Document généré le 12 oct. 2024 02:35

Cinémas
Revue d'études cinématographiques
Journal of Film Studies

La voix qui présente
The Voice that Presents

Martin Barnier

Volume 20, numéro 1, automne 2009

Cinéma et oralité. Le bonimenteur et ses avatars

URI : https://id.erudit.org/iderudit/039270ar
DOI : https://doi.org/10.7202/039270ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)
1705-6500 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Barnier, M. (2009). La voix qui présente. *Cinémas*, *20*(1), 91–111. https://doi.org/10.7202/039270ar

Résumé de l'article

L'expression « voix qui présente » permet d'envisager les différentes façons dont les films de l'époque de la généralisation du cinéma parlant ont pu continuer la tradition du bonimenteur dans les années 1930. L'analyse de séquences spécifiques amène à découvrir les méthodes d'introduction orale dans les films de cette époque. En incipit des films français, on retrouve des « voix de compère » humoristiques, reprenant la tradition du music-hall, des « voix dramatiques » créant du suspense, des « voix pédagogiques », au ton doctoral, et des « voix chantantes » grâce à leur accent ou à la musique. En établissant sa typologie, l'auteur fait un lien entre les films du début des années 1930 et les spectacles de scène des années antérieures à la guerre de 1914, puisque, dans les deux cas, il semble que la voix de présentation aide le spectateur à « entrer » dans l'oeuvre.

Tous droits réservés © Cinémas, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La voix qui présente

Martin Barnier

RÉSUMÉ

L'expression « voix qui présente » permet d'envisager les différentes façons dont les films de l'époque de la généralisation du cinéma parlant ont pu continuer la tradition du bonimenteur dans les années 1930. L'analyse de séquences spécifiques amène à découvrir les méthodes d'introduction orale dans les films de cette époque. En incipit des films français, on retrouve des « voix de compère » humoristiques, reprenant la tradition du music-hall, des « voix dramatiques » créant du suspense, des « voix pédagogiques », au ton doctoral, et des « voix chantantes » grâce à leur accent ou à la musique. En établissant sa typologie, l'auteur fait un lien entre les films du début des années 1930 et les spectacles de scène des années antérieures à la guerre de 1914, puisque, dans les deux cas, il semble que la voix de présentation aide le spectateur à « entrer » dans l'œuvre.

For English abstract, see end of article

Nous reprenons ici certains des exemples que nous avions étudiés autrement lors de notre recherche de thèse (Barnier 2002). Aujourd'hui encore, il nous semble que le début des années 1930 constitue une période étonnante en raison de la diversité des expériences sonores tentées par les cinéastes. Auparavant, nous n'avions pas mis en avant la spécificité des *voix de présentation* dans les films. Mais aujourd'hui, en revoyant les œuvres de cette période, ce « retour du bonimenteur » nous paraît flagrant. On évitera d'adopter une vision linéaire et téléologique de l'histoire pour observer les différentes façons de présenter un film qui ressortent du boniment et établissent un lien entre les arts de la scène, les spectacles populaires et le grand écran devenu « bavard », de 1929 à 1937. Les bonimenteurs ont-ils disparu à la fin des années 1910 et au cours des années 1920, outre quelques exceptions, notamment au Japon ? Nous essayerons de comprendre le rôle de cette voix de présentation

dans les années 1930 en dressant une typologie à partir d'exemples tirés de divers films français.

Le besoin d'interaction entre la scène/l'écran et la salle reviendra peut-être au cours du XXIe siècle. Lorsque le parlant s'est généralisé, n'y a-t-il pas eu un phénomène de ce type[1] ? Il s'agit d'introduire un spectacle, des projections par exemple, et de créer un contact avec le public, avant de laisser la place à un sketch, à une chanson, à un film… Quand la parole (re)devient l'élément essentiel de la projection cinématographique, au début des années 1930, les incipit des films permettent d'établir un lien fort avec le public des milieux populaires. La parole d'un ou de plusieurs personnages semble chaque fois s'adresser directement au spectateur pour l'entraîner vers le film. La multiplication des films comportant une scène « théâtrale » (cette « scène » pouvant se réduire à un bout de trottoir, dans le cas des chanteuses réalistes) facilite l'association de ce personnage au compère de revue, au Monsieur Loyal de Music-hall ou de cirque. Son attitude est parfois celle d'un bonimenteur ou, avec ses clins d'œil au public, d'un aboyeur, un bonisseur de foire chargé de faire entrer les spectateurs sous la tente. On peut noter que les rôles assimilables à ceux de compères, ou commères, se situent presque exclusivement en début de film. Ensuite, le personnage n'a plus de fonction de présentateur. Lors de la généralisation du parlant, le moment crucial de « l'entrée en scène » du film semble nécessiter une mise en confiance du public passant par des techniques de boniment plus anciennes. Les films français, que nous allons étudier, ne sont pas les seuls à opérer de cette façon. Les comédies musicales, genre cinématographique né avec le parlant, commencent souvent par ce regard caméra. Maurice Chevalier, dans *Love Me Tonight*, tourné par Rouben Mamoulian en 1932, chante, face à la caméra, la joie d'être un Parisien. L'acteur procède de même au début de *La veuve joyeuse*, réalisé par Lubitsch en 1934, en se détachant du reste de la troupe par un plan frontal et une voix qui porte plus fort que les autres les couleurs de la Marsovie (principauté d'opérette). Du côté de Berlin, les opérettes franco-allemandes regardent aussi le public dans les yeux, comme les trois amis en voiture au début du *Chemin du paradis* (1930), lorsqu'ils

entonnent *Avoir un bon copain*. À la fin du film (dans la version française comme dans la version allemande), le plus chanceux des trois garçons se retrouve sur scène avec Lilian Harvey pour dire au public qu'il ne s'agit que d'un film. Se transformant en maître de cérémonie, il clôt le spectacle avec tact pour accompagner le public vers la sortie. André Urban a la même attitude en ouverture de *Chacun sa chance*. Ce premier type de « bonimenteur » passé dans le cinéma parlant est le plus contemporain de l'arrivée du son. Des compères et commères continuent de présenter des revues dans les salles françaises au début des années 1930, même si les music-halls les plus prestigieux se passent de leurs services depuis quelques années déjà, préférant une meneuse de revue plus glamour, sachant descendre des escaliers dans des tenues légères, chanter et émoustiller les spectateurs plutôt que les faire rire. Le compère apparaissant dans les opérettes filmées est donc presque déjà la résurgence d'une activité devenue désuète.

La voix dramatique qui introduit certains films en *over* est moins courante. Elle crée une situation angoissante qui ne pourra se résoudre qu'à la fin du film, avec une explication rassurante du héros. Quand cette voix *over* est plus détachée, moins emphatique, elle s'apparente aux voix caractéristiques des actualités et des documentaires. Dans la fiction, ce type de narration plonge ses racines chez les conférenciers pédagogiques, dont l'influence nous semble fondamentale, principalement chez Guitry. La façon dont les chansons introduisent les films doit, elle aussi, être réévaluée à la lumière des liens qu'elles entretiennent avec les succès du music-hall de l'époque.

Nous étudierons donc cette « voix qui présente » sous ses différentes facettes, soit quand elle est une « voix de compère » humoristique, puis une « voix dramatique », une « voix de conférencier » pédagogique et, enfin, une « voix chantante ».

La voix du compère

Le meneur de revue, le personnage le plus ouvertement sorti du music-hall, apparaît dans les premières images de la production française *Chacun sa chance*. Ce film, sur les écrans au tout début de 1931 et coréalisé par Hans Steinhoff et René Pujol, s'ouvre sur

un générique écrit et silencieux, qui précise qu'il a été tourné dans les studios Pathé-Natan de Joinville-le-Pont et enregistré avec le procédé RCA-Photophone. Une fois le dernier carton disparu, un acteur bedonnant apparaît sur scène, sortant de derrière un rideau. André Urban s'adresse directement à la caméra :

> Et maintenant, assez de titres [ici, les cartons du générique] ! Puisqu'il s'agit d'un film parlant, hé, hé, hé ! il vaut mieux commencer à parler, hé, hé ! Mesdames et Messieurs, j'ai l'honneur de vous présenter mademoiselle Renée Héribel et mon meilleur ami, monsieur André Urban, dans les rôles de la baronne et du baron de Monteuil.

Sur ces mots apparaissent de derrière le rideau de scène les deux acteurs en question. La voix chevauche les plans montrant les acteurs qui viennent « saluer le public ». Urban vient une deuxième fois sur le devant de la scène, tenant la main de sa partenaire. Le montage le fait réapparaître ensuite comme maître de cérémonie, en alternance avec chacun des plans montrant les acteurs du film, appelés par sa voix (mais qui n'apparaissent jamais dans le même plan que lui).

> Mademoiselle Gaby Basset et monsieur Jean Gabin, dans les rôles de Simone et de Marcel Grivot. Mademoiselle Josylla et monsieur Jean Sablon, dans les rôles de Colette et de Jean d'Artaud […]. Le film a été mis en scène par monsieur Hans Steinhoff. Et maintenant, place au théâtre ! Maestro…

André Urban cesse alors de regarder la caméra, se penche vers la fosse d'orchestre et fait un geste de révérence envers un chef virtuel… qui apparaît dans le contre-champ grâce au montage. Le film veut rassurer le public sur sa qualité sonore, même si les indices dans le générique étaient clairs. « [Il] vaut mieux commencer à parler », explique le compère. André Urban présente le film comme un numéro de music-hall, tout en jouant un des rôles principaux. L'univers diégétique est celui de la scène, avec de nombreuses séquences se déroulant dans un music-hall. Un des cartons du générique précisait, après le titre du film : « opérette filmée ». Ce type de film utilise un compère, comme pour lancer une revue.

> […] le 30 novembre 1886 les Folies présentaient à leur public « Place au jeûne » (et non pas Place aux jeunes !). Ce spectacle mêlait ballets (avec la première apparition d'un groupe de *girls* — d'Europe centrale), attractions, tours de chant et intermèdes comiques. Les présentateurs qui assuraient le lien entre chaque numéro étaient baptisés « compère et commère » et, à la manière de nos chansonniers d'aujourd'hui, passaient *en revue* l'actualité du moment en brocardant les hommes politiques [2].

Ces présentateurs, qui intervenaient parfois dans la revue (comme, ici, Urban participe au film), ont continué à divertir le public jusque dans les années 1920 et 1930 sur la scène des music-halls et « concerts » de toute la France [3]. Un film de 1931, *Le Congrès s'amuse*, version multiple tournée en Allemagne, comporte dans ses premiers plans des commentaires faits par une commère. Dans cette production d'Erich Pommer, on découvre d'abord comment des tuyaux placés dans le palais où se tient le Congrès de Vienne permettent d'espionner ce qui se dit entre les diplomates. Metternich se tient ainsi informé de ce qui se trame. Par le truchement de ce système de communication orale, le spectateur comprend les enjeux du Congrès de 1815 et se familiarise avec le rôle de chacun des personnages. Le film, coréalisé par Jean Boyer et Erik Charell, met en scène une femme mûre et rondelette qui commente ce qui se passe. Avec ironie, elle se plaint de tous les désagréments occasionnés par ce long congrès. Son accent parisien (dans la version française) lui donne une gouaille qui en fait une parfaite *commère*, dans tous les sens du terme. Elle introduit l'action plus longuement que la plupart des autres présentateurs de ce type. Dans les films américains reprenant le principe de la revue, les *masters of ceremonies* sont plutôt distingués, bien qu'ils placent aussi des blagues et participent à certains numéros. Les films de ce type ont connu un grand succès entre 1929 et 1933 [4].

Au début de *Chacun sa chance*, une fois que le chef et ses musiciens ont été montrés jouant (en son direct) avec un véritable public derrière eux, la caméra fixe un rideau qui s'ouvre sur… une rue (et non une scène) avec voitures arrivant devant un grand magasin. Les cinéastes ne cessent de jouer avec les références : scènes de théâtre/film, décors/extérieurs. Le film

est dans un entre-deux intermédial : spectacle de scène ou cinéma, captation (des séquences entières montrent, de loin, de vrais numéros de revue avec danseuses) ou film avec récit structuré, opérette (chansons de Jean Sablon, de Gabin) ou comédie romantique (les dialogues dominent largement) ?

La voix dramatique

Chacun sa chance n'est pas le premier film français qui utilise un générique parlé. Sorti fin septembre 1930, *Le mystère de la chambre jaune* présente techniciens et acteurs avec une voix *over*[5]. Le narrateur n'apparaît pas dans le film de Marcel L'Herbier. Il déclame d'une voix solennelle le nom des acteurs et leur rôle à l'écran, ainsi que le nom des opérateurs de la prise de son et de vues, tout en usant d'images très sombres. Après le carton « une production Marcel L'Herbier », la voix masculine, dramatique, tendue et vibrante, énonce : « Cette production, que les films Osso ont l'honneur de *vous* présenter, a été enregistrée par l'ingénieur Archimbaud sur procédé RCA-Photophone. Les prises de vues sont de monsieur Burel, assistant technique, et Toporkoff, chef opérateur […] ». Nous soulignons le « *vous* présenter ». Le discours s'adresse directement au spectateur. Comme un bonimenteur caché dans le noir de la salle, mais présent à côté de l'écran, cette voix *over* donne un caractère tragique même à la liste des collaborateurs de L'Herbier ! Les images qui accompagnent cette liste montrent la machine de l'ingénieur du son, mais ce dernier est à peine visible, de dos, ses mains manipulant des manettes. Chaque plan du générique reste dans l'ombre, sur fond noir avec un éclairage rasant, typiquement expressionniste. L'exagération dramatique est autant visuelle qu'auditive. La musique d'Édouard Flament, uniquement jouée au piano et au violon, est composée de phrases répétitives qui ne comportent pas de résolutions, de chromatismes ni d'harmonies précises. Les arpèges, qui semblent continuellement descendre la gamme en boucles sombres, créent une atmosphère lugubre. Cette tension musicale accompagne la voix *over* pendant les deux minutes que dure le générique. Le suraigu du violon occupe le haut du spectre sonore, alors que le piano reste dans les graves, laissant la voix

humaine dans le médium du spectre. Cela permet de jouer sur trois éléments pour dramatiser le son. Remarquons que le premier poste technique cité est celui de l'opérateur son (avec des trémolos au piano et des notes très hautes au violon, qui prouvent à cet instant la fiabilité technique du matériel RCA-Photophone sur toute la largeur du spectre). Ensuite, on distingue une énorme caméra blimpée (insonorisée), puis une deuxième et, enfin, une autre, au fur et à mesure que le plan s'élargit. Les gros plans sur le matériel montrent le dernier cri en matière de technique sonore, avec ces caméras en mouvement qui peuvent être utilisées en même temps que la prise de son. Mais chaque fois les hommes restent cachés par leurs machines. Sur chaque caméra, un projecteur perce la nuit avec une lumière désagréable pour le spectateur. « Cette production a été dirigée par monsieur Marcel L'Herbier, assisté par Georges Lampin et Suzanne Vial et, pour le montage sonore, par Jacques Manuel et madame Marguerite Beaugé. » À la mention du nom du cinéaste, on découvre un groupe de figurants maintenus à distance (de la caméra) par quatre policiers, comme lorsque la foule est écartée d'une « scène de crime », mais aussi comme lorsque les curieux veulent voir un tournage. Des projecteurs créent une lumière en contre-jour. Une grande partie de la scène reste dans la nuit. À l'énoncé du nom des monteurs son, le spectateur découvre la technique du film. En gros plan, les différentes pistes optiques passent dans une enrouleuse. On voit deux mains gantées marquer les bandes au crayon. Des bribes d'images du film qui va commencer se mêlent donc aux étapes techniques de sa fabrication. La voix énonce de façon lugubre le nom des participants à l'œuvre, comme s'il s'agissait d'un fait divers tragique ! « Ce film est interprété par madame Huguette Ex-Duflos, qui joue le rôle de Mathilde Stangerson, par madame Kissa Kouprine, la camériste, par messieurs Desjardins [...] ». Chacun des acteurs est éclairé de façon expressionniste. Seule une partie du visage apparaît[6]. La voix donnant le nom des acteurs, quand leur image apparaît à l'écran, ressemble beaucoup à celle d'un bonimenteur de salle qui ferait de même sur les images du générique d'un film muet. Le ton nous plonge dans l'ambiance du *Fantômas* de 1914 qui serait commenté en

direct dans la salle. Certains interprètes ont des attitudes préoccupées, les femmes ont les yeux lourdement fardés, tous sont habillés de noir. Un seul acteur bénéficie de plus de lumière et fait un sourire à la caméra : Roland Toutain, qui joue le héros, Rouletabille. Après son apparition, la voix proclame : « ce film est tiré de l'œuvre célèbre de Gaston Leroux » et le titre du film apparaît à l'écran, alors que la voix *over* se tait définitivement. Elle est remplacée par le bruit du vent qui soulève les lettres du titre. Cet effet donne l'impression que les lettres brûlent. Un tambour résonne, créant une atmosphère d'orage. Le film commence après un fondu au noir. Ce générique réussit à dévoiler en partie les techniques utilisées et à intriguer, grâce à une présentation énigmatique. Le procédé reste rare. Un film de la même période, plongeant le spectateur dans une ambiance identique, *Fantômas* de Paul Fejös, sorti en 1932, se contente d'utiliser une musique angoissante pour distiller une sensation de conte fantastique sur un générique écrit. Les dialogues donnent le contexte, mais on ne trouve plus de voix *over*. La voix du narrateur invisible du *Mystère de la chambre jaune* plonge déjà le spectateur dans une énigme, car il s'exprime avec emphase et les images ne rassurent pas le public.

À quelques mois d'écart, deux films de 1930 montrent deux usages de la « voix qui présente ». Dans *Le mystère de la chambre jaune*, le narrateur caché, sur fond de souffle de vent, trouble la quiétude du spectateur. Médiateur invisible, il laisse un sentiment de peur s'instiller en dramatisant l'ouverture sonore du film. Au contraire, dans *Chacun sa chance*, la bonhomie du présentateur, homme rondouillard et jovial, donne immédiatement un ton de comédie à l'œuvre. Comme le bonimenteur, qui installait le public dans une ambiance, la voix d'introduction des années 1930 précise le genre du long métrage. Le Monsieur Loyal du cirque peut faire trembler à l'avance sur les risques que courent les trapézistes, ou lancer une blague pour donner le coup d'envoi au numéro du clown. Au cinéma, la présentation parlée se fait en empathie avec la personnalité des personnages qui vont apparaître à l'écran et crée une atmosphère précise.

La voix du conférencier

Sacha Guitry, en parlant au début de son film *Le roman d'un tricheur* (1936), explique à la salle : tout ce que vous allez voir est *mon* œuvre. Il révèle une part des coulisses du film, explique la technique utilisée, mais n'est plus un simple médiateur, comme l'étaient les voix de 1930-1934. Il dit « Je ». Il se présente comme auteur complet, ce qui éloigne cette présentation du boniment forain ou de music-hall… et la rapproche des « conférenciers ». Comme ces « experts » qui viennent parler de leurs voyages, de leurs chasses filmées (le président américain Théodore Roosevelt, par exemple) et qui se mettent en avant comme chefs d'une expédition et narrateurs de leur propre histoire, Guitry nous propose de voyager au cœur de son imaginaire. Le principe de la fausse biographie exposée par une seule voix rattache encore plus fortement le film aux conférences d'un Nemrod racontant ses exploits cynégétiques. La mode des conférences, sur les sujets les plus variés, s'est développée des deux côtés de l'Atlantique. En France, on compte des milliers de conférences pédagogiques chaque semaine à la fin du XIXe siècle. Des manuels sont édités pour expliquer la façon de procéder (Fourtier 1893). Raconter des biographies, présenter des pays, à partir de plaques ou de films, est un métier que Guitry connaissait, vu le nombre de conférenciers qui parcouraient la France [7]. Cette pratique avait cours dès les années 1890 (avec des plaques [Altman 2004, p. 55-70]) et s'est poursuivie jusque dans les années 1920, et bien après encore. De nos jours, les tournées « Connaissance du monde [8] » sont encore présentées dans la salle par l'aventurier-cinéaste qui parle à la première personne du singulier [9]. Guitry lui-même s'est fait « expert ès artistes français » lors de sa tournée de conférences avec son film *Ceux de chez nous*. En présentant son film de 1915, il agissait comme les autres conférenciers-aventuriers, personnalisant son rapport aux grands hommes comme les « découvreurs » d'exotisme s'impliquaient dans leur safari. On a une recréation de cette présentation interactive donnant une « idée de ce que pouvait être sa causerie accompagnée de projection, ou la projection accompagnée de ses commentaires », dans la version faite pour la télévision en 1952 (Eisenschitz 1993, p. 151-152). Avec son

commentaire sur son film de 1936, il ne s'agit plus de présenter des hommes illustres, il faut amener le public à croire à la réalité d'une biographie imaginaire. Contrairement aux conférenciers « sérieux », Sacha Guitry s'amuse à imiter des voix, des accents… « Ce travail sur les voix est une composante de l'atmosphère drolatique et désinvolte de ce film où tout repose sur le *jeu*, dans les différents sens du terme, c'est-à-dire chez Guitry, sur les déploiements ludiques du *je* » (Boillat 2007, p. 169). Alain Boillat analyse bien ce film, mais il le rattache trop au bonimenteur « classique ». Il me semble que le métier de conférencier « pédagogique » est différent de celui qui se spécialise dans le divertissement, même si Guitry brouille les cartes avec sa fausse biographie. Au début du film, les explications posées (« ce film, je l'ai réalisé moi-même ») et les remerciements à ceux qui l'ont « si bien secondé » rattachent ce discours à celui des explorateurs montrant les images qu'ils ont réalisées au bout du monde, précisant leurs techniques de prise de vues et remerciant leurs camarades d'expédition. Un critique de cinéma avait déjà remarqué un lien avec une autre voix posée sur des images :

> Cette méthode d'ailleurs n'a été employée que pour des documentaires et actualités. En ce qui concerne les grands films sonores, on ne peut guère citer de cette catégorie que *Le roman d'un tricheur*, de Sacha Guitry, où l'auteur-acteur raconte de sa voix bien connue l'histoire qui se déroule sur l'écran, interprétée par des artistes aphones (Keim 1947, p. 41).

Effectivement, la voix *over* des actualités cinématographiques « parlantes » est sans doute celle qui se rapproche le plus des voix de conférenciers décrivant des pays lointains. On peut en avoir une idée grâce au DVD joint au livre *Le muet a la parole*. Le commentaire d'un documentaire sur Jérusalem, daté des années 1910, par son ton emphatique et son européocentrisme, donne un « point de vue documenté » sur un monde exotique (Pisano et Pozner 2005). La tradition de la voix de conférencier « pédagogique » s'est perpétuée dans les actualités et surgit parfois dans les films de fiction. Guitry confirme d'ailleurs sa fascination pour la voix du conférencier pédagogique en l'utilisant au début de deux de ses films tournés en 1937. Au début du *Mot de Cambronne*, il

fait une longue dédicace, en vers rimés comme l'ensemble du film. Il est assis à son bureau et écrit un discours/une préface tout en le/la disant au spectateur. Il dédie son film à Edmond Rostand en expliquant dans quelles circonstances l'idée de cette pièce (en train de devenir film) lui est venue. Dans *Les perles de la couronne*, il est toujours assis à son bureau et explique à son ingénue préférée (sa femme et actrice de l'époque, Jacqueline Delubac) l'histoire des perles de la couronne d'Angleterre. La voix s'adresse au public sur le ton de la confidence, mais toujours avec une volonté didactique, expliquant la « grande Histoire » par de petites anecdotes, en partie romancées.

Dans tous les cas, ces voix cherchent à interagir avec le public, ou à faire semblant de s'adresser directement à une salle. Le ton de la voix impose le type de lecture que le public peut faire, comme lorsqu'une personne en chair et en os parle à un auditoire. La voix qui présente le spectacle/le film pouvait aussi s'exprimer en chansons.

La voix chantante

De nombreux films français du début des années 1930 commencent par une chanson. Cette chanson résume le contexte, présente la situation, explique ce qui va se passer. L'exemple de *Sous les toits de Paris*, réalisé par René Clair au début de 1930, est connu. La « chanson-titre », qu'on entend plusieurs fois dans le film, implique les spectateurs en les plaçant dans la position d'un passant qui s'approche d'un chanteur des rues. Ce « travelling sonore », selon les mots de René Clair, permettait d'entrer doucement dans le film. Le chanteur-médiateur entre la salle et l'écran était le protagoniste principal : Albert Préjean, s'adressant aux auditeurs avec force clins d'œil et divers procédés discursifs, chantait sa future histoire d'amour, tout en incitant le public à participer. La chanson donnait le contexte, décrivait le récit et permettait de comprendre les personnages. Comme de nombreuses séquences du film étaient sans dialogues, la parenté avec une présentation de muet était encore plus forte. Le chant créait un lien très fort avec le public. On ne sait pas si les Français de 1930 chantaient dans la salle, mais le succès de la chanson permet de penser que les familles

reprenaient en chœur le refrain, chez elles, partition en main, comme sur l'écran. L'interaction écran/salle fonctionnait, avec un léger décalage dans le temps. Comme le remarque Michel Chion (2008, p. 9-14), René Clair a choisi de neutraliser la langue utilisée. Pas d'argot dans ce film pourtant censé montrer des « apaches » parisiens, des « filles des rues » et le petit peuple « parigot ». Dans le reste de la production française de l'époque, l'accent et l'argot se détachaient au contraire nettement dans les « voix de présentation », ancrant le récit dans un lieu et un milieu. Au début de *Caravane*, comédie musicale en version multiple réalisée par Erik Charell à Hollywood en 1934, une chanson est suivie par la lecture d'un texte enchaînant sur un dialogue. Elle donne le contexte et lance l'action [10].

Le générique de *Justin de Marseille* (film sorti en 1935) nous montre encore le visage des protagonistes principaux regardant la caméra quand apparaît leur nom à l'écran. Dans les premiers plans, on suit « le fada », interprété par Aimos, qui entraîne une ribambelle d'enfants tout autour du Vieux Port. Les enfants chantent *Dis-moi, si tu connais Marseille*. Avec sa chanson entraînante, Aimos a le rôle d'un passeur entre la salle et l'écran. Il nous plonge dans l'ambiance du lieu et donne l'esprit bon enfant qui va dominer cette comédie policière. L'attachement à la ville est souligné dans les paroles de la chanson, où Marseille est comparée à une fille envoûtante. La liste des éléments qui font connaître la ville anticipe sur les protagonistes et les lieux du film : « son soleil, ses enfants, ses filles, sa Canebière et son Vieux Port ». Pendant cette chanson, la farandole avance le long des quais. Un long travelling en plusieurs plans permet de découvrir les bateaux à l'arrière-plan et de voir, au premier plan, Aimos faire « valser » quelques vendeuses de poissons, figurantes involontaires. L'aspect documentaire de cette séquence d'ouverture plonge le spectateur dans le décor urbain en correspondance avec l'énoncé de la chansonnette. On remarque que les enfants chanteurs ont l'accent du Midi. Mais la chanson est postsynchronisée, ou peut-être même en *play-back*, de façon à faciliter le déplacement rapide de la bande de gamins.

À la suite de cette chanson, apparue en *overlapping* dès les trois derniers cartons de générique et disparaissant progressivement

derrière un dialogue de premier plan, deux hommes sont montrés en plan serré. C'est la deuxième partie de la présentation du film. Pour compléter les paroles de la chanson, une discussion entre un journaliste parisien, portant une culotte de golf comme Tintin, et un camionneur à l'accent marseillais prononcé explique clairement l'enjeu du long métrage. Le mixage de l'ingénieur du son, Antoine Archimbaud, est remarquable. L'environnement sonore — sirènes de bateaux, klaxons de voitures — continue derrière la chanson, puis le dialogue, et permet de garder une couleur réaliste à l'ensemble. La chanson préenregistrée et la conversation en son direct s'enchaînent avec une grande fluidité. La séquence suivante sera introduite par une coupure dans l'image et le son. Ici, le lieu et le temps sont en continuité et soulignent l'aspect de présentation des paroles.

Le camionneur (avec un très fort accent marseillais, une voix chantante), penché à sa portière, interpelle le journaliste : « Je parie que c'est la première fois que vous venez ici ! Hé ! bien, ce ne sera pas la dernière ! […] Parce que, voyez-vous, jeune homme, Marseille, c'est comme une belle poule, quand on l'a vue une fois, ça y est, on l'a dans la peau. » Le thème de la chanson est donc répété sous une autre forme : l'attachement sentimental à la ville est au centre du film, qui met en avant la figure romantique d'un bandit « d'honneur », Justin, respectueux des femmes et qui « fait le ménage » chez les gangsters concurrents peu scrupuleux. Le dialogue, écrit par Carlo Rim, semble proche d'une improvisation et les tics de langage provençaux creusent un écart avec l'expression parisienne affectée, nasale, du journaliste :

> Le journaliste : Il n'y a qu'une vérité.
> Le camionneur : Y a qu'une vérité ! Entendez-le, lui ! La vérité de Marseille, elle est tellement belle, que de loin, on la prend pour un mensonge !
> — Ha ! Vous êtes poète !
> — Je suis Marseillais, voilà tout.
> — En somme, votre ville n'est peuplée que d'honnêtes gens qu'on persécute.
> — Mais Marseille, c'est un port ; et dans un port comme Marseille, il y a de tout : des vierges, des travailleurs, des pères de famille, des maquereaux et *tutti quanti*.
> — Je n'en doute pas.

> — Vous n'en doutez pas. Seulement, ce que vous venez tous chercher ici, c'est Chicago. Du sang, de la volupté et de la mort [bruits de voitures et de conversations en fond sonore]. Et ce que vous oubliez tous de dire, c'est que les Marseillais, les vrais, c'est de braves petits, et que c'est les autres qui font la réputation de Marseille. Dites-moi, vous n'avez jamais entendu parler de Justin ? […] Vouïe, Justin. Hé ! bien, quand vous le connaîtrez, Justin, peut-être que vous comprendrez ! [Dernière phrase dite sur un ton énervé et démarrage du camion].

Ce que nous comprenons, c'est que le camionneur s'adresse directement au spectateur, même s'il est filmé de trois-quarts, quand il parle au journaliste parisien. Ce dernier ne fait que le relancer par de courtes questions. Toute la conversation nous donne une idée précise de l'intention du scénariste et du cinéaste[11]. On prévient le public qu'il y aura bien « du sang, de la volupté et de la mort », mais que cela fait partie du folklore local et que seules quelques personnes peuvent en être tenues responsables. Par contre, Justin, le chef de gang romantique, doit être apprécié comme un « vrai Marseillais », un héros positif[12]. Le journaliste « naïf » permet au spectateur de comprendre le contexte local, comme lorsque le conférencier-bonimenteur d'une salle de quartier des années 1910, expliquait les contextes historique et géographique dans lesquels un film se déroulait[13]. En début de film, ce dialogue entre deux personnages qui ne jouent aucun rôle dans le reste du récit, sert explicitement à recontextualiser l'histoire pour le spectateur, au même titre que la chanson.

L'utilisation d'une chanson pour débuter le film ne correspond pas à une spécificité provençale. Vincent Scotto, nommé dans le générique, n'est pas l'auteur de cette première chanson mais plutôt celui des chansons qui sont interprétées par Tino Rossi plus tard dans le film. Mais cette chanson d'introduction évoquait les airs marseillais chantés sur la scène de l'Alhambra, non loin du Vieux Port, où débutèrent Fernandel, Raimu… En 1935, le film de Tourneur cherche encore à établir, dans les premières minutes du récit, un lien entre la scène et l'écran, en conservant les traditions orales des années « muettes ».

De nombreux films commencent par des chansons qui précisent l'ambiance des lieux de l'action. C'est le cas d'un autre film policier, *La tête d'un homme*, réalisé par Julien Duvivier en

1932, puis sorti en 1933. Sur les images du générique, on entend une chanson réaliste. L'image d'une guillotine apparaît à l'arrière-plan du générique. La voix lasse de Damia résonne : « Et j'ai cherché le visage, de l'amour que j'ai rêvé, sur chaque être de passage et je ne l'ai pas trouvé… ». Elle chante ainsi ce qui sera la quête de Radek (Inkijinoff), l'organisateur du meurtre sur lequel enquête le commissaire Maigret (Harry Baur). Radek cherche à mettre un visage sur la voix fascinante de Damia qu'il entend chaque jour à travers un mur. Il placera finalement le timbre grave et sensuel de la grande chanteuse réaliste, qui joue ici une femme déchue, sur un « être de passage », une femme qu'il voit dans un bar. Cette chanson prépare donc le spectateur à l'explication donnée par Radek lui-même au commissaire, vers la fin du film. La même chanson se fait alors entendre dans la pièce voisine. Cette voix ensorcelle Radek quand il réussit à attirer la femme du bar dans sa chambre. Il pousse alors le corps de cette femme vers la voix de l'inconnue et découvre le visage de Damia en ouvrant la porte de la pièce voisine. L'impossibilité de faire correspondre le corps de la femme fantasmée avec la voix de Damia pousse Radek à la folie[14]. Dans les derniers plans du film, alors qu'il agonise, écrasé sous un camion, la chanson se fait entendre une quatrième fois avec pour derniers mots : « Et la nuit m'envahit, tout est brume, tout est gris[15]. » La chanson du générique flotte donc sur l'ensemble du film. Elle crée une ambiance grise, brumeuse, qui suivra toute l'enquête de Maigret, tout en décrivant l'esprit torturé de Radek et en présentant l'histoire, même si l'on ne voit apparaître l'interprète du chant que vers la fin du film.

À la fin du générique, on entend une autre voix qui sert d'intermédiaire entre la salle et le film. En fondu enchaîné, on découvre Missia, autre chanteuse réaliste (à la voix beaucoup plus incertaine, aiguë, fragile) interprétant une chanteuse des rues. Elle raconte ce qui attend un meurtrier : « Hier matin après avoir grillé sa dernière sèche, l'bel assassin fut amené pour s'faire raccourcir la cabèche. » Cette voix, accompagnée d'un accordéon, est entourée du vacarme de la rue. Missia s'adresse aux passants, et donc aux spectateurs, regard vers la caméra. Sa voix est parfois couverte par le bruit des voitures. Elle introduit la sensation physique de l'ambiance du quartier, alors que la chanson de

La chanteuse des rues Missia, dans *La Tête d'un homme* (Duvivier, 1932). © Julien Duvivier

Damia en donnait l'atmosphère psychologique. Missia présente le sordide des rues de Montparnasse. Le bruit des voitures, très présent, annonce la fin tragique de Radek, écrasé sous un camion. Alternant avec ce bruit extérieur et la voix de la chanteuse, les bribes de conversations de Willy Ferrière (Gaston Jacquet) forment le dernier élément introductif. Là encore, le personnage sert de médiateur. Comme un maître de cérémonie, il nous entraîne à l'intérieur du bar, serrant les mains, connaissant tout le monde. Il sert de guide au spectateur pour se faufiler au milieu des prostituées et des turfistes. Une fois que des phrases un peu plus longues ont été prononcées par Willy (« Je suis raide comme un passe-lacet », « Je donnerais bien cent mille francs pour être débarrassé de ma tante Anderson »), le spectateur possède tous les éléments de l'intrigue. La voix de Damia, puis celle de Missia, ont rapproché le film des lieux où se produisaient ces chanteuses réalistes, les salles ou les rues.

Les chansons sont rarement suffisantes pour introduire ces films. Chaque film a recours à des dialogues qui alternent avec les chansons, au début de l'intrigue, pour lancer l'histoire. Les personnages qui discutent présentent l'action, résument le contexte et ont souvent des regards caméra, censés interpeller un autre personnage. Ces éléments incitent le spectateur à s'intéresser au sujet, à saisir les liens qu'entretiennent les spectacles qu'il connaît (scène, chanson, revue, music-hall…) et la nouvelle forme de

cinéma que représente le parlant. Le cinéaste Henri Diamant-Berger utilise lui aussi la voix de la célèbre Damia en incipit de *Tu m'oublieras*, en 1931. Le prologue du film explique comment une vedette de la chanson de café-concert de la Belle Époque décide d'abandonner la scène pour suivre son amant. L'intrigue reprend la biographie de Fréhel, une autre grande chanteuse réaliste, qui disparut pendant une dizaine d'années des scènes parisiennes avant de revenir, abîmée par l'alcool, la cocaïne, etc. Pour pondérer la tristesse du départ de la grande chanteuse, Diamant-Berger fait dialoguer le parolier et le compositeur de la vedette. Postés devant l'affiche du spectacle, les deux hommes, se disputent comme des enfants. Ils annoncent les enfantillages incessants qui continueront jusqu'à la fin du film, gag récurrent, sketch de cabaret. Sur scène, Damia, dans le rôle d'Estelle, chante *Tu m'oublieras* (paroles de Diamant-Berger, musique de Jean Lenoir). Cette chanson triste explique aux spectateurs de la salle, et à ceux du film, qu'ils vont oublier cette femme. En effet, dans le film, le retour sur scène d'Estelle s'avère impossible, car le public l'oublie. Comme dans *Chacun sa chance* et dans nombre de films de la période, la présence d'un public et d'une salle de spectacle montre l'importance du lien entre les « spectacles de scène » et les films parlant. Dans la deuxième séquence du *Poignard malais* (1930), Roger Goupillières a filmé Florelle en train de chanter *Les Nuits de Paris et leur enchantement*. La transition entre la rue, où vient de démarrer le taxi des personnages principaux, et la scène, où chante Florelle, est totalement effacée. On croit voir des passants, juste après que la portière du taxi a claqué. On distingue un accordéoniste de rue, on s'approche d'une chanteuse et, quand le cadre s'élargit, on découvre qu'il s'agit d'un numéro de revue. Les voix qui présentent par l'entremise de chansons ou de dialogues permettent aux publics de se familiariser avec le nouveau type de spectacle, le cinéma parlant, qui emprunte des éléments des divertissements contemporains pour se faire accepter et comprendre, et pour trouver son autonomie.

Conclusion

Lorsqu'un média se transforme, il change d'identité. La généralisation du parlant a généré un questionnement sur le nouveau

« cinéma ». Les nombreuses polémiques soulevées entre 1928 et 1934 au sujet de l'utilisation du son montrent à quel point les interrogations étaient vives sur la façon de procéder face au son (Icart 1988). Fallait-il faire des films uniquement sonores (et non parlants), comme le demandaient les tenants d'un « cinéma pur » (Epstein, Gance, Dulac, Eisenstein, etc.), ou bien s'inspirer du théâtre, comme le pensaient Pagnol, Guitry et tous les acteurs de la scène qui firent carrière au cinéma à partir de 1930 ? Cette dernière option a dominé une bonne partie de la production (opérettes filmées, pièces adaptées, utilisation des accents locaux, films de prétoire, etc.). Toutes les techniques orales des spectacles apparaissent dans les films de la généralisation du parlant. Pour réussir ce changement d'identité, le cinéma a eu besoin de passeurs. Comme l'explique Rick Altman, faire face à une « crise d'identité » n'est pas chose aisée [16]. Pour comprendre ce média en train de se transformer, il semble logique de le rattacher à des types de spectacles préexistants. Les traditions du music-hall, de l'opérette, de la comédie musicale, de la revue, du café-concert (même si celui-ci a disparu avant les années 1920), de la chanteuse réaliste ou du théâtre représentent un ensemble de *séries culturelles* au sein desquelles le cinéma parlant peut s'insérer [17]. Pour se rattacher au « paradigme culturel » du spectacle de scène des années 1920, le cinéma a besoin de recourir à des présentateurs. Ces derniers font le lien entre le public et l'écran, comme ils peuvent faire le lien entre spectateurs de music-hall et chanteurs sur scène. Ainsi, le public cinématographique n'est pas dépaysé devant la nouveauté. Il trouve ses repères. Le cinéma se réinvente pendant ces années de transition. Le néobonimenteur permet donc également d'introduire une nouvelle forme de cinéma. L'oralité sert de témoin de passage. Après les débuts de film que nous avons cités plus haut, le récit se déroule dans des conditions qui ne ressortent plus que ponctuellement de la scène, exception faite des opérettes filmées. Nous avons énuméré les apparitions de voix de compères, de voix dramatiques, de voix pédagogiques (de conférenciers) et de voix chantées et dialoguées. Nous pourrions ajouter la voix du guignol de théâtre de marionnettes qui présente les protagonistes de *La chienne* de Jean Renoir en 1931. Cette dernière s'associe à la voix du compère,

mais dans sa version « enfantine ». La profusion de ces voix de présentation, dans des films de tous types, nous confirme l'importance de la parole bonimentée lors de la généralisation du parlant. L'intermédialité constitutive du cinéma est visible dans ces exemples que nous aurions pu emprunter à d'autres pays (où le sujet reste à étudier).

Il semble que pendant quelques années, pour faire accepter la nouvelle identité du cinéma, la « voix qui présente », placée dans les premières minutes des films (à quelques exceptions près), rassurait le spectateur en établissant un lien avec des formes de spectacles qu'il connaissait, tout en l'initiant à une nouvelle forme, le cinéma parlant. L'intercesseur entre le public et le spectacle réapparaît et, dans certains cas, se transforme, sans s'être vraiment éclipsé. En dressant cette typologie des différents types de voix de présentation à l'époque de la généralisation du cinéma parlant, nous sommes obligés de penser l'histoire du cinéma autrement, comme l'ont proposé Rick Altman ou André Gaudreault, plutôt que de voir l'histoire du cinéma sous forme d'un « progrès » en évolution linéaire, avec tous les risques de vision téléologique que cela comporte. Nous sommes confrontés à une histoire circulaire du cinéma, ou au moins en spirale. Lorsque le spectacle cinématographique évolue, les boucles successives passent régulièrement par la case « voix humaine ». Ces « cycles des voix » restent à étudier en détail. En pensant cette histoire avec des modèles « asiatiques », qui voient le temps en termes de mode circulaire, nous comprendrons sans doute mieux ces retours de l'oralité dans un média dont l'aspect visuel tend généralement à occulter tous les autres.

Université Lumière — Lyon 2

NOTES

1. Barnier 2002, sur la notion de généralisation du cinéma parlant.
2. < http://www.foliesbergere.com/histoire.php >. Consulté en janvier 2010.
3. En lisant les quotidiens et des revues spécialisées publiés entre les années 1900 et 1930 (par exemple : *Le Nouvelliste des concerts, cirques et music-halls*), on remarque que le mot « concert » signifie « salle de spectacle », où sont présentées de multiples activités : théâtre, revues, musique, bals et, parfois, cinéma.

4. *The Hollywood Revue of 1929*, qui permet à la MGM de faire défiler presque toutes ses stars, se conclut par un chorus gigantesque et en couleur avec ses vedettes chantant *Singin' in the rain* (sorti en novembre 1929). *Paramount on Parade* est la revue musicale de la grande firme concurrente, qui utilise également deux ou trois « maîtres de cérémonie » pour introduire chaque numéro (sorti en avril 1930). Plusieurs autres films furent produits sur ce principe.

5. Il peut y en avoir d'autres, en France au cours de l'année 1930. L'exemple américain précurseur est *The Terror* de Roy Del Ruth, un 100 % parlant de la Warner, sorti en 1928. Dans ce cas, le générique parlé doit inquiéter le spectateur, le préparer à la peur.

6. Sur Huguette Ex-Duflos, la raison de son nom étrange et son importance au début du parlant, *cf.* Barnier 2004.

7. Sur l'éducation audiovisuelle grâce aux plaques pour lanternes, voir Perriault 1981 et Mannoni 1990.

8. Les tournées « Connaissance du monde » se produisent régulièrement dans plus de 600 villes françaises, mais aussi en Suisse. Voir le site < http://www.connaissancedumonde.com >. Le principe d'une présentation du film en direct par le réalisateur est identique dans les conférences des « Grands Explorateurs » au Québec. Voir le site < http://www.lesgrandsexplorateurs.com >.

9. On trouve une délicieuse parodie de ce type de conférence avec film dans la bande dessinée d'André Franquin (1957), *Le nid des marsupilamis*.

10. Dans ce dialogue, André Berley, acteur ventripotent, commente avec un accent parisien les préparatifs d'une grande fête en Bohême. Voilà encore un personnage qui s'apparente au compère de revue.

11. Pour le contexte et l'analyse d'une autre séquence du film, *cf.* Barnier 2002 (p. 181-183).

12. Le scénariste, Carlo Rim, qui naquit à Nîmes et vécut à Marseille, rencontra les vrais chefs de la mafia marseillaise avant d'écrire le film. Carbone (qui inspire le personnage de Justin) donna son accord, flatté de voir ses actions portées à l'écran (*cf.* Rim 1998).

13. *Cf.* l'échange de lettres publié par Charles Le Fraper, dans *Le Courrier cinématographique*, numéros des 23 septembre et 14 octobre 1911 ; repris en annexe dans Gaudreault 1996, p. 29-32.

14. Pour une analyse plus poussée du rôle de la chanson réaliste dans les films français des années 1930 et du rapport entre les corps et les voix, *cf.* Conway 2004.

15. Pour une analyse des bruits du film (surtout les sons de la rue), voir Barnier 2002 (p. 191-193).

16. *Cf.* Altman 2004 (p. 18-23) et 1995 (p. 65-74).

17. Nous reprenons les concepts « série culturelle » et « paradigme culturel » tels qu'ils ont été définis par André Gaudreault (2008, p. 113-116).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Altman 1995 : Rick Altman, « Penser l'histoire (du cinéma) autrement : un modèle de crise », *Vingtième siècle*, n° 46, 1995, p. 65-74.

Altman 2004 : Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004.

Barnier 2002 : Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Céfal, 2002.

Barnier 2004 : Martin Barnier, *Des films français made in Hollywood. Les versions multiples*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Boillat 2007 : Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007.

Chion 2008 : Michel Chion, *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

Conway 2004 : Kelley Conway, *Chanteuse in the City. The Realist Singer in French Film*, Berkeley, University of California Press, 2004.

Eisenschitz 1993 : Bernard Eisenschitz, « Ceux de chez nous », dans Philippe Arnaud (dir.), *Sacha Guitry, cinéaste*, Locarno/Crisnée, Éditions du festival de Locarno/Yellow Now, 1993.

Fourtier 1893 : H. Fourtier, *La pratique des projections*, tome 2, Paris, Gauthier-Villars, 1893.

Franquin 1957 : André Franquin, *Le nid des marsupilamis*, Marcinelle, Dupuis, 1957.

Gaudreault 1996 : André Gaudreault, « Le retour du [bonimenteur] refoulé… (ou serait-ce le bonisseur-conférencier, le commentateur, le conférencier, le présentateur ou le "speacher") ? », *Iris*, n° 22, 1996, p. 17-32.

Gaudreault 2008 : André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

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

Keim 1947 : Jean Keim, *Un nouvel art. Le cinéma sonore*, Paris, Albin Michel, 1947.

Mannoni 1990 : Laurent Mannoni, « Plaques de verre ou celluloïd ? », *1895*, n° 7, 1990, p. 3-27.

Perriault 1981 : Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981.

Pisano et Pozner 2005 : Giusy Pisano et Valérie Pozner (dir.), *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XXe siècle*, Paris, AFRHC, 2005.

Rim 1998 : Carlo Rim, *Mémoires d'une vieille vague*, Ramsay, 1998.

ABSTRACT

The Voice that Presents

Martin Barnier

The expression "voice that presents" makes it possible to think about the various ways in which films of the period when talking cinema became widespread may have continued the tradition of the film lecturer into the 1930s. Analysis of film sequences helps us to discover the ways in which orality was introduced to films of this period. At the beginning of French films we find humorous "announcer voices" in the music hall tradition, "dramatic voices" to create suspense, "pedagogical voices" with a professorial air, and "singing voices" by virtue of their intonation or accompanying music. Setting out this typology enables the author to establish a connection between films from the early 1930s and stage entertainment from before the war of 1914; in both cases, it appears that the presenting voice helped viewers "enter into" the work.