

PRÉSENTATION.
ÉCHOS DES PRATIQUES
CINÉMATOGRAPHIQUES ORALES

Alain Boillat
Université de Lausanne

Pour les historiens du cinéma dont les recherches portent sur l'accompagnement vocal des projections des premiers temps, la tâche est ardue en raison de l'immatérialité des sources directes. En effet, même si l'enregistrement de la voix a été possible dès les années 1880 grâce à la technique phonographique, et si l'importance de la conservation des manifestations orales à des fins patrimoniales était déjà reconnue en France en 1911, lors du lancement des Archives de la parole à l'initiative du linguiste Ferdinand Brunot, force est de constater que, jusqu'à présent, nulle bande n'est connue qui constituerait un équivalent pour la voix du conférencier (ou bonimenteur) – dont les commentaires accompagnaient les projections d'images animées – de la phonoscène *Les cris de Paris*, enregistrement audiovisuel de colporteurs et de marchands parisiens réalisé vers 1910 grâce au chronophone de Gaumont¹. Tel l'ethnomusicologue qui doit

1. Une reconstitution de cette bande se trouve sur le DVD accompagnant l'ouvrage de Pisano et Pozner (2005). Notons que ce DVD comprend une autre phonoscène Gaumont contemporaine de celle-ci, *Jérusalem*, dont la

passer par des réappropriations ultérieures de pratiques folkloriques disparues² ou le philologue qui déduit une prononciation dialectale à partir des rimes figurant dans un texte médiéval, l'historien du cinéma doit se contenter de traces transmises par le biais de l'écriture, « média » qui exclut intrinsèquement l'immédiateté instaurée par les performances des bonimenteurs, et qui ne renvoie au mieux à des traits d'oralité qu'en les formulant à l'aune de codes appartenant à un autre régime de parole : « On n'écrit jamais comme l'on parle ; on écrit (ou on cherche à écrire) comme les autres écrivent », constatait le linguiste Joseph Vendryès (1968 : 369).

Toutefois, il y a ceux qui, dans le cadre d'études phonétiques, s'efforcent précisément d'écrire comme un individu donné a parlé, en un lieu et un temps spécifiques. Ainsi en est-il de la transcription phonétique effectuée en 1912 par un linguiste allemand, le D^r Sellmann, du commentaire proféré par un bonimenteur dans une salle d'un quartier prolétaire de Berlin ; cette source, commentée par Judith Buchanan dans une conférence donnée à l'occasion du colloque de Domitor en 2012, est tout à fait exceptionnelle, et relève quasiment de l'accomplissement fantasmatique du désir de connaissance de l'historien. Ce document témoigne non seulement du registre populaire et dialectal du langage utilisé, soit d'une forme d'adaptation au public et d'ancrage local, mais aussi du rôle joué par le *Kinoerzähler* dans la salle : en rappelant l'interdiction de fumer ou en lançant au public « si vous voulez rire, allez au Luna Park » – injonction en elle-même révélatrice d'une volonté de la part du locuteur de se distinguer ironiquement des attractions (foraines) auxquelles le cinéma des premiers temps a fréquemment été comparé –, ce bonimenteur semble bien, dans un tel contexte et à cette période, avoir joué (ou du moins joué

partie sonore consiste quant à elle en une voix-over : même si le texte, emphatique, a été pensé pour être dit sur un support permettant de le fixer, il constitue une trace d'un discours d'accompagnement de l'époque.

2. Voir à ce propos Marc-Olivier Gonseth *et al.* (2011), en particulier le texte de l'historien français Jean-Pierre Gutton, « Connaître les bruits du passé : l'historien est-il désarmé ? », p. 234-237.

avec) le rôle consistant à policer la salle que Noël Burch³ avait supputé être celui de cette voix unique et directive qui, en quelque sorte, se fait la « porte-parole » de l'exhibiteur ou du propriétaire.

Cette exception ne doit pas faire oublier qu'en général les informations sur les conférences de cinéma nous parviennent surtout par des discours émis dans des catalogues, des comptes rendus de séances de projection, des articles parus dans la presse corporative, etc. Les manuels, comme ceux de Coissac (1905 et 1908), sont souvent plus orientés vers un usage didactique, et rien ne permet de savoir dans quelle mesure les recommandations qui y sont formulées furent mises en pratique. D'ailleurs, de tels manuels portent principalement sur l'utilisation, plus répandue et plus adaptée au contexte pédagogique, de la lanterne magique. Le bonimenteur s'inscrit néanmoins dans la filiation directe de la pratique de ce type de projections fixes ou partiellement animées mécaniquement, longtemps présentes aux côtés des images animées lors des séances. Le fonds des *lantern readings* conservé à la Cinémathèque française, qui comprend des textes d'accompagnement qui furent prononcés en Grande-Bretagne durant des projections fixes, permet d'envisager dans ce type de textes certaines traces de phénomènes relevant de l'oralité au sens large (Boillat, 2014). En effet, ces documents portent à divers titres l'empreinte d'une appropriation personnelle de leurs utilisateurs en vue de leur performance de conférencier : il peut s'agir, par exemple, d'indications manuscrites apposées dans un livret fourni par l'éditeur (l'utilisateur ayant ainsi fait fi des conditions de location de ce matériel, qui stipulent clairement l'interdiction d'annoter le livret), ou encore de

3. Il s'agit là de l'une des fonctions du bonimenteur envisagée dans une perspective sociologique par Noël Burch (1990), idée que l'auteur a développée peu après dans « Discipline et jouissance » (dans Bernard Chardère *et al.* (dir.), 1992). Martin Barnier a pris position par rapport à cet argument en ces termes : « L'hypothèse est intéressante, mais nous avons trouvé trop de comptes-rendus montrant que les séances avec conférenciers se déroulaient dans un joyeux chahut pour qu'elle soit vérifiée » (2011 : 106). Les salles étaient bruyantes, mais cela n'empêche aucunement que l'un des objectifs de la conférence ait consisté à tenter, fût-ce vainement, d'atténuer ce chahut.

fascicules entièrement réalisés par les conférenciers eux-mêmes à partir d'ouvrages existants (à l'instar des *Penny Reading Books*, versions abrégées de récits populaires dont certaines adaptations figuraient au catalogue des sociétés spécialisées dans la vente de plaques de verre). De telles sources n'existent cependant pas, à notre connaissance, pour l'accompagnement verbal des projections cinématographiques. Pour se faire une idée de ce qui était dit par le bonimenteur (bien plus que sur sa façon de le dire), nous sommes contraints de nous en tenir notamment aux documents émanant de l'instance de production, textes au statut souvent ambigu (entre le « scénario » antérieur au tournage et le descriptif de catalogue) qui ne rendent que difficilement compte de l'immense marge de manœuvre dont disposait l'exploitant – le film étant alors bien, et cela particulièrement lorsqu'on le considère sous l'angle des sons, un produit semi-fini (pour reprendre l'heureuse formule de Thomas Elsaesser – 2007). La volonté des éditeurs de films de maîtriser le discours oral par des consignes préalables était sans doute renforcée dans le cas des sujets religieux pour des raisons de légitimité culturelle, de prosélytisme et de respect des écrits bibliques⁴ ; il n'en demeure pas moins que ces textes ne nous sont pas parvenus actualisés dans une performance.

4. Il ne s'agit en effet pas pour les croyants de citer n'importe quelle parole, mais de se référer à la parole divine. Voir à propos de tels textes Valentine Robert (2012). Dans le même ouvrage collectif, nous proposons une étude, « Le "corps" du texte néotestamentaire dans les films *Ben-Hur* et *Golgotha* », qui porte notamment sur les usages de la voix dans un film du début du parlant, *Golgotha* de Duvivier (1935), qui procède de façon systématique à une déliaison de la voix du Christ. Ce désancrage par rapport à l'image du locuteur à l'écran – que l'on retrouve, différemment, dans *L'Évangile selon Saint Matthieu* de Pasolini (1964) – renoue en quelque sorte avec l'accompagnement verbal des Passions de l'époque muette, et plus généralement avec la transmission orale des textes testamentaires, et se poursuit aujourd'hui dans des « films » de propagande religieuse comme *The Watchword Bible : New Testament*, produit par James F. Fitzgerald (2005), qui va jusqu'à renoncer presque entièrement à la composante visuelle et figurative au profit d'une voix-over désincarnée qui, garante de la fidélité au texte, plane sur des images quasi noires (voir <http://www.watchwordbible.com>, consulté le 28 décembre 2015).

La rareté des témoignages directs est à la source d'un imaginaire de chercheurs quant à un autre état du cinéma ; certains d'entre eux (Germain Lacasse, Rick Altman et André Gaudreault, entre autres) se sont même essayés à reproduire avec leur composante sonore certains spectacles des débuts (avec des limites dont ils ont parfaitement conscience, ne serait-ce que parce que les auditeurs d'aujourd'hui ne sont plus les mêmes qu'autrefois)⁵, comme l'a fait également la petite-fille de Georges Méliès dans une séance filmée au musée Grévin et reproduite dans une édition DVD⁶. L'intérêt manifesté pour la période 1895-1914 environ (et jusqu'à la fin des années 1930 pour la *benshi* nippon) a cependant eu une influence plus générale sur les études du son au cinéma, et de la voix en particulier, y compris dans le cinéma parlant. L'attention portée par Lacasse (2000) à la dimension orale du cinéma, particulièrement présente dans le cas québécois en raison d'une tendance au détournement de l'idéologie officielle en raison d'une tendance au détournement de l'idéologie officielle états-unienne et anglophone (ce qui a conduit Lacasse à penser le boniment au Québec comme une « pratique de résistance »), ainsi que les références de Gaudreault au bonimenteur en quelques points de sa réflexion menée dans *Du littéraire au filmique* à partir des théories de l'énonciation narrative, ont ouvert la voie à la voix, du moins à celle, peu abordée par un critique comme Michel Chion (dont les analyses demeurent anhistoriques et internes à l'objet filmique), qui se situe à

5. L'apport et les limites de telles reconstitutions sont bien sûr à interroger. André Gaudreault, qui participa pourtant entre 1990 et 1997 à l'organisation de trois spectacles bonimentés, convenait de l'impossibilité de recréer les conditions d'époque : « Il est impossible de restaurer un "contact" film-spectateur qui date d'une époque antérieure qui, donc, se situe dans un autre paradigme culturel » (1999 : 120).

6. *Une séance Méliès* (Jacques Mény, 2001), disponible sur le DVD *Méliès le Cinémagicien* édité par Arte Vidéo en 2001. Nous avons proposé une étude de ce boniment en ne le considérant bien sûr pas comme une source historique (si ce n'est en ce que le film de Mény et la performance de Madeleine Malthête-Méliès disent de notre façon contemporaine d'envisager le boniment des premiers temps), mais comme une sorte de laboratoire en vue d'une réflexion théorique sur les rapports entre images animées et parole vive (Boillat, 2007 : 143-163).

distance du monde du film ou se rapporte, d'une manière ou d'une autre, à une performance du locuteur. À notre époque où règne l'immatérialité des supports, il n'est pas étonnant d'observer un regain d'intérêt pour la présence physique qu'implique toute pratique orale.

Le procédé de la voix-over, plus particulièrement, a porté relativement tôt les commentateurs à percevoir une telle filiation. Lorsque le film de Sacha Guitry *Le roman d'un tricheur* sort en 1937, certains chroniqueurs ne manquent pas de le rapprocher des pratiques orales des débuts du cinéma⁷. Les historiens René Jeanne et Charles Ford diront de leur côté à propos de ce film, deux décennies après sa réalisation, qu'il n'était « rien d'autre qu'un film muet commenté par un bonimenteur comme aux beaux jours de 1900 chez Dufayel et dans les baraques foraines » (1958 : 103). En 1947, Jean Keim discutait les possibilités du parlant en faisant explicitement un pont avec les pratiques du début (tout en se référant, lui aussi, à cette exception que semble avoir constitué le film de Guitry) :

On pouvait remplacer par des paroles enregistrées le bonimenteur des premiers films [...] qui, debout devant l'écran, expliquait au spectateur l'action [...]. Cette méthode d'ailleurs n'a été employée que pour les documentaires et les films d'actualités. En ce qui concerne les grands films sonores, on ne peut guère citer de cette catégorie que *Le roman d'un tricheur* (1947 : 41).

L'héritage de la pratique bonimentorielle serait dès lors à repérer en dehors du cinéma de fiction dominant. Il est vrai que dans les films documentaires se servant d'images d'actualités par exemple, le commentaire se greffe après coup, ajoutant à l'énonciateur premier du discours visuel ou audiovisuel un second énonciateur, strictement verbal, qui se réapproprie la signification du discours original, comme le faisait le bonimenteur au moment de la projection. Avec la généralisation des pratiques du direct dans les années 1960, le cinéma

7. À ce propos, voir notre texte « La voix-over du *Roman d'un tricheur* et sa postérité dans *Providence* : à propos de la résurgence de pratiques "bonimentorielles" », dans Lacasse *et al.* (2011 : 195-198).

documentaire s'est orienté dans une autre direction que celle d'une « voix de Dieu » trop souvent décriée car associée à la propagande de la Seconde Guerre mondiale ; l'exacerbation de la parole n'en est toutefois devenue que plus prégnante, non seulement dans l'esthétique de ces films, mais aussi dans les sujets envisagés, qui permettent au narrateur du film de donner la parole aux conteurs en tous genres qui sont filmés, ainsi que l'a montré Anne Beaulieu à propos de Pierre Perrault (Lacasse, 2011 : 251-259). Alors que Jean Rouch, sous prétexte de la traduire, subtilisait la parole aux griots interrogés (le prologue de *La chasse au lion à l'arc* est emblématique à cet égard), le documentaire peut aussi simplement témoigner de certaines pratiques, ne serait-ce qu'obliquement, à l'instar d'une séquence du *Cauchemar de Darwin* (Hubert Sauper, 2005⁸).

L'année même de la parution de l'ouvrage de Keim, Albert Laffay s'interrogeait sur la possibilité de l'existence d'une narration cinématographique à partir d'un ensemble de productions hollywoodiennes à voix-over, découvertes dans l'immédiat après-guerre. Il notait à propos de l'un de ces films : « John Ford dans *Qu'elle était verte ma vallée* a pris carrément le parti d'un monologue descriptif extérieur dont les images, muettes ou parlantes, sont comme l'illustration continue. Le montreur de lanterne magique y va de son boniment » (1947 : 1594). La comparaison paraît s'imposer avec le cinéma des débuts (voire le pré-cinéma) lorsqu'un film présente une voix-over qui donne l'impression d'être située en retrait, et d'instaurer un rapport de subordination des images au texte. Afin de signifier cette filiation tout en distinguant nettement les deux régimes, nous avons proposé de qualifier « cinéma parlé » les pratiques vocales sur scène :

Le *cinéma parlant* renvoie à une pratique institutionnalisée d'asservissement du verbal au monde du film : on (se) parle *dans* le film. [...] La catégorie du « cinéma parlé » recouvre quant à elle une

8. Voir notre notice sur <http://www.unil.ch/usagesdejesus/page43152.html>.

série de pratiques hétérogènes qui ne s'inscrivent pas dans la tradition phonographique, mais ressortissent aux spectacles vivants. Le film *parlé* est considéré comme un *objet* au sein d'un dispositif qui, pris dans son ensemble, est parlant. Dans le film *parlé*, on (me) parle *du* film (Boillat, 2007 : 60).

Les rapprochements qui peuvent être faits entre les pratiques effectivement orales du cinéma des débuts – la présence d'une personne qui s'exprime à proximité de l'écran – doivent être nuancés en tenant compte des propriétés nécessairement « désoralisantes » de la nature enregistrée des sons du parlant. Lorsque, dans *Du bonimenteur à la voix-over* – titre dans lequel il ne faut voir aucune affirmation de continuité, seulement l'étendue du champ étudié –, nous distinguons le pôle de la voix-attraction (héritage du bonimenteur dans des représentations où le locuteur apparaît et s'adresse au public) et celui de la voix-narration (assimilation du verbal à la « voix narrative » du film, comme cela peut être idéalement le cas avec certains usages de la voix-over), nous n'excluons ni les zones de recoupement (des voix-over comme celles du *Roman d'un tricheur* précisément), ni le fait que les voix du parlant sont toujours « pseudo-attractionnelles » dans la mesure où elles ne sont qu'une reproduction (imitation elle-même répétée) d'une situation orale (2007 : 222-227). En effet, le cinéma parlant est foncièrement dépourvu des caractéristiques de la voix-attraction (modularité, présentation, présentification) – tout enregistrement est réitérable de façon strictement identique –, mais elles peuvent y être simulées dans le but d'inscrire le film dans une tradition orale, notamment en référence à des pratiques scéniques (comme chez Guity ou Ophuls). Là aussi, c'est donc plus à un imaginaire de la voix-attraction que nous avons affaire.

Par conséquent, l'« écho des pratiques cinématographiques orales » est nécessairement déformé par la nature fixée des données transmises (mais n'est-ce pas là le propre d'un écho que de ricocher ainsi d'un objet à l'autre jusqu'à parvenir à nos oreilles ?). Le bonimenteur est foncièrement absent aux spectateurs en tant que corps, fût-il représenté sur l'écran comme au début du *Silence est d'or* de

René Clair (1947). L'héritage des pratiques orales dans le parlant se décline néanmoins en usages qui méritent à notre sens d'être repérés et analysés en tant que tels, au même titre que le style oralisé intéresse les théoriciens de la littérature. On dira qu'il s'agit là d'un lien construit par l'historien du cinéma, et non nécessairement revendiqué par les actants du champ. Mais c'est précisément cela qui nous paraît productif : construire un modèle théorique permettant d'appréhender différemment l'histoire du cinéma, souvent en marge de l'expression « 7^e art ».

Chacun des deux chapitres de cette section s'applique à un type différent de voix : celui de Daniel Sánchez Salas porte sur des manifestations vocales sous forme de voix-over utilisées pour sonoriser des films muets destinés au (jeune) public de l'Espagne franquiste, en particulier des films de Chaplin ; Ute Fendler se penche quant à elle sur deux films de cinéastes africains contemporains, Missa Hébié et Abdoulaye Dao, qui se confrontent à des sujets sociaux d'actualité dans un souci de transmettre et de discuter les valeurs propres à leur communauté dans un art de la parole. Cette performance rhétorique est exercée en voix *in* par les personnages de la fiction. Bien que dissemblables, ces deux corpus où l'acte de parole est exhibé relèvent chacun à leur manière du cinéma comique. Ce n'est pas là un hasard, puisque ce genre favorise la distance ironique, la répétition des motifs connus, la réflexivité et l'interpellation du spectateur⁹. Après avoir inscrit ces usages de la parole dans le contexte de la médiatisation actuelle des pratiques populaires en Afrique de l'Ouest, Fendler montre comment certaines situations diégétiques d'échanges verbaux font écho au quotidien du public-cible, et demandent à celui-ci d'activer un savoir populaire traditionnel. La situation d'énonciation diégétique, souvent caractérisée par des quiproquos, se déploie également

9. Ainsi n'est-ce pas un hasard si l'un des ouvrages qui a mené le plus loin l'application des outils issus des théories de l'énonciation à un corpus cinématographique est celui de Jean-Paul Simon (1978). Pour aborder des films sous l'angle d'une persistance de pratiques orales, il semble nécessaire de passer par l'inscription des locuteurs dans leur *deixis*.

vers le spectateur qu'elle englobe, à la recherche de sa complicité, et les jeux de mots sont repris et modulés par le public. Le rire, on le sait, est communicatif; la « poésie orale » s'y niche.

Si l'art des griots se voit transposé dans les œuvres des cinéastes, le bonimenteur des premiers temps trouve une forme singulière de persistance dans l'Espagne des années 1940 avec la pratique de sonorisation qui consiste à recourir à une unique voix-over. Ce procédé est encore utilisé aujourd'hui dans certains pays de l'Est pour le « doublage » de productions internationales; ces cas nous rappellent que toute pratique orale opère une *traduction* d'un contenu antérieur¹⁰. Sánchez Salas examine les versions espagnoles de films de Chaplin dans leur contexte, en notant la part de censure (ou d'autocensure) qui était attachée à ce procédé utilisé dans un pays soumis à une dictature. Examinant la carrière de l'un des principaux « doubleurs » de l'époque, F. R. de Castro, il met en évidence combien son art de la parole doit à des pratiques scéniques et au folklore hispanique; comme à l'époque du cinéma des premiers temps, les situations d'oralité favorisent le croisement des séries culturelles. Les versions des films de Chaplin mentionnées dans l'étude de Sánchez Salas pourraient être comparées avec une autre forme de déclinaison orale d'un film. En effet, Chaplin a lui-même recouru à l'ajout d'une narration en voix-over pour l'un de ses films, *La ruée vers l'or* (*Gold Rush*, 1925), qui connaît en 1942 une nouvelle sortie dans une version pourvue d'un commentaire conçu et proféré par le cinéaste lui-même (Bordat, 1998). De telles actualisations de films, situées entre le doublage et le *remake*, constituent un lieu où l'acte de parole peut se réapproprier les images, et affirmer son autonomie: ainsi en va-t-il par exemple de la version de 1952 du film *Le masque de fer* (*The Iron Mask*, Allan Dwan, 1929), de *Man about Town* de Clair (*Le silence est d'or*,

10. En ce qui concerne le bonimenteur, la notion de « traduction » peut renvoyer à un sens également fort littéral, puisque les titres et intertitres n'étaient pas nécessairement compris du public. Dans le cas des versions espagnoles, Sánchez Salas note que l'ajout de la voix-over s'accompagnait de la suppression des intertitres; la voix se substitue à l'écrit.

1947¹¹), de la sortie en version sonorisée du *Napoléon* de Gance (1926) en 1972 (*Bonaparte et la Révolution*) ou, dans une perspective qui relève plus ostensiblement du détournement, du doublage fantaisiste de Woody Allen, acteur à l'éloquence célèbre qui endosse dans *What's Up Tiger Lilly?* (1966) un rôle de *benshi* en plaquant sa voix sur un film d'espionnage japonais. On entend d'ici geindre les cinéphiles outrés qui voient dans ces sonorisations une dénaturation similaire à celle commise par Moroder avec sa version pop de *Metropolis*. Pourtant, c'est bien dans de telles variantes que s'exprime la diversité des phénomènes d'oralité au cinéma.

11. Voir Janet Bergstrom (2000).

BIBLIOGRAPHIE

- BARNIER, Martin (2011), *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BEAULIEU, Anne (2011), « La parole hors-norme dans le cinéma de Pierre Perrault. Ou l'éloquence des marginaux comme motif récurrent du cinéma québécois », dans Germain LACASSE *et al.*, *Pratiques orales du cinéma*, Paris, L'Harmattan p. 251-259.
- BERGSTROM, Janet (2000), « *Le silence est d'or et Man about Town*. René Clair et la production pour un double public », dans Noël HERPE et Emmanuel TOULET (dir.), *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, p. 229-238.
- BOILLAT, Alain (2007), *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes.
- BOILLAT, Alain (2014), « Le spectacle de lanterne magique considéré sous l'angle de la conférence : quelques traces écrites d'une performance orale », dans Kaveh ASKARI *et al.* (dir.), *Performing New Media, 1890-1915*, New Barnet, John Libbey, p. 227-235.
- BORDAT, Francis (1998), « D'une version à l'autre de *La Ruée vers l'or* : quelques détails qui changent tout », dans Gilles MENEGALDO (dir.), *Le cinéma en détails*, Poitiers, Licorne.
- BUCHANAN, Judith (2012), « "Now, where were we ?" : ideal and actual lecturing practices in early cinema », dans Annette DAVISON et Julie BROWN (dir.), *The Sounds of Early Cinema in Britain*, Oxford, Oxford University Press, p. 38-54.
- BURCH, Noël (1990), *La lucarne de l'infini*, Paris, Nathan.
- CHARDÈRE, Bernard *et al.* (dir.) (1992), *Lumière, le cinéma*, Lyon, Institut Lumière.
- COISSAC, G.-Michel (1905), *La théorie et la pratique des projections*, Paris, Bayard.
- COISSAC, G.-Michel (1908), *Manuel du conférencier-projectionniste*, Paris, Bayard.

- ELSAESSER, Thomas (2007), « L'appel des sons : *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer et les transformations des genres musicaux dans le cinéma allemand des premiers temps », *1895*, n° 50, p. 67-85.
- GAUDREAU, André (1999), « Distance et historicité, Problèmes de méthode de la "reconstitution" historique », dans André GAUDREAU *et al.* (dir.), *Le cinéma en histoire*, Québec/Paris, Éditions Nota bene/Méridiens Klincksieck.
- GONSETH, Marc-Olivier (dir.) *et al.* (2011), *Bruits. Échos du patrimoine culturel immatériel*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel.
- KEIM, Jean (1947), *Un nouvel art. Le cinéma sonore*, Paris, Albin Michel.
- LACASSE, Germain (2000), *Le bonimenteur des vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec/Paris, Éditions Nota bene/Méridiens Klincksieck.
- LACASSE, Germain *et al.* (2011), *Pratiques orales du cinéma*, Paris, L'Harmattan.
- LAFFAY, Albert (1947), « Le récit, le monde et le cinéma », *Les Temps modernes*, n° 21.
- PISANO, Giusy, et Valérie POZNER (dir.) (2005), *Le muet à la parole. Cinéma et performances à l'aube du xx^e siècle*, Paris, AFRHC.
- RENÉ, Jeanne, et Charles FORD (1958), *Histoire du cinéma*, tome IV, Paris, Laffont.
- ROBERT, Valentine (2012), « Le verbe en intertitre, l'icone en photogramme : citations canoniques dans le cinéma muet », dans Claire CLIVAZ *et al.* (dir.), *Écritures et réécritures*, Leuven, Peeters, p. 529-547.
- SIMON, Jean-Paul (1978), *Le filmique et le comique : essai sur le film comique*, Paris, Albatros.
- VENDRYÈS, Joseph, (1968), *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, Albin Michel.