste et introduit constamment des éléments qui renforcent la motivation psychologique et causale des actions. Cette amplification romanesque montre par contraste combien le film se veut désinvolte sur le plan narratif et laconique sur le plan verbal. En effet, Clair, qui s'inspire fortement de la mécanique du vaudeville, se désintéresse de la psychologie des personnages. Dans *À nous la liberté!*, cette particularité narrative participe de la peinture de l'aliénation de l'individu. On trouve toutefois une même stylisation des personnages dans la plupart de ses films où, comme certains critiques n'ont pas manqué de le lui reprocher, les personnages n'ont pas vraiment de chair¹⁹. C'est pourquoi ses films sont prédisposés à mettre à mal l'unité du sujet parlant en proposant une voix flottante, non ancrée dans un corps. Clair notait déjà en 1929, lorsqu'il découvrait à Londres le potentiel du film sonore avec la projection de *Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), l'importance de traiter indépendamment la voix du locuteur et l'image de celui-ci : « C'est l'emploi *alterné* de l'image d'un sujet et du son produit par ce sujet – et non leur emploi *simultané* – qui crée les meilleurs effets du cinéma sonore et parlant. »²⁰ Clair n'est pas la seule personnalité du milieu du cinéma à formuler ce genre de propos²¹, mais il met véritablement en pratique, dans ses premiers films sonores, le discours de résistance à l'omniprésence de la voix synchrone.

19. Jean Mitry défend le caractère stéréotypé des personnages de Clair en analysant subtilement ce que le cinéaste fait de ses personnages marionnettes à l'existence dérisoire (Jean Mitry, *René Clair*, Paris, Éditions Universitaires, 1960, pp. 48-56).

20. *Réflexion faite*, op. cit., p. 152.

21. Il suffit pour s'en convaincre de consulter les citations rassemblées dans l'ouvrage de Roger Icart, *la Révolution du parlant vue par la presse française* (Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988), par exemple celle du cinéaste Dimitri Kirsanoff (p. 152) qui, pour son premier projet de film « parlant » (*Les Nuits de Port-Saïd*, dont le tournage fut interrompu en 1931), annonçait qu'il tenait à ce qu'on parle le moins possible dans son film (Christophe Trebuil, *l'Œuvre singulière de Dimitri Kirsanoff*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 61). À propos des débats de l'époque autour de l'utilisation du son, voir également S. M. Eisenstein, Vsevolod Poudovkine et Grigori Alexandrov, « Contrepoint orchestral » [1928] (*Monde*, 1^{er} février 1930, repris en de nombreuses occasions par la suite).

La jeune fille et le phonographe : une séquence emblématique

Une séquence très rarement mentionnée dans les textes consacrés au film, notamment parce qu'elle concerne la romance entre l'ex-prisonnier Émile et Jeanne (soit une bluette qui, en général, est jugée sans intérêt par les commentateurs)²², nous paraît pertinente pour discuter les usages de la voix déliée. Même s'ils peuvent être qualifiés de « fleur bleue », les passages relatifs à l'intrigue amoureuse font sens dans *À nous la liberté!*, dans la mesure où ils ont pour but de contrebalancer l'univers aliénant de l'usine. Comme on le verra, l'histoire d'amour impossible vécue par Émile est indissociable de la satire du monde industriel.

La scène en question se situe juste après qu'Émile, libéré de prison, est arrêté par deux agents de police pour vagabondage et à nouveau incarcéré. Les grandes articulations en sont aisément repérables, puisqu'elles sont signifiées clairement sur la bande-son par des ruptures franches qui segmentent l'extrait : après les quelques répliques avec les policiers, la scène, silencieuse, nous montre Émile dans son cachot. Se fait ensuite entendre, précédé de la mélodie, le chant féminin dont Émile comprend qu'il provient d'une maison située en face de la prison, et qu'il croit proférée par une jeune femme apparaissant à l'une des fenêtres de l'immeuble ; enfin, on assiste à un brusque retour au « muet » durant les actions burlesques de l'in vraisemblable évasion de la prison et de la fuite dans les rues (suppression de tous les sons *in*, présence d'une musique d'accompagnement), avant que le chant n'arrive à nouveau aux oreilles d'Émile, puis s'interrompe lorsque le disque déraile. Au moment précis de cette interruption surgit le bruit d'ambiance de la rue qui dénote, chez le personnage jusque-là bercé par la douce mélodie de ses illusions sentimentales, un retour à la réalité²³. Profondément déçu, Émile se rend compte que ce n'était pas la jeune fille qui chantait : alors qu'il a encore les yeux rivés sur la fenêtre à l'étage d'où provenait le son, celle-ci apparaît devant lui. Les ruptures nettes qui surviennent dans le traitement du son soulignent combien la voix (ou la parole) constitue un type d'occurrences sonores parmi d'autres, et non l'élément-clé autour duquel l'ensemble de l'ambiance sonore s'organise.

Certes, les limites de la technologie sonore en 1931 expliquent pour partie cet usage sélectif des sons²⁴ ; toutefois, comparativement à d'autres films contemporains, *À nous la liberté!* comprend

22. Il est à cet égard significatif qu'un résumé illustré d'*À nous la liberté!* paru dans *l'Écran français* à l'occasion de la ressortie du film en 1951 occulte complètement la relation entre Émile et Jeanne, se contentant d'évoquer le travail à l'usine et l'amitié entre les ex-bagnards (*l'Écran français*, n° 321, 5-11 septembre 1951, pp. 18-19).

23. Dans le film hollywoodien plus tardif *la Chanson du passé* (*Penny Serenade*, George Stevens, 1941), le déraillement d'un disque joue par contre un rôle qui témoigne d'une inscription dans un paradigme autre (le son enregistré n'y est pas illusion, mais trace) : la musique écoutée dans la diégèse relie deux époques – une jeune femme se souvient de la première rencontre avec son futur mari, alors qu'elle était vendeuse dans un magasin de disques –, et le dysfonctionnement même du pick-up suscite la nostalgie en ce qu'il se répète à l'identique dans le flash-back.

24. Barry Salt décrit ainsi les possibilités de l'équipement de cette époque : « En 1933, il était possible de mélanger sur la piste sonore après montage un morceau de musique enregistré à part avec le dialogue synchrone enregistré sans perte de qualité sonore [...]. (Jusqu'en 1932, c'était, grosso modo, soit le dialogue soit la musique sur la bande sonore, mais presque jamais les deux de concert, à moins qu'elles n'aient été simultanément enregistrées...) » (Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starword, 1992 [1983], p. 213).

extrêmement peu de paroles parlées. Dans cet extrait, c'est le chant qui endosse une fonction majeure d'attraction (du protagoniste comme du spectateur) en encadrant la séquence burlesque dans laquelle la figure du faux manchot – héritage probable du *Dreigroschenoper* [*l'Opéra de quat'sous*] (Georg Wilhelm Pabst, 1930), et plus généralement du cinéma des premiers temps – constitue une première forme de révélation diégétique d'une illusion, avant l'équivalent auditif que constitue le chant reproduit par le phonographe. Nous nous focaliserons ici sur ce recours à la voix chantée, dont l'intérêt réside dans le fait qu'il est corrélé à une technique d'enregistrement des sons – le phonographe – qui, quelques années avant la sortie du film, était également utilisée au cinéma²⁵. Les indications présentes dans le découpage effectué par Clair (également auteur du scénario du film) sont révélatrices de l'importance accordée aux différentes composantes de la bande-son, aux diverses combinaisons avec l'image et à l'exploitation du potentiel de la post-synchronisation²⁶. En effet, la première page de ce document comprend une typologie des rapports entre le son et l'image où les configurations audiovisuelles sont identifiées par un code couleurs²⁷. Chaque plan est ensuite caractérisé au niveau du son par l'un des six types envisagés, ainsi que par l'indication de la nature du son. On constate à cet égard que la mention « parlant » n'apparaît que très ponctuellement, ce qui montre bien que Clair, au stade du scénario déjà, n'avait jamais prévu d'en faire un régime dominant.

Dans la séquence du chant qui berce l'oreille du bagnard, nous sommes en présence de deux espaces séparés mais contigus : la cellule de la prison d'une part, la façade de l'édifice dans lequel se trouve l'appartement de la jeune femme d'autre part. On trouve une situation parente à la toute fin de *Solitude* (*Lonesome*, Paul Fejos, 1928), film sonore ne recourant que ponctuellement au synchronisme vocal – il n'y est utilisé qu'à l'occasion de trois scènes dialoguées dans la version « parlante », moments fonctionnant comme des « attractions », au même titre que les passages en couleur – qui sortit en France après *À nous la liberté!*, en décembre 1932. René Clair avait d'ailleurs souligné la qualité de *Solitude* en des termes qui font écho à la problématique d'*À nous la liberté!*, le film de Fejos prouvant selon lui que « certains directeurs de firmes américaines peuvent s'intéresser à des œuvres originales [...] et chercher le succès ailleurs que dans la production en série »²⁸. Toutefois, si dans *Solitude* le son diégétique émanant d'un appareil phonographique instaure également un lien entre les personnages, une différence significative est à noter par rapport au film de Clair au niveau de l'utilisation de ce motif. Chez Fejos, la musique d'un disque occasionne les retrouvailles de l'ouvrier sur machines et de

25. *Ibid.*, pp. 187-188. Martin Barnier explique que le système du son-sur-disque semblait acquis au milieu de l'année 1928 dans l'industrie du cinéma, puis fut vivement attaqué six mois plus tard par ceux-là mêmes qui l'avaient prôné (*En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique (1926-1934)*, Liège, Céfal, 2002, pp. 67-71).

26. « *À nous la liberté*. Scénario cinématographique de René Clair. Découpage technique. Dactylographie avec annotations autographes, relié ». BnF, RC11 (002). On y trouve les 6 types suivants : « prise de sons synchrone », « sonorisé par le son synchrone d'un autre plan », « son synchrone et surimpression de sonorisation », « sonorisation ultérieure », « prises de vue sans son, réglée pour sonorisation ultérieure », « silence ».

27. Précisons que René Clair avait procédé de façon identique pour *Sous les toits de Paris* (1930) et *le Million* (1931).
28. René Clair, *Réflexions faites. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, Paris, Gallimard, 1951, p. 85 (remerciements à Laurent Le Forestier pour l'indication de cette référence).

l'opératrice téléphonique²⁹ qui se sont perdus dans la foule de Coney Island – escapade envoûtante et « colorée » du week-end qui s'oppose à la routine d'un travail astreignant présenté en introduction sur le modèle désindividualisé d'une « symphonie urbaine » –, la diffusion des sons dans l'immeuble permettant de découvrir qu'ils sont voisins³⁰ ; ainsi, le phonographe abolit l'anonymat de la mégapole, médiatise le désir – rôle également endossé par la modernité urbaine dans *Sunrise (L'Aurore)*, 1927) de Murnau. *Solitude* met en scène la possibilité d'une compatibilité entre l'expression des sentiments individuels et la culture de masse. Dans *À nous la liberté!*, au contraire, l'impact de l'usage du phonographe sur le protagoniste est néfaste, et souligne la dimension *aliénante* – au sens littéral de « je est un autre » – des produits de l'industrie.

Les deux espaces créés en studio par le décorateur Lazare Meerson et corrélés dans *À nous la liberté!* par un « pont sonore » sont représentés d'une façon stylisée, peu réaliste, qui évoque avant tout l'imagerie populaire. Barthélemy Amengual, l'un des premiers exégètes de Clair, avait relevé la dimension enfantine de ses films et parlait d'un effet « carte postale » assumé³¹. Aussi, le prisonnier qui se languit dans une cellule totalement dépouillée ou la jeune femme adossée au cadre d'une fenêtre encadrée par un liseron ornemental évoque ce genre d'imagerie. *À nous la liberté!* fonctionne à cet égard comme une sorte de dessin animé, et utilise de nombreux motifs présents dans la culture populaire, notamment dans la bande dessinée (Émile rêve dans sa cellule comme Félix le Chat sur la couverture d'un album paru chez Hachette en 1932). Le film ne vise pas à faire illusion, mais *se donne comme une illusion*, comme un monde d'opérette. La présence du phonographe constitue le versant sonore de cette exhibition de la facticité de la représentation. L'image de cet appareil semble empruntée à la façon conventionnelle dont les bandes dessinées signifient qu'un personnage entend une musique, par exemple chez Hergé³².

29. Le motif de la standardiste, utilisé plus tard par Julien Duvivier dans *Allo Berlin ? Ici Paris!* (Julien Duvivier, 1932), participe de l'imaginaire des moyens de communication sonores dans lequel s'inscrit aussi le cinéma parlant. Le montage alterné initial de *Solitude* entre l'homme et la femme qui effectuent un travail « à la chaîne » n'est pas sans évoquer la dactylo et l'ouvrier compositeur manipulant des casses d'imprimerie dans le film *Prix de beauté* (Augusto Genina, 1930), dont René Clair participa à une première mouture du scénario (voir « *Prix de beauté* : l'atelier d'écriture de René Clair », dossier d'Archives réuni par Davide Pozzi, 1895, n° 45, avril 2005).

30. *Solitude* recourt ici à une mise en scène de l'émission sonore et de l'audition fréquemment utilisée à l'époque du muet, par exemple dans une séquence du film *Dirnentragödie (la Tragédie de la rue)*, Bruno Rahn, 1927) lorsque la prostituée la plus âgée interprétée par Asta Nielsen frappe contre une porte close la séparant de la pièce où se tiennent les amants puis contre le sol pour faire cesser la musique jouée à l'étage inférieur qui lui rappelle un amour impossible.

31. Barthélemy Amengual, « La carte postale dans l'esthétique de René Clair », *Raccords*, n° 8, été 1951.

32. Voir notamment, dans la période considérée, le gag intitulé « La Musique adoucit les mœurs » dans Hergé, *Quick et Flupke. Gamins de Bruxelles* (Bruxelles, Les Éditions du Petit Vingtième, 1930). Sur la contemporanéité entre le développement du ballon en BD et la popularisation de la technologie phonographique, voir Thierry Smolderen, « Of labels, loops, and bubbles. Solving the historical puzzle of the speech balloon », *Comic Art*, n° 8, été 2006. Sans doute les liens entre le cinéma de René Clair et la bande dessinée – deux objets abordés séparément dans les années 1950 par Amengual (voir François Albera, « Le fonds Barthélemy Amengual », 1895, n° 48, février 2006) – mériteraient-ils d'être investigués plus avant ; rappelons que, bien après la période considérée ici, René Clair s'est exprimé à propos de cet autre médium qu'il définit comme du « cinéma inanimé » (*Note sur les bandes dessinées*, séance publique annuelle des



Ill. 4 et 5 : *À nous la liberté!* (René Clair, 1931).

La première partie de cette séquence est focalisée sur Émile, qui perçoit le chant et est en quelque sorte appelé par le hors-champ occupé par Jeanne. Le son attire son attention, et les paroles mêmes, formulées sur le mode de l'adresse, lui semblent destinées³³. La distance qui sépare les deux personnages souligne l'absence de Jeanne pour Émile, par la suite renforcée lorsque l'origine phonographique du chant aura été révélée. Cette situation reprend donc le motif de la présence-absence souvent associé dans les fictions à la perte d'un être cher dont la seule trace réside dans un enregistrement sonore. Il nous paraît important de décrire dans le détail le montage de cet extrait du film où Émile découvre Jeanne à sa fenêtre et retrouve l'envie de vivre. Nous le voyons regarder à travers les barreaux, puis un contre-champ nous montre de toute évidence ce qu'il voit, soit la fenêtre fleurie vue de loin, sans possibilité de discerner avec précision le personnage féminin (ill. 4-5). Toutefois, le plan suivant confère au spectateur un avantage perceptif sur Émile, puisqu'un raccord dans l'axe nous rapproche de la fenêtre et nous permet de constater l'imperfection du synchronisme entre le mouvement des lèvres et la voix chantée (ill. 6). Dans le troisième plan consacré à la « chambre de la voisine » (c'est ainsi qu'elle est appelée dans le plan de tournage), on accède visuellement à la source du son, bénéficiant dès lors d'un avantage cognitif sur Émile, qui ne sait encore rien de l'origine mécanique du chant (ill. 7). Émile manque deux éléments : d'une part la présence du phonographe, d'autre part celle de l'oncle de la jeune femme situé à côté d'elle dans la chambre – chaque fois qu'Émile regarde la façade, cet homme est dissimulé –, qui incarne le statut social de la famille de Jeanne et le rempart à toute tentative de séduction de la part d'Émile. Le bref plan sur le phonographe joue un rôle-clé en termes de positionnement spectatorial et de mise en abyme du dispositif du cinéma parlant : le film ne vise pas à leurrer son public, mais à montrer que le personnage est leurré. La réflexivité est donc

cinq Académies, Paris, Institut de France, n° 16, 1974, cité dans Guy Fihman, « Sur le cinéma immobile », dans Boris Eizykman (dir.), *Plates bandes à part*, Amiens, Musée de Picardie, 2012, p. 252).

33. Nous pensons aux paroles suivantes : « Viens, toi qui m'aimeras peut-être... [...] Toi que j'appelle et que j'attends. »



Ill. 6 et 7 : *À nous la liberté!* (René Clair, 1931).

amoindrie par cet insert, puisque l'illusion est reportée sur le monde du film, occultant d'autant plus fortement l'illusion du synchronisme dont procède le film même. Par ailleurs, le spectateur est conforté dans le sentiment qu'il n'est pas dupe (puisqu'on exhibe la production des sons), et, de ce fait, il l'est d'autant plus à l'égard des autres sons du film, selon un processus de renforcement de la croyance que Christian Metz a examiné à propos du « film dans le film » et d'un certain type de voix *over*:

Par la distance qu'elle [la voix *off*] met entre l'action et nous, elle conforte notre sentiment de n'être pas dupes de cette action : ainsi rassurés (derrière le rempart), nous pouvons nous permettre d'en être un peu plus dupes (c'est le propre des distanciations naïves que de se résoudre en alibis).³⁴

Au début des années 1930, alors que la question de la crédibilité du synchronisme faisait débat – ce passage d'*À nous la liberté!* pouvait rappeler aux spectateurs certains problèmes de synchronisation entre le défilement du film et l'activation d'un phonographe –, l'exhibition dans le film même d'un décalage entre les mouvements labiaux et la voix proférée contribue somme toute à nier l'opération de synchronisation dans l'ensemble du film. Par conséquent, la situation du quiproquo, qui déplace sur le plan de l'écoute le gag visuel de *The Gold Rush* (*la Ruée vers l'or*, Charlie Chaplin, 1925) où le vagabond croit que la jeune femme le regarde alors qu'en fait ses regards s'adressent à l'homme situé derrière lui³⁵, occasionne une réappropriation diégétique du renvoi au dispositif cinématographique. Cette intégration de la technique phonographique au récit filmique semble pouvoir être appréhendée dans le cadre de la théorie des médias de Bolter et Grusin qui, à travers la notion de *remediation*, proposent de concevoir la façon dont un nouveau médium se donne les moyens de

34. Christian Metz, *le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois, 1993 [1977], pp. 100-101.

35. Ce rapprochement est proposé par Pierre Billard (*le Mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998, p. 184), mais à propos d'une séquence ultérieure dans laquelle le motif présent ici est décliné dans une version nocturne : Émile revoit Jeanne à sa fenêtre et croit dans un premier temps qu'elle lui fait signe, avant de comprendre qu'elle s'adresse en fait à son fiancé.

réintroduire une forme d'immédiateté et de transparence en faisant porter sa représentation sur un médium antérieur³⁶. Bien que cette théorie soit axée sur la dimension visuelle et pensée par rapport aux médias digitaux actuels, on peut dire qu'*À nous la liberté!* participe d'une exhibition et d'une intégration du médium phonographique afin de faciliter – mais aussi de problématiser – l'adaptation du public au nouveau médium qu'est le cinéma parlant. On retrouve là le paradoxe de la réflexivité filmique énoncé par Metz.

La visualisation du phonographe: variantes

Dans les versions actuellement disponibles d'*À nous la liberté!*, celle qui est distribuée sur support DVD (Criterion, 2002) par exemple, on observe en comparant les deux plans consacrés au phonographe que les deux appareils ne sont pas du tout identiques, celui qui apparaît en second s'avérant beaucoup plus rudimentaire. Or l'historien Robert Dale, qui s'est penché dès la fin des années 1970 sur l'œuvre de Clair, confirme dans une note que le premier plan a été ajouté en 1950 par le cinéaste lui-même. Dale a obtenu du cinéaste une explication au cours d'un entretien effectué trois ans avant la mort de ce dernier :

En 1950, Clair ajouta un bref plan aux copies françaises d'un phonographe pour montrer au public qu'Émile se trompe. Il m'a dit l'avoir fait afin d'éviter que le public pense avoir été trompé, et qu'il avait voulu ajouter ce plan depuis longtemps³⁷

Il s'agit de l'unique image ajoutée par Clair dans l'ensemble du film à l'occasion de sa ressortie, ce qui est un indice de l'importance qu'il accordait à cet insert. Clair explique avoir intercalé ce plan supplémentaire afin que le public ne pense pas avoir été leurré, et légitime sa démarche en soulignant qu'un auteur doit avoir la possibilité de « corriger ses erreurs »³⁸. Le fait que René Clair puisse juger l'absence d'un plan indiquant d'entrée de jeu au spectateur que le chant est un enregistrement comme une erreur est révélateur des implications réflexives de la séquence.

Pour l'historien, un tel changement non affiché pose problème, puisqu'en l'absence d'informations quant à la version de 1931, on ne comprend plus ni les réactions d'époque ni l'intention première du cinéaste. En fait, il n'est pas aisé de savoir comment cette rupture de synchronisme était perçue à la sortie du film, car les chroniqueurs contemporains qui ont mentionné ce passage sont rares. Voici toutefois deux exemples significatifs de cette réception :

[René Clair] s'amuse parfois à nous tendre des pièges. C'est ainsi qu'il nous montre une jeune fille qui chante une romance sentimentale, parmi les fleurs. Cela semble un peu carte postale. L'image se rapproche. Tout le monde pense : Ce n'est pas synchronisé!³⁹

36. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding Media*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1999.

37. R.C. Dale, *op. cit.*, pp. 152-153, note 5.

38. *Ibid.*, pp. 131-132.

39. [S. Ch.], *Cinémonde*, 17 décembre 1931.

[...] une jeune fille chante à sa fenêtre ; [...] mais le mouvement des lèvres ne correspond pas au chant. Dans la salle, le public s'agite, murmure : « Quelle mauvaise synchronisation, que se passe-t-il ? » [...] une main arrête le disque d'un phonographe.⁴⁰

Ces deux critiques mettent en évidence la réaction provoquée dans la salle par ce moment d'asynchronisme, qui était donc bien perçu en tant que tel. Il ne faut pas oublier en effet que la question de la précision du synchronisme se pose de façon aiguë en cette période où le *dubbing* arrive sur le marché. Ainsi le texte du « film raconté » d'*À nous la liberté!* dans le numéro de *Mon Ciné* comprend un encart d'une double page rédigé par l'auteur du « roman ciné » qui est consacré à l'opinion de lecteurs concernant le parlant (et surtout les problèmes de voix synchrone). Dans l'introduction de l'article, Sylvio Pelliculo précise que « les spectateurs sont aussi habiles que les techniciens à discerner si le doublage est bien ou mal fait »⁴¹. Par conséquent, le quiproquo d'*À nous la liberté!* risquait bien d'être dans un premier temps associé par le public à un problème technique, et cela déjà en 1931.

Si l'on examine les diverses étapes de la genèse du film, on constate que la séquence du chant à la fenêtre est présente très tôt, mais qu'il n'y est originellement pas question du phonographe. Au cours de la conception du récit, l'idée du phonographe n'apparaît significativement qu'à partir du moment où Clair prend en compte la dimension technique du film. En effet, cette trouvaille est intégrée à l'étape du découpage, dont les « didascalies » montrent combien Clair focalise le récit sur Émile, et par conséquent sur l'identification du spectateur avec ce dernier (ce qui convient d'autant mieux dans la version de 1931, le spectateur partageant la méconnaissance du personnage relative au phonographe) :

- 130 -Émile écoute la voix. Il regarde à travers la lucarne.
131 -Au loin, une maison, une fenêtre ouverte.
132 (chant plus fort) -Une jeune fille à sa fenêtre. Elle chante.
133 -Émile regarde la jeune fille avec ravissement. Puis il dispose la corde autour d'un des croisillons et prépare un nœud coulant. Il ne regarde plus dans la rue.
134 -La jeune fille à sa fenêtre. Un vieux Monsieur paraît à côté d'elle et passe. C'est son oncle.
135 -Émile jette un dernier regard vers la jeune fille et s'apprête à lâcher le rebord de la fenêtre.
[...]
145 La voix continue mais déraïlle. Émile inquiet.
146 Et une voisine d'étage arrête son phonographe qui marchait mal.
147 -Émile comprend, il voit.⁴²

Parce qu'elle n'est qu'un enregistrement, la manifestation vocale est figurée comme une présence incomplète qui provoque un effet déceptif, et rappelle au jeune homme rêveur le caractère infran-

40. H. Gordon, *Bravo*, 3 janvier 1932.

41. Sylvio Pelliculo, « Opinion de nos lecteurs sur le film parlant », *Mon Ciné*, n° 527, 24 mars 1932.

42. BnF Clair 11 (002).

chissable des barrières sociales – Jeanne, dactylographe de profession, est associée au versant « mécanisé » de la société. Comme Émile, le spectateur est confronté au cadre de la fenêtre, vide, obscur : ce lieu sur lequel porte le regard est le signe d'une absence, le point aveugle d'une source vocale qui échappe à l'auditeur charmé dans la mesure où elle est désincarnée par la technique phonographique. Cette composante tragique est bien sûr fortement atténuée par la distance prise face à la naïveté d'Émile, sur laquelle repose l'humour de la scène. Pour analyser ce procédé comique, on peut évoquer le célèbre aphorisme bergsonien : le spectateur, dans le contexte de cette histoire située dans l'industrie du disque, assiste à « *du mécanique plaqué sur du vivant* »⁴³. La voix y est littéralement *plaquée* sur un corps avec lequel elle ne crée pas d'unité.

Néanmoins, Clair ne travaille pas seulement sur le lien entre la voix et l'image, mais aussi sur la matière sonore elle-même, qu'il utilise de façon expressive. En effet, la désillusion d'Émile (et celle du spectateur de la version de 1931) passe par l'exhibition de la mécanicité d'une voix affectée dans son grain par le dysfonctionnement du phonographe, qui déraile précisément au moment où Émile s'apprête à comprendre sa méprise. Cette défaillance de la technologie réinstalle le partage entre *la mécanicité* de la voix reproduite – son caractère d'imitation imparfaite – et *l'humanité* du sujet percevant, qui souffre de cette désillusion. Alors que le roman d'Allina modifie une donnée du film en précisant que le gramophone s'arrête parce que le disque est terminé⁴⁴, Clair met en scène une panne qui connote négativement les conditions techniques de reproduction et de diffusion des sons.

À l'échelle du film, cette séquence du phonographe constitue une sorte de lapsus de la part du cinéaste, qui affiche ponctuellement une dimension technologique qu'il essaie néanmoins d'occulter. Cette hésitation entre exhibition et occultation transparait également dans deux autres passages du film qui ont été retirés de la version ultérieure : l'un, celui du chant des fleurs, se situe avant la séquence du phonographe ; l'autre, tourné dans un lieu appelé « Magic-Park » dans le scénario, vers la fin du film. La première séquence correspond au pôle idéalisant, naturalisant de la représentation des sons ; la seconde au pôle machinique. Il est important de les évoquer en lien avec la séquence du phonographe, dont le sens est partiellement déterminé par le lien instauré avec ces deux autres passages.

43. Henri Bergson, *le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1932 [1900], p. 38. Lorsque le philosophe évoque un « pantin articulé » (p. 31) ou le fait que « des gestes, dont nous ne songions pas à rire, deviennent risibles quand une nouvelle personne les imite » (p. 33), on saisit combien ce qu'il dit du corps humain peut s'appliquer également au rapport entretenu dans une représentation « ventriloque » (voir *infra* note 51) entre mouvements labiaux et profération vocale.

44. « Émile ne réussissait à faire d'autre mouvement que de tourner alternativement la tête vers la jeune fille et vers la fenêtre, quand la voix se tut et le bruit caractéristique d'un disque terminé qui continue à tourner se fit entendre. Émile ne put s'empêcher de rire : ainsi donc, c'était un phonographe qui l'avait ému à ce point ! » (Lucien Allina, *À nous, la liberté!*, *op. cit.*, pp. 31-32). Dans ce cas, la voix féminine n'est pas altérée par le moyen de reproduction, et Émile en vient à rire du qui-proquo.

Le chant des fleurs

Dans la séquence proposée, Émile regarde le bouton de fleur glissé dans la poche de sa tenue au moment précis où le chant qu'il attribuera à Jeanne s'élève. Il pourrait sembler peu pertinent de voir un quelconque rapport entre l'objet du regard et le sujet chantant. Et pourtant : le spectateur du film des versions antérieures à celle de 1951 interprétait bel et bien la voix chantée non pas comme un son *off*, mais comme une émission « *in* » provenant du végétal présent dans le cadre ! En effet, la séquence de la prison était précédée d'une rêverie d'Émile où un bouton de liseron se mettait à chanter, puis se voyait accompagné en chœur par toute une haie de fleurs. Le découpage technique atteste d'ailleurs que René Clair avait lui-même écrit le chant de la fleur. Ainsi, de la fleur à Jeanne, le chant est le vecteur d'un transfert métonymique, d'autant que la fenêtre de Jeanne est entourée de liserons. Prolongeant l'opposition entre nature et technologie qui traverse tout le film, la mécanique du phonographe ruine indirectement le naturel supposé de la voix de la fleur (mais aussi l'état de rêverie), tandis que la fleur est elle-même figurée visuellement de façon très artificielle, comme du papier découpé⁴⁵. En supprimant le passage préalable du chant de la fleur, Clair resserre la question de l'origine du son sur l'opposition entre Jeanne et le phonographe, et écarte un usage non réaliste de la voix « synchrone » dont il jugeait certainement qu'il pouvait passer pour ridicule dans les années 1950 – seul le cinéma d'animation semble pouvoir encore recourir à un tel animisme –, après plus de vingt ans de cinéma parlant. Cette suppression tardive, couplée au renforcement de la présence du phonographe dans l'immeuble de Jeanne, montre combien la standardisation des pratiques sonores va jusqu'à marquer l'histoire du support matériel du film.

Dans ce cas, l'éviction de la voix de la fleur renforce la dimension machinique de la production du chant. Cependant, les modifications apportées à la seconde séquence montrent que Clair n'assumait pas totalement ses choix quant à l'exhibition de la mécanique intrinsèque à son moyen d'expression.

L'automate du Magic-Park : dévoilement *vs* dissimulation

La seconde séquence désormais absente des copies d'*À nous la liberté!* est celle qui se déroule au « Magic-Park », une sorte de parc artificiel attenant à la piste de danse d'une guinguette où les couples d'amoureux se retirent pour avoir de l'intimité. C'est là qu'Émile surprend les amants et comprend que Jeanne est en fait éprise de Paul. Cette scène du « Magic-Park » est supprimée par Clair dès 1931, juste après la première berlinoise.

On la trouve déjà dans le synopsis du film, qui précise :

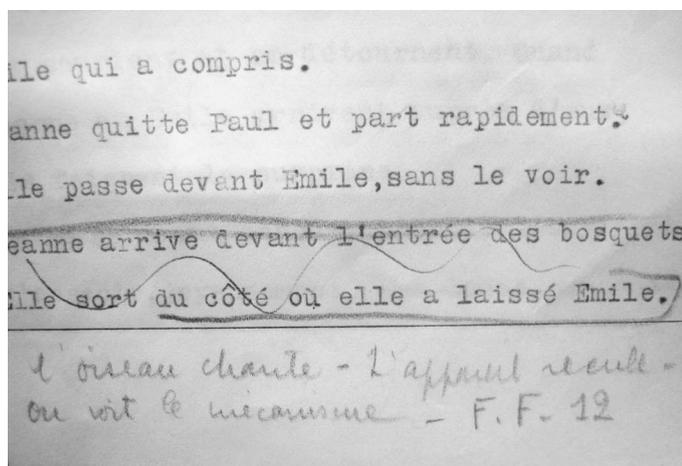
Émile reste seul, grisé par sa première aventure d'amour, par la beauté de la nuit et le chant des oiseaux. [...] Il arrive près d'un arbuste d'où s'échappent des paroles d'amour.

45. On trouve déjà ce motif à la fin du *Million*, lorsque des pétales pleuvent sur les amants, tandis que deux acteurs d'opéra clament des paroles qui valent simultanément pour les héros demeurés muets.

L'expression « chant des oiseaux » ne laisse pas présager l'attribution de paroles au volatile, ce que certaines versions du scénario prévoient néanmoins⁴⁶. Dans le roman d'Allina, on lit :

Il fit quelques pas, comme dans un rêve. Je ne sais si ce soir-là les fleurs avaient une odeur particulièrement grisante, si les oiseaux chantaient dans les branches, si la lune revêtait d'un givre magique les rameaux doucement agités par le vent. Mais ce qui est bien certain, c'est qu'Émile entendait un concert merveilleux [...] ⁴⁷.

Le narrateur qui, dans ce chapitre, se manifeste exceptionnellement à la première personne, prend ses distances – il dit « ne pas savoir » à quoi tenait l'ambiance particulière de cette soirée – en présentant, de façon métaphorique, le « concert merveilleux » comme le résultat de la perception subjective d'Émile. Or dans le découpage technique, on trouve une mention manuscrite de Clair tout à fait révélatrice de son désir d'exhiber le film comme une représentation issue d'une « machine parlante » : il était prévu de montrer l'oiseau chantant puis, après qu'Émile a perdu toute illusion de séduire Jeanne, de clore la séquence avec le plan 482 qui est décrit ainsi : « L'oiseau chante, l'appareil recule, on voit le mécanisme » (ill. 8) ⁴⁸. Cette dernière précision, indiquée sous la forme d'un ajout manuscrit, est significative d'une volonté de la part du cinéaste d'exhiber, comme il l'a fait précédemment dans la séquence du phonographe, la facticité de la source sonore, ici révélée grâce à un



Ill. 8 : Extrait du découpage technique de *À nous la liberté!* (René Clair, 1931). Archives BnF.

46. Voir par exemple la continuité dialoguée conservée à la Cinémathèque française, qui comprend une chanson attribuée aux oiseaux.

47. Lucien Allina, *op. cit.*, p. 74.

48. « Découpage technique : dactylographie avec annotations autographes, relié » [BnF, RC11 (002)] ; cette même précision est reportée au dernier des cinq feuillets d'un document dactylographié [RC 11 (003)], et dans une autre version (quant à elle dactylographiée) du découpage technique, dont le plan 481 est décrit ainsi : « L'oiseau qui chantait. L'appareil recule. On voit qu'il s'agissait d'un oiseau mécanique. » [RC 11 (005), p. 6].

mouvement d'appareil⁴⁹. L'oiseau, symbole de l'amour et de la liberté, s'avère n'être qu'un automate, à l'instar des volatiles d'Edison dans *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam. Dans ce document annoté, toute la fin de la séquence (où Émile discute avec l'oncle puis quitte le Magic-Park) est tracée, de sorte que la reconnaissance de l'appartenance de l'oiseau à un dispositif de boîte à musique constitue la chute de la séquence, dont l'effet répète la désillusion précédente d'Émile lorsque le son de la voix déraile et qu'il comprend qu'il s'agit d'un disque. Rien n'atteste que le dévoilement du mécanisme a effectivement été tourné, puisqu'il n'apparaît pas dans le supplément DVD de l'édition Criterion du film qui comprend toutefois cette séquence. Dans *L'Avant-scène cinéma*, la description s'arrête après la mention du mouvement de recul de la caméra, sans faire mention de la nature mécanique de l'oiseau. Il y a donc bien eu chez Clair une volonté d'atténuer le caractère réflexif de la représentation des sons.

À nous la liberté! n'échappe pas à une forme de paradoxe dans la mesure où, tout en condamnant la déshumanisation induite par les produits de l'industrie phonographique, il est lui-même, en tant que production de cinéma, issu de la technologie sonore. Ainsi les chansons composées par Georges Auric seront-elles commercialisées sous forme de disques. Les changements opérés par René Clair témoignent en fait d'une ambivalence qui prévaut dans le discours même du film, puisque la posture technophobe manifestée à l'égard des machines parlantes s'accompagne, dans le finale, d'une conception utopiste consistant à voir dans le machinisme la solution d'une libération du prolétariat, non plus assujetti à la machine mais exonéré de toute besogne grâce à celle-ci. L'éloge de la paresse et de la rêverie auquel s'adonne Émile le flâneur l'emporte *in fine*.

Un film exemplaire : le fantasme de Siegfried Kracauer

Il n'en reste pas moins que René Clair a envisagé, à une étape de la réalisation du film, de mettre à distance le synchronisme en affichant les conditions machiniques de sa réalisation, afin que le spectateur prenne conscience de l'autonomisation des sons par rapport aux images. Cette posture distanciée de résistance à la naturalisation de la voix synchrone, Siegfried Kracauer, partisan d'un recours à la technique du contrepoint audiovisuel, en voyait un exemple emblématique chez Charlie Chaplin, le cinéaste qui a résisté le plus longtemps au parlant. Dans *Theory of Film* qu'il publie en 1960, Kracauer se réfère à *Modern Times* (*les Temps modernes*, 1936), dernier film dans lequel Chaplin a pu se permettre d'atténuer considérablement la place de la parole synchrone, comme Clair avec *À nous la liberté!*. Le lien entre les deux films est d'autant plus évident si l'on pense à la représentation du travail à la chaîne qui leur est commune. D'ailleurs, la firme Tobis qui produisit le film de Clair attaqua pendant plus de dix ans Chaplin en justice pour plagiat⁵⁰.

49. Si bien que l'on retrouve dans cette séquence supprimée un procédé que Dudley Andrew et Steven Ungar ont cru voir ailleurs dans le film (voir *infra*, note 52).

50. Ces démêlés juridiques sont désormais partiellement connues grâce au travail effectué par David Robinson dans les archives Chaplin (David Robinson, « Clair, Charlie Chaplin et *les Temps modernes* / *À nous la liberté* », dans Noël Herpe et Emmanuelle Toulet (dir.), *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, 2000).



Ill. 9: *À nous la liberté!* (René Clair, 1931).

La séquence de *Modern Times* convoquée par Kracauer est celle de la démonstration de la machine servant à faire manger les ouvriers sans leur faire quitter leur place de travail (ill. 9), autrement dit à *synchroniser* – ce verbe est utilisé dans le discours promotionnel proféré dans cette séquence – le déplacement d’aliments avec la bouche de l’utilisateur. Kracauer en propose la description et le commentaire suivants de ce passage qui, selon lui, « joue comme une bombe à retardement » :

Lorsque l’inventeur de la machine commence à expliquer son fonctionnement, tout son jeu tend à nous faire tomber dans le piège de croire que c’est lui-même qui parle ; et puis un léger mouvement de caméra nous fait brusquement comprendre que son boniment de camelot sort d’un magnétophone [*sic*]. [...] maintenant que l’homme que nous croyions être l’orateur se révèle n’être qu’un mannequin, un résidu de la mécanisation, nous cessons de prêter attention à ce que débite le phonographe pour nous transformer d’auditeurs naïfs en spectateurs captivés.⁵¹

Kracauer examine dans cette séquence un fonctionnement en tous points identique à celui que nous avons observé dans la version de 1931 d’*À nous la liberté!* : le spectateur est dans un premier temps leurré, puis la nature mécanique de la production de la voix est révélée, le personnage n’étant plus dès lors qu’une

51. Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 172-173 [trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni]. Même si le magnétophone pourrait constituer chez Kracauer un lapsus révélateur – la propagande hitlérienne ayant fait un usage massif de la bande magnétique –, le terme employé par ce dernier et non respecté par les traducteurs est bien celui de « gramophone », qui correspond à l’appareil montré dans le film (*Theorie des Films. Die Erretung der äusseren Wirklichkeit*, dans *Werke*, Band 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 182).

poupée de ventriloque⁵². Cependant, en comparant la citation de *Theory of Film* au passage du film de Chaplin, on constate que la description qu'en fait Kracauer est erronée : le présentateur de Chaplin ne fait pas semblant de parler pendant que le phonographe tourne ; en outre, cet appareil se trouve dans le champ depuis le début, et l'on voit l'inventeur l'actionner. Chez Chaplin, le spectateur n'est aucunement leurré : Kracauer a imaginé l'existence d'un mouvement de caméra qu'il envisage comme un geste de dévoilement de l'origine phonographique de la voix afin que cet exemple puisse servir son propos. En fait, le modèle de la résistance au parlant évoqué – voire fantasmé – par Kracauer correspond bien plus à la séquence du phonographe du film *À nous la liberté!*⁵³, à ce titre tout à fait emblématique d'un discours du début des années 1930 opposé à l'hégémonie du parlant. En 1960, alors que l'œuvre de René Clair, fort légitimée au début des années 1930, n'est plus guère discutée, Kracauer oublie *À nous la liberté!*, dont il ne fait aucune mention dans l'ensemble de son volumineux opus.

En associant l'enregistrement sonore à l'aliénation et au leurre, Clair s'inscrit dans une démarche de dénaturalisation de la représentation filmique qui semble n'appartenir qu'au cinéma « moderne »⁵⁴. L'œuvre parlante de Clair, peut-être parce qu'elle se réfère à un cinéma « d'avant » (les premiers temps et les années 1910), n'est jamais abordée en lien avec le cinéma ultérieur, alors que l'on pourrait à notre sens la rapprocher de la réflexivité des films dits de la « modernité cinématographique » des années 1960, qui, eux aussi, joueront sur la dissociation de l'image et du son. C'est d'ailleurs ce que suggère Burch sans se référer à Clair en particulier lorsqu'il évoque la période de l'interrègne :

52. La ventriloquie constitue une pratique de référence pour aborder les phénomènes évoqués ici, comme l'a souligné Rick Altman (« Moving Lips: Cinema as Ventriloquism », dans Rick Altman (dir.), *Yale French Studies*, n° 60, New Haven, 1980). Parmi les conseils qu'il dispense dans son manuel, le célèbre ventriloque Edgar Bergen souligne l'importance de la dimension visuelle : « N'oubliez pas que les mouvements naturels de votre poupée sont très importants pour produire l'illusion que votre voix vient de la bouche de la marionnette » (*How to Become a Ventriloquist*, New York, Grosset & Dunlap, 1938, p. 21). Contrairement à *À nous la liberté!*, un film comme *The Great Gabbo* (*Gabbo le ventriloque*, James Cruze, 1929) maximise l'illusion du synchronisme vocalabial en l'affichant comme la performance du personnage principal interprété par Erich von Stroheim. En 1930, Béla Balazs, après avoir observé que le synchronisme souffrait considérablement d'une absence de latéralisation des sons (« Le son ne reste pas attaché à l'image. L'impression auditive dérape par rapport à l'impression visuelle »), notait qu'en « prenant un ventriloque et sa poupée pour héros de son premier film parlant, Eric von Stroheim a génialement fait de cette nécessité technique une vertu artistique » (*L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, p. 239). Dans l'introduction de son compte rendu du numéro 23-24 de la revue *Décadrages* consacré au doublage, Erik Bullot, fort intéressé dans sa pratique de cinéaste (notamment dans *Le Singe et la lumière*, 2002) et à travers ses conférences et écrits par la tension entre synchronisme et déliaison, commente une séquence de *play-back* dans un film contemporain de celui de René Clair, *Monkey Business* (Norman Z. McLeod, 1931), qui fonctionne également sur le mode de la révélation d'un « truc » (1895, n° 70, été 2013, p. 222).

53. À la différence près que, chez Clair, le dévoilement est le produit du montage. On peut citer à ce propos une autre erreur significative que l'on observe dans l'ouvrage de Dudley Andrew et Steven Ungar, cette fois à propos d'*À nous la liberté!*. En effet, ces auteurs commentent ainsi la séquence du phonographe : « Ici un mouvement d'appareil [*pan of the camera*] opportun révèle que la jeune fille ne chante nullement mais qu'elle synchronise ses lèvres avec le disque du gramophone. » (*Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Harvard University Press, 2005, p. 192) [notre traduction]. Or le film de Clair ne comprend aucun mouvement d'appareil de ce type qui, semble-t-il, participe dans les discours d'une sorte de fantasmagorie de la révélation.

54. Songeons à Varda, Truffaut et Godard d'une part et Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras d'autre part.

Et lorsque, au cours des années soixante, les avant-gardes française (Godard, Hanoun, Resnais, Robbe-Grillet, Pollet) ou japonaise (Oshima, Yoshida, Matsumoto) reviendront effectivement – sans toujours le savoir, peut-être – aux sources du cinéma sonore, il est dans un sens trop tard : leurs recherches sont condamnés au ghetto culturel [...].⁵⁵

Les recherches de Clair sur le son, qui ont toujours pris place dans le cadre du cinéma populaire, donnèrent en effet lieu à des pratiques qui ne sont pas sans parentés avec le cinéma d'un Alain Resnais. D'ailleurs, à la suite sans doute du succès d'*On connaît la chanson* (1997)⁵⁶ – l'un des rares films à problématiser véritablement le rapport entre l'homme et la machine à travers la mise en évidence du caractère enregistré des voix⁵⁷ –, une certaine mode a vu le jour dans la production du « cinéma d'auteur » français qui, s'inspirant de Jacques Demy, renoue (peut-être involontairement) avec les films de Clair du début des années 1930 (et plus généralement avec les films-opérettes de cette époque)⁵⁸ : qu'il s'agisse de Resnais lui-même (*Pas sur la bouche*, 2003), d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau (*Jeanne ou le garçon formidable*, 1998), de François Ozon (*8 Femmes*, 2002), de Noémie Lvovski (*les Sentiments*, 2003 ; *Faut que ça danse*, 2007) ou de Christophe Honoré (*les Chansons d'amour*, 2007 ; *les Bien-aimés*, 2011), on retrouve une utilisation ponctuelle et irréaliste du chant ainsi qu'une tendance à la déliaison vocale chez des cinéastes dont la démarche consiste à jouer avec les codes de la représentation réaliste, non pas tant pour en livrer une critique idéologique que pour l'affecter d'un coefficient d'onirisme et de subjectivité, permettant aux personnages de s'écrier, en chantant : « À nous la liberté ! ».

55. Noël Burch, *op. cit.*, pp. 59-60.

56. Cf. Bernard Stiegler : « Comme si nous faisons défaut ou comment trouver des armes à partir d'*On connaît la chanson*, d'Alain Resnais » (*De la misère symbolique*, tome 1, Paris, Galilée, 2004, pp. 41-94).

57. Nous avons étudié cette question en rattachant le film de Resnais à des préoccupations du début du cinéma parlant dans notre étude « "On connaît la chanson..." », et pourtant ! Voix enregistrée et déliaison chez Alain Resnais », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe (dir.), *Musique et enregistrement*, Rennes, PUR, 2014.

58. Voir Francesco Bono, « Glücklich ist, wer vergisst... Operette und Film. Analyse einer Beziehung », dans Katja Uhlenbrok (dir.), *Musik, Spektakel, Film, Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*, Munich, Text+Kritik, 1998.