

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

49 | 2006
Varia

Rick Altman, *Silent Film Sounds*

New York, Columbia University Press, 2004, 462 p.

Alain Boillat



Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/480>

ISBN : 978-2-8218-1004-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 165-172

ISBN : 2-913758-49-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Boillat, « Rick Altman, *Silent Film Sounds* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne],
49 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://1895.revues.org/480>

Ce document a été généré automatiquement le 2 octobre 2016.

© AFRHC

Rick Altman, Silent Film Sounds

New York, Columbia University Press, 2004, 462 p.

Alain Boillat

RÉFÉRENCE

Rick Altman, *Silent Film Sounds*, New York, Columbia University Press, 2004, 462 p.

- 1 Inscrit dans les recherches menées ou initiées par son auteur depuis plus de vingt ans – en particulier le n° 60 de la revue *Yale French Studies* (« Cinema/ Sound ») en 1980, *Sound Theory*, *Sound Practice* (1992) et, surtout *The Sounds of Early Cinema* (2001) codirigé avec Richard Abel –, le dernier opus de Rick Altman fait véritablement office de somme sur la question aujourd’hui largement discutée parmi les historiens du cinéma des différentes manifestations sonores qui accompagnaient les projections avant la généralisation du parlant. La lecture de cet ouvrage, agrémenté d’une riche documentation iconographique, permet de prendre conscience de la complexité des phénomènes liés aux « sons du muet », qui font interagir des champs culturels et des pratiques spectaculaires distincts, et cela avant même que le médium « cinéma » ne se soit constitué. Sur des bases méthodologiques solides, Altman ouvre de nombreuses pistes de réflexion qui sont en phase avec un courant récent de recherches sur le cinéma – dont l’émergence est passablement redevable de ses travaux –, insérant son étude dans un contexte où la prise en compte de la dimension sonore des projections cinématographiques antérieures aux années 1920 a permis de saisir l’importance historique et la productivité théorique de cette problématique. En France, la parution en octobre 2005 du livre collectif *le Muet a la parole*, avec des interventions des principaux historiens francophones ayant travaillé sur le son (notamment Martin Barnier, Édouard Arnoldy, Giusy Pisano), témoigne des avancées contemporaines effectuées dans ce domaine. Altman restreint géographiquement son objet aux États-Unis, mais il a l’ambition d’embrasser un grand nombre de pratiques convoquant des sons de diverses natures (musique d’accompagnement jouée dans la salle, technique phonographique, chansons illustrées

par des plaques, conférence pour lanterne magique, etc.), tout en privilégiant, dans l'ensemble, la musique et le chant. Cet éclatement de l'objet – en lui-même intéressant, puisqu'il est problématisé – ainsi que l'étendue relativement importante de la période concernée (les trois premières décennies de l'exploitation cinématographique) interdisent bien sûr toute exhaustivité. D'ailleurs, Altman ne prétend pas traiter de tout, même s'il adopte par moments, à des fins de clarification de l'exposé, un ton assertif et une présentation synthétique qui peuvent laisser penser, en dépit de ses mises en garde répétées envers toute simplification, que les phénomènes décrits sont réductibles aux exemples cités. Mais peu importe, car si Altman fournit des matériaux nouveaux dont l'intérêt propre est incontestable, le caractère marquant de son travail se situe autant dans la réflexion historiographique qu'il propose que dans les citations et le recensement de faits significatifs. La dimension sonore, qui, préalablement à la domination de la fixation et de la synchronisation mécanique, se définit au sein de l'exploitation cinématographique par sa labilité et sa modularité, exige d'examiner non pas les films (envers lesquels les sons entretiennent un inévitable rapport d'extériorité), mais les conditions mêmes du spectacle (constitué partiellement ou entièrement de projections, de plaques et/ou de films). Altman avait déjà souligné qu'il était nécessaire, pour analyser ces films du point de vue du son, de les considérer comme des « événements » (« General Introduction : Cinema as Event », dans *Sound Theory, Sound Practice*). En effet, rarement les limites d'une étude qui relèverait exclusivement de « l'immanence du texte » ne sont aussi patentes que dans ces cas où les sons constituent une donnée extérieure au film, une composante aléatoire liée aux conditions de la projection. La spécificité de cet objet explique pourquoi Altman accorde une attention particulière aux questions méthodologiques, auxquelles il consacre significativement la première des six parties de son ouvrage.

- 2 Obéissant à une stratégie rhétorique dont il est devenu coutumier (voir notamment « Introduction : Four and a Half Film Fallacies » dans *Sound Theory, Sound Practice* et « Quelques idées reçues sur le son au cinéma que l'on ne saurait plus tenir », dans *le Muet a la parole*), Altman pose les prémisses de sa réflexion en s'inscrivant en faux contre une série de lieux communs supposément admis par une majorité d'historiens du cinéma, la déconstruction de ces clichés acquérant ainsi une valeur heuristique. Cette démarche présente des avantages didactiques certains, mais on peut se demander si le débat est réellement productif, puisque l'auteur prend la peine de se distinguer d'une approche (l'« histoire panthéon ») qui, aujourd'hui, est de toute manière considérée généralement comme obsolète dans les milieux académiques auxquels s'adresse prioritairement cette publication. La remise en question de la conception évolutionniste de l'histoire porte néanmoins ses fruits dans le cas spécifique du son, puisqu'Altman s'interroge par ce biais sur la notion d'intermédialité, et se montre attentif aux interactions qui s'opèrent entre des pratiques diversifiées. À cet égard, il applique de façon convaincante des propositions méthodologiques qu'il avait succinctement avancées dans un article paru en français il y a quelques années (« Technologie et textualité de l'intermédialité », dans *Sociétés & représentations*, n° 9 - « La Croisée des médias » -, 2000). Ainsi, dans *Sound of the Silent*, le « cinéma » des premiers temps croise d'autres types de spectacles comme la projection de lanterne magique ou le « vaudeville » (au sens que l'on donne à ce terme Outre-Atlantique).
- 3 Au chapitre 3, Altman commente le *paysage sonore* quotidien des spectateurs des centres urbains, caractérisé au moment de la révolution industrielle par l'émergence de sons qu'il

qualifie de « manufacturés » (p. 28). Ces brèves remarques introduisent une très pertinente « histoire de l'ouïe » – domaine de la perception quelque peu négligé à ce jour dans les études sur les médias –, qui pourrait venir enrichir les recherches menées à la suite des travaux de Jonathan Crary sur l'avènement d'un nouveau régime scopique à l'ère de la « modernité ». Après avoir traité de la perception quotidienne, Altman s'attarde sur le rôle endossé par l'orchestre dans différents spectacles scéniques de la fin du XIX^e siècle comme le drame traditionnel, le mélodrame et la comédie musicale (catégorie large du « *musical theater* »). Parmi les diverses formes que cette dernière était susceptible de revêtir, il constate une tendance à la discontinuité, à la création d'« attractions indépendantes » (« *separate attractions* », p. 36) qui, selon lui, définit une esthétique propre aux spectacles populaires de l'époque. Par conséquent, on ne s'étonnera pas de le voir consacrer un chapitre à la question du vaudeville – dont les liens avec le cinéma sur le plan économique ont été discutés par Robert Allen à la fin des années 1970 (« *Vaudeville and Film, 1895-1915* », thèse non publiée) –, lieu d'exercice par excellence de ce que j'ai proposé d'appeler la « voix-attraction ». Défini (en transposant les remarques sur la dimension visuelle dans le domaine de l'oralité) à partir des thèses de Gaudreault et Gunning sur le « cinéma des attractions », ce régime vocal me paraît caractériser tout un pan de l'activité du bonimenteur (sur le plan de l'adresse au spectateur, de l'ancrage dans le *hic et nunc* de la profération, de l'absence d'intégration matérielle du verbal au discours filmique, etc.) ainsi que, sous une forme fixée, l'usage dominant que l'on observe dans les *talkies* de la fin des années 1920 (à propos desquels réapparaît significativement le terme « attractions » dans les commentaires de l'époque). Concernant cette seconde période qui sort du champ d'investigation d'Altman, il m'est apparu particulièrement intéressant de rapprocher vaudeville et cinéma (ce qu'Altman suggère çà et là, par exemple lorsqu'il évoque les chansons illustrées), notamment en considérant la pratique du prologue – effectué sur scène avant la projection, puis inséré dans le film sous cette forme scénique, enfin totalement intégré par le biais du procédé de la voix-over inaugurale qui représente le pôle opposé, celui de la « voix-narration » – (voir « les Voix du cinéma. Boniment, voix synchrone, déliaison et voix-over », thèse de doctorat de l'Université de Lausanne, sous la direction du Prof. F. Albera, 2006).

- 4 Se limitant à la période 1896-1906 et considérant exclusivement la place conférée au cinéma à l'intérieur des spectacles de vaudeville, Altman conclut que ce spectacle scénique a peu apporté à l'évolution des sons au cinéma. Sur ce point, le « cinéma sonore » est étonnamment conçu dans une quête d'autonomisation médiatique qu'aurait enrayée le vaudeville en le soumettant à un « régime répressif » (p. 115). Non seulement cette question de l'insertion du « cinéma » dans le vaudeville est controversée (voir les débats autour des implications de la fonction du film comme *chaser* – voir Robert C. Allen, « *Contra the Chaser Theory* », dans *Film before Griffith*, 1983. Rick Altman cite toutefois plusieurs textes de promoteurs qui indiquent clairement que les spectateurs quittaient la salle durant, et non après, la projection du film - p. 102 - ; on sait toutefois que les recherches sur cette question sont encore fort lacunaires). Mais elle ne permet pas, à mon sens, d'aborder l'influence exercée transversalement par le régime spectaculaire et la voix vive du vaudeville, notamment sur le boniment des projections animées pratiqué au même moment dans des contextes d'exploitation différents. En fait, un certain nombre d'éléments avancés par Altman dans d'autres sections de son ouvrage me semblent permettre d'affirmer au contraire que les échanges entre vaudeville et cinéma ont informé l'utilisation des sons – principalement de la voix (parlée et chantée) – dans le cadre des projections animées. Par exemple, il précise que les nickelodéons n'étaient pas

entièrement consacrés à la diffusion de films, mais proposaient également, entre autres, des actes de vaudeville (p. 181). On pourrait dès lors soutenir qu'en tant que série culturelle qui a coexisté avec les projections animées, le vaudeville a dû contribuer à instaurer un ensemble d'attentes auprès des spectateurs et certaines habitudes chez les exploitants qui ne furent pas sans incidences sur la diffusion et la réception du (futur) medium « cinéma ». Ces liens s'observent également au niveau même des films, Altman notant que les premières bandes sonores synchronisées, significativement désignées par le terme « actes » (« acts ») dans la presse, visaient à reproduire avant tout la voix chantée, afin de procurer à moindres coûts les performances des célébrités du vaudeville (p. 162) ; de même, il qualifie la plupart des bandes réalisées par la firme Edison pour le Kinetophone de « serviles enregistrements d'actes de vaudeville » (p. 175). D'ailleurs, l'un des chroniqueurs du *Motion Picture World* cité par Altman tente d'expliquer dans un texte de janvier 1913 le désintérêt dont font preuve les exploitants envers l'acquisition des droits du Kinetophone en alléguant « qu'ils réalisent que la place des images parlantes est et sera probablement toujours le théâtre de vaudeville... L'image parlante appartient à la scène parlante, tout comme le film muet [« silent drama »] a plus de succès dans sa propre maison » (p. 177). On le voit, la richesse des documents rassemblés par Altman permet d'approfondir certaines de ses hypothèses, voire d'en proposer de nouvelles. Grâce à la somme de connaissances qu'il propose, son ouvrage esquisse quantité de nouvelles pistes stimulantes et met sur le devant de la scène nombre de pratiques peu mentionnées jusqu'ici, à l'exemple de divers effets sonores, des acteurs situés derrière l'écran pour doubler *live* les personnages du film (à l'instar des « ciné-déclamateurs » soviétiques dont parle Valérie Pozner) ou des « chansons illustrées », celles-ci représentant aux États-Unis un spectacle au succès considérable à l'époque des nickelodéons. Les deux derniers chapitres de *Silent Film Sound* sont consacrés à la musique d'accompagnement qu'Altman étudie tant au niveau des discours prescriptifs qui tentèrent d'imposer certaines normes qu'à celui, concret, de l'organisation globale du spectacle, évoquant autant les instruments utilisés que des aspects techniques (les *cue sheets*) et esthétiques (la question du leitmotiv, du type de répertoire, etc.). Altman conteste notamment l'opinion commune selon laquelle les projections des nickelodéons auraient toujours été accompagnées de musique, car la présence de celle-ci participe en fait également du caractère aléatoire du spectacle.

- 5 L'ancrage permanent de l'exposé d'Altman dans des textes d'époque (majoritairement issus de la presse corporative) assoit son propos, auquel il confère une rigueur que ne peuvent présenter, en France, les ouvrages de Michel Chion ou de Pierre Berthomieu consacrés à la musique de cinéma en raison de leur visée généraliste. En outre, Altman accompagne sa réflexion sur les discours esthétiques – auxquels sont également consacrés les ouvrages de Belaygue et Toulet (*Musique d'écran. L'Accompagnement musical du cinéma muet en France 1918-1995*, 1994) et de Laurent Guido (*L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, 2006) – d'un examen fouillé des pratiques de l'accompagnement musical, aspect dont il est encore peu question dans le champ des études francophones.
- 6 Si le langage parlé est plutôt le parent pauvre de son étude, Altman consacre néanmoins un chapitre au conférencier de lanterne magique, offrant ainsi, sous un angle différent, une pierre supplémentaire à l'édifice théorique qui s'échafaude peu à peu, sous l'impulsion d'André Gaudreault et de Germain Lacasse (voir l'ouvrage de ce dernier et le n° 22 de la revue *Iris* de 1996), autour de la figure (longtemps méconnue) du

« onimenteur ». Dans son chapitre 4, Altman s'intéresse à l'un des « ancêtres » du bonimenteur (qui a néanmoins continué d'exister à l'époque où il était en exercice) en comparant deux types de conférence illustrée. Son approche consiste à opposer deux célèbres organisateurs de spectacle lanterniste de vues de voyage : John Stoddard et Burton Holmes. Sur la base d'un examen du matériel et des textes utilisés par ces conférenciers, Altman constate que Stoddard met l'accent sur la transmission d'un savoir et subordonne totalement les images (qu'il n'a pas réalisées lui-même) à son texte, alors que Holmes, qui est par ailleurs l'auteur des photographies, construit grâce à la mise en séquence des vues un espace-temps cohérent qui tend à conférer une certaine autosuffisance aux images. Dans son cas, l'adjonction du verbal participe véritablement de l'élaboration d'une unité audiovisuelle qui vise à intégrer le public dans la diégèse, ainsi qu'en témoignent certaines caractéristiques linguistiques du texte qu'Altman souligne de façon fort pertinente. Dans sa volonté de convaincre le lecteur que Stoddard et Holmes incarnent idéalement les deux grands paradigmes qu'il a dégagés (pour reprendre les termes de Burch, on pourrait opposer « confrontation » et « immersion »), il me semble néanmoins qu'Altman surestime la façon dont une telle pratique de la continuité *anticiperait* le travail de montage au cinéma – il utilise même, pour parler du spectacle de Holmes, la sempiternelle référence à « l'effet Koulechov » que l'on sait erronée dans les faits (p. 71) ! Il est certes vrai – pour autant que l'on fasse l'impasse sur la fixité des images et sur le contexte « institutionnel » de ces projections –, que les rapports verbo-iconiques instaurés par le conférencier-lanterniste ont contribué à familiariser le public avec certains types de commentaires oraux simultanés à la projection. Toutefois, le fait que la continuité qui domine chez Holmes succède dans le temps à la stricte illustration de Stoddard ne reflète à mon sens aucunement l'évolution linéaire globale qu'aurait subie ce genre de conférences : plutôt que de parler de « vagues successives de conférenciers » (p. 55) pour évoquer différents modèles spectaculaires, il me paraît plus adéquat de considérer que ces pratiques ont été mises en œuvre de façon *parallèle*, de même que la « série culturelle » dans laquelle elles s'inscrivent entretient des liens avec d'autres séries concomitantes. Remarquons que le gain didactique de ce qui nous apparaît parfois chez Altman comme une schématisation excessive est certain : les grands paradigmes qu'il discute sont pertinents, et les caractéristiques qu'il isole constituent des instruments d'analyse utiles. C'est d'ailleurs bien souvent en marge des passages à forte teneur argumentative que surgissent des informations historiques qui n'ont encore été mentionnées dans aucun ouvrage sur la question. Un exemple parmi cent autres : Altman montre que le pianiste qui accompagnait les projections créait souvent une connivence avec son public en jouant des fragments de chansons populaires dont le titre ou les paroles donnaient lieu, grâce à leur interaction avec le contenu de l'image, à des jeux de mots (pp. 220-226). Bien que jamais prononcées dans la salle, ces paroles sous-jacentes à la musique étaient donc « actualisées » mentalement par certains spectateurs qui avaient alors le sentiment d'appartenir au même espace culturel que le musicien, ce qui les rapprochait de « l'espace de la production ». Cette pratique atteste du faible degré de standardisation de la réception qui régnait à cette époque.

- 7 À travers ses considérations sur l'usage des sons dans diverses formes de spectacles, Rick Altman témoigne constamment du souci de prendre la mesure de l'hétérogénéité des influences et des pratiques, fidèle au postulat qu'il se donne dans l'introduction de respecter la complexité et la diversité des sons du muet (p. 13). À cette fin, il se réclame d'un « nouveau » modèle historiographique – dont on trouve antérieurement une application exemplaire chez James Lastra par exemple (*Sound Technology and The American*

Cinema. Perception, Representation, Modernity, 2000 ; dans sa préface, Lastra note d'ailleurs « que l'influence de Rick est patente à chaque page ») – qui consiste à analyser les discours suscités par la technologie sonore en montrant dans quelle mesure ils contribuent à faire de cette dernière une construction sociale. Ainsi l'innovation technologique est-elle pensée dans ses liens avec des normes, des attentes et des pratiques préexistantes puisque, à une époque donnée, l'usage auquel on destine cette technologie dépend des groupes d'utilisateurs et des modèles qu'ils ont intégrés (qu'Altman aborde notamment en termes d'exigences formulées par rapport au « réalisme » de la représentation). Le « cinéma sonore » se situe dès lors au sein d'un faisceau de déterminations dont l'examen constitue l'un des principaux apports du livre d'Altman qui tire systématiquement les conséquences de son hypothèse de travail voulant que « le cinéma s'inspire de nombreux systèmes existants en fonction des identités auxquelles le nouveau média était associé » (p. 23). Sur cette base, il est alors possible de discuter les conditions de possibilité d'avènement d'un usage dominant et d'examiner des solutions concurrentes, ainsi que des convergences.

- 8 Ce qui contribue à faire la qualité du travail de Rick Altman, c'est la manière dont l'historien étaye systématiquement ses thèses en s'appuyant sur l'analyse de discours révélateurs de la perception de l'époque. Ponctuellement, cette démarche le mène également à discuter des questions terminologiques et à observer certaines variations diachroniques du sens attribué à un terme (voir par exemple ses remarques sur l'évolution de l'expression « *cue music* » entre 1900 et les années 1910, p. 12, ou les hésitations terminologiques qu'il repère dans la revue *New Picture World* entre « effets mécaniques » et « effets sonores », p. 152). Altman mésestime par contre les conséquences d'une ambiguïté (probablement entretenue à l'époque par les promoteurs à des fins de légitimation) qui persiste en français dans l'opposition des termes « conférencier » et « bonimenteur » (voir F. Albera et A. Gaudreault, « Apparition, disparition et escamotage du "bonimenteur" dans l'historiographie française du cinéma » dans *le Muet à la parole*). Il est vrai toutefois que la désignation anglaise unique de « *lecturer* » écarte ce type de connotations. L'interprétation de tels « détails » est l'indice de la finesse dont l'auteur fait montre dans ses commentaires historiographiques. L'intérêt des sources convoquées, le sérieux de la recherche documentaire, la cohérence de l'argumentation et la pertinence des discussions méthodologiques font de l'ouvrage de Rick Altman une étude incontournable à plusieurs égards. Espérons qu'il connaisse un jour une traduction française.