1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

44 | 2004

Varia

Colloque « Le muet a la parole » (10-13 juin 2004, auditorium du Louvre)

Alain Boillat

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2112>

DOI : 10.4000/1895.2112

ISBN : 978-2-8218-1014-3

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 95-103

ISBN : 2-913758-44-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Boillat, « Colloque « Le muet a la parole » (10-13 juin 2004, auditorium du Louvre) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 16 janvier 2008, consulté le 28 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2112> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2112>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Colloque « Le muet a la parole » (10-13 juin 2004, auditorium du Louvre)

Alain Boillat

- 1 Le colloque international « Le muet a la parole » (dirigé par Giusy Pisano et Valérie Pozner) qui s'est tenu les 12 et 13 juin derniers à l'auditorium du Louvre, a permis d'exposer l'état de la recherche portant sur la place, la fonction et les différentes manifestations des sons (voix, bruits et musique) et de l'écrit durant la période du cinéma « muet » et ses séances furent bien souvent accompagnées de divers environnements sonores. En conjuguant histoire des techniques, de la production et de la réception filmique et histoire esthétique, cette perspective présentait l'avantage de donner lieu à une approche intermédiatique et intersémiotique dont l'essor n'est probablement pas étranger à une sensibilité récente pour les dispositifs « multimédia ». Les études présentées se sont, pour la plupart, attachées à un objet qui occupe depuis environ un quart de siècle une place essentielle dans le giron des réflexions sur la méthodologie historique et la narratologie filmique : il s'agit du « cinéma des premiers temps ». Abordé sous l'angle de la dimension sonore et verbale, il se révèle de façon particulièrement significative comme un véritable carrefour de pratiques culturelles diverses. C'est pourquoi il conviendrait plutôt de mettre l'expression « cinéma » entre guillemets lorsqu'il est question de la période 1895-1908 (voire au-delà selon les aspects traités). On éviterait ainsi tout placage téléologique qui sous-estime les influences mutuelles entre ce moyen de représentation non institutionnalisé (en termes de mode de présentation et de diffusion, d'autonomie du spectacle, d'organisation interne des films, etc.) et d'autres spectacles issus de diverses sphères socio-culturelles, telles que les projections de lanterne magique, le café-concert, la chanson populaire, etc.
- 2 Par ailleurs, les réflexions émises au cours du colloque se sont poursuivies lors d'un cycle de conférences-projections proposé la semaine suivante, consacré quant à lui à des productions plus légitimées, réalisées par des figures importantes de l'avant-garde musicale et cinématographique (Honegger, Bartosch, Ruttmann, Ivens, Eisler) qui ont

tenté, durant les premières années de la généralisation du parlant, d'exploiter la dimension sonore sur le plan artistique. Les « impressions cinégraphiques » de Germaine Dulac, montrées dans le cadre du colloque (notamment le magnifique *Un peu de rêve sur les faubourgs*, dont l'imaginaire populaire et le travail sur les correspondances entre l'image et un chant délié semblent préfigurer la tétralogie parisienne de René Clair), participent de ce type d'expérimentations tout en s'inscrivant dans une tradition de la « chanson illustrée » qui constituait l'un des genres majeurs des films sonores des années 1910.

- 3 Le programme imposant de ces deux manifestations successives fut l'occasion de découvrir ou de réévaluer certains films ainsi que le rôle joué par le son, qui intervint dans les spectacles de vues animées bien avant *le Chanteur de jazz* (Alan Crosland, 1927, projeté lors de la soirée d'ouverture du colloque), film longtemps considéré de manière quasi mythique comme une « naissance » du parlant. Les organisateurs tentèrent de recréer pour leurs séances les conditions de projection de l'époque en recourant à des acteurs cachés derrière l'écran, à une bruiteuse, à une machine à bruits, à des synchronisations avec phonographes, etc. La soirée du vendredi 11 juin fut entièrement consacrée à cette dimension spectaculaire avec la reconstitution d'une séance de « nickelodéon » par le célèbre historien du cinéma Rick Altman, pour l'occasion transformé en chanteur-pianiste-bonimenteur haranguant le public pour l'enjoindre à entonner en chœur les chansons dont les paroles apparaissaient à l'écran, à l'instar des vues peintes sur plaques qu'elles illustrent. Comme le « cinéma » lui-même au début du xx^e siècle, le colloque semblait donc parfois partagé, lorsqu'il s'agissait de montrer des images, entre une démarche purement scientifique et la perspective d'offrir un divertissement. Ainsi, certains films projetés eussent-ils mérité davantage de précisions, relatives par exemple au travail de restauration dont ils ont fait l'objet, afin que les spectateurs actuels puissent évaluer les conditions d'audition originelles... mais cette légère carence en informations est minime en regard de l'apport essentiel de l'ensemble des contributions du colloque, dont la richesse m'oblige à mettre l'accent sur quelques aspects seulement.
- 4 Certaines contributions ont porté sur des objets historiques précis, nettement délimités dans le temps et l'espace. Sur la base du dépouillement minutieux de la presse locale, Martin Barnier décrivit les différentes modalités de présence du son dans les salles lyonnaises d'avant 1914, qui comprennent autant le doublage en direct vers 1906-1907 que le recours à des « machines parlantes ». Il put ainsi montrer combien les exploitants trouvaient des solutions ingénieuses pour synchroniser l'image avec la voix humaine, et que les Film parlants et les Phonoscènes connurent un succès non négligeable dans la ville natale du cinématographe. Barnier mit également l'accent sur les conditions de réception des films auxquels succédait parfois un spectacle de revue ou un championnat de boxe.
- 5 Une autre composante de la projection fut examinée par Jean-Jacques Meusy, qui s'attacha à évaluer l'importance de l'orgue de cinéma durant les projections muettes. Cet instrument, qui permettait une musique imitative et divers bruitages, connut son âge d'or entre 1918, alors qu'il se substitua à l'orgue d'église réservé aux sujets religieux et aux « péplums », et 1929. La multiplication des possibilités sonores de *l'unit organ* proposé par la firme Wurlitzer, avec ses « jeux empruntés » permettant l'imitation de divers instruments de musique et ses « comptoirs à jouets » pour divers bruitages courants, donna lieu à une transformation de l'environnement sonore des films, du

moins dans les pays anglo-saxons. Meusy releva en effet que la France résista à l'utilisation de cet orgue spécialement conçu pour le cinéma jusque vers 1926. Selon l'hypothèse de l'historien, ce rejet tient au fait que, dans les pays catholiques, l'instrument est indissociablement lié à la liturgie, de sorte que les spectateurs croyants comme non-croyants éprouvaient de l'agacement devant de telles associations avec le domaine du sacré.

- 6 La dimension purement technique de l'histoire du son durant la période du pré-cinéma et du cinéma muet fut détaillée avec force illustrations par Laurent Mannoni, qui tira parti des sources conservées dans la collection de la Cinémathèque française dont il est responsable. Des effets sonores accompagnant les fantasmagories de Robertson au kinétophone d'Edison permettant de synchroniser images et musique, en passant par les tentatives d'enregistrement graphique (l'abbé Rousselot) ou chronophotographique (Georges Demeny) réalisées au service de la phonétique expérimentale, Mannoni aborda les différents moyens et les différentes finalités de la fixation et/ou de la reproduction des sons au cours d'expériences ou de spectacles qui partagent à divers titres certains fonctionnements avec le « cinéma ». Il prit également en considération l'aspect économique en évoquant l'hégémonie de Pathé sur le marché des productions sonores françaises face à Gaumont et Mendel, ce dernier ayant avant tout commercialisé son Gramo-Phono-Théâtre auprès d'une clientèle foraine. De telles informations peuvent servir de base à une réflexion d'ordre esthétique sur les mutations techniques.
- 7 C'est vers de telles considérations que tendit l'intervention d'Édouard Arnoldy. En partant de sa conception théorique d'une histoire des formes qu'il expose dans sa thèse récemment publiée¹ et qui, non-événementielle et non-évolutionniste, conçoit l'histoire du cinéma à travers une « diagonale mobile » (au sens de Deleuze), et prône une vision des phénomènes comme étant le résultat d'un travail de l'historien qui « établit des séries » (au sens de l'archéologie foucaldienne), Arnoldy mit en évidence certaines parentés esthétiques entre deux types de films produits à presque vingt années d'intervalle : les phonoscènes Gaumont et les *Vitaphone Shorts* de la Warner. Ces derniers, premières bandes « parlantes et chantantes » qui ne constituent pas, selon Arnoldy, une « préfiguration » de l'invasion ultérieure du cinéma parlant qui, lui, repose sur la mise en place de personnages et d'un espace diégétique clos, sont situés comme les premières à la croisée du cinéma et d'autres pratiques populaires. Il en découle certaines caractéristiques esthétiques telles que l'interpellation du public, la frontalité de la prise de vues ou le regard adressé par la vedette (bien plus que par un « personnage ») au spectateur, qui en tant qu'héritier des attractions² de music-hall, n'implique pas la transgression que provoquera le « regard-caméra ». De tels paramètres permettent à Arnoldy d'appréhender l'importance du *Chanteur de jazz* où Al Jolson n'apparaît pas comme le célèbre chanteur qu'il était, mais en tant que personnage s'adressant, comme l'avait également relevé Alain Masson³, à d'autres personnages situés dans un espace diégétique.
- 8 Sous la forme d'un bilan des principales interrogations liées aux manifestations sonores – et particulièrement à la musique – durant l'époque muette, Rick Altman, spécialiste de ces questions dont on attend l'ouvrage *Silent Film Sound* en cours d'édition (chez Columbia University Press), passa en revue « quelques idées reçues qu'on ne saurait plus tenir », ce qui lui permit de revenir sur plusieurs hypothèses qu'il avait déjà avancées dans ses publications. Il affirma notamment l'influence de la musique de

fanfare sur la musique d'accompagnement des films, et souligna le caractère réaliste et discontinu de cette musique soumise à une logique descriptive. Par ailleurs, il fit remarquer que certaines images étaient liées à des traditions musicales, de sorte que l'écran pouvait appeler certains éléments de la mémoire auditive des spectateurs. Cette prise en compte élargie de représentations sonores extra-cinématographiques pour aborder la réception filmique fut également revendiquée dans le cadre d'une analyse du contexte de réception d'un film particulier par Laurent Le Forestier, qui montra comment *le Roi de la Pédale* (Maurice Champreux, 1925, avec le chanteur Georges Biscot issu du café-concert) prenait place au sein d'un réseau de pratiques spectaculaires (une revue-cinéma à l'Eldorado, la présence de spectateurs potentiels du film lors du tournage durant le Tour de France) et de productions écrites (« cinario » avant la sortie du film, novélisation ensuite) et orales (les disques de Biscot) qui, elles, recouraient massivement à la parole et, pour certaines, aux bruits. Même si Le Forestier eut tendance à négliger la spécificité sémiotique des médias respectifs qui sont le lieu du transcodage d'un son absent de la projection cinématographique, et à surestimer l'impact des sons (décrits, non reproduits) proposés par ce type particulier de publication que fut le « cinario » (nombre de romans classiques faisant tout autant intervenir des marques d'oralité et des indications relatives à la perception auditive), son étude présentait l'intérêt de développer l'idée d'un imaginaire sonore propre à une époque qui interférerait avec la lecture des films muets. Il nomma l'objet de cette perspective le « son diachrone », jeu de mots qui lui permit de déplacer la question du « synchronisme » hors de l'objet-film et de la projection. Dans une optique d'analyse textuelle, Altman releva d'ailleurs une même fonction d'appel du son dans le cinéma muet. Il s'agit certes d'une lapalissade que d'évoquer les cas de visualisations de sources sonores ou de réactions de personnages à un son « virtuel » à l'époque muette ; toutefois, Altman conféra à cet aspect une dimension historique en le corrélant à l'évolution du « langage cinématographique » qu'on impute au montage griffithien, en rappelant ce que ces nouvelles structures visuelles devaient à l'élaboration d'une bande-son virtuelle. Il rappela par exemple que le principe de l'alternance dans *The Lonely Villa* (1909) reposait aussi sur l'usage que les protagonistes de l'univers diégétique faisaient du téléphone. Le fonctionnement du film *Schneider's Anti-Noise Crusade* (1909), montré dans le cadre du colloque, est une illustration exemplaire d'un recours systématique à un son virtuel provenant du hors-champ pour appondre des espaces disjoints.

- 9 La principale manifestation orale de la parole durant les projections des vingt premières années du cinématographe passe par la figure du « bonimenteur », une personne qui, située souvent à côté de l'écran, commentait les images projetées. Ce type de locuteur *live* a suscité l'intérêt des historiens du cinéma, par exemple dans le numéro 22 de la revue *Iris* ainsi que dans les travaux de Germain Lacasse⁴ où celui-ci, focalisant son étude sur des communautés marginales comme la population francophone québécoise, défend l'hypothèse selon laquelle le bonimenteur joua un rôle de résistance face à l'institution, le caractère labile du phénomène le disposant à se faire l'écho de la subjectivité d'une collectivité spécifique. Néanmoins, comme le montrèrent François Albera et André Gaudreault dans leur intervention « Apparition, disparition et escamotage du bonimenteur dans l'historiographie française du cinéma », les historiens français de tous bords et de toutes époques ont majoritairement occulté ou sous-estimé l'existence du « bonimenteur », appellation que les auteurs ont proposé de conserver en dépit de sa très rare mention dans les

textes contemporains du phénomène afin d'inscrire celui-ci dans la série culturelle qui est la sienne, celle où l'énonciation verbale sert à accompagner les images pour divertir le public, et non, comme dans la série parallèle qu'ils ont qualifiée de « conférence-avec-projection », pour éduquer un auditoire en illustrant les propos. La distinction opérée entre « conférencier » et « bonimenteur », également conçue sur le plan diachronique (l'année 1911 ferait office de charnière entre la période du bonimenteur et celle du conférencier), repose donc sur la finalité du spectacle, sur la hiérarchie établie entre la parole et l'image ainsi que sur la nature de leur rapport, le boniment étant simultané à la projection – c'est pourquoi il mérite d'être pris en compte en tant que pratique non mécanique de « synchronisation » large – alors que la conférence précède en général les images, comme en témoignent notamment les instructions d'un manuel rédigé en 1908 par G.-Michel Coissac. Si une confusion régnait déjà au début du siècle, c'est, selon les auteurs, que le terme « conférencier » était fréquemment usurpé à des fins d'ennoblissement de cette fonction par référence à une série culturelle voisine plus légitimée. Toutefois, cette ambiguïté originelle n'est pas l'unique cause du manque de prise en compte ultérieur du phénomène : après avoir attesté la présence régulière du bonimenteur en France en s'appuyant sur différentes sources (presse corporative, presse généraliste, témoignages rétrospectifs) qui montrent combien il s'agissait effectivement d'une véritable profession (donnant lieu dans la presse à des offres d'emploi, des informations syndicales, des discours prescriptifs, etc.) – exemples ponctuels certes suffisants pour fonder le propos, mais qui nécessiteraient un élargissement et une systématisation au-delà de la presse parisienne (essentiellement *Ciné-Journal*) et nîmoise (dépouillée par Thierry Lecointe) –, François Albera et André Gaudreault se sont interrogés sur les raisons de la tendance à marginaliser la pratique du boniment qu'ils ont observée tant chez les historiens « classiques » comme Sadoul et Mitry que dans les écrits de certains « nouveaux historiens ». Ainsi relevèrent-ils chez Jean-Jacques Meusy⁵ que la présence du bonimenteur n'est mentionnée qu'au moment où l'historien annonce sa disparition, considérée comme un signe de l'évolution du spectacle, la voix se voyant supplantée par les intertitres. Les auteurs interprétèrent la relégation du bonimenteur, par ailleurs constatée déjà dans certains discours de l'époque, sur le plan du statut socioculturel induit par le régime de l'oralité : en prenant en compte cette dimension, le « cinéma » demande à être inscrit dans la généalogie de pratiques telles que la parade de cirque ou le spectacle forain. Incompatible avec la notion de « 7^e art » à laquelle tiennent nombre d'historiens du cinéma (qui sont également cinéphiles)⁶, cette origine foncièrement populaire du spectacle cinématographique tend à être refoulée dans leurs travaux. La démarche historiographique de François Albera et André Gaudreault permet, outre une mise au point éclairante sur certains aspects de la question, de s'interroger sur le rejet de l'oralité par les tenants de la culture dominante, et, dans une optique en phase avec les autres objets du colloque, de comprendre les projections de films dans cet ensemble plus vaste et hétérogène que l'on peut appeler le « cinéma ».

- 10 Les remarques d'ordre général de ces auteurs trouvent un écho dans la contribution de Valérie Pozner qui aborda de façon plus spécifique une forme particulière d'accompagnement oral et vivant des films, moins connu que celui du *benshi* au Japon : les ciné-déclamateurs qui, en Russie, faisaient partie de troupes itinérantes sillonnant les régions extra-urbaines du pays pour y projeter des films et les animer verbalement. Ainsi, les interprètes mêmes du film participaient à la séance, cachés derrière l'écran sur lequel ils pouvaient observer en transparence les mouvements nécessaires à établir

une synchronisation. Cette pratique instaure une sorte « d'intégration verticale » inédite où le réalisateur-producteur est aussi acteur à l'écran et performeur durant la projection. Toutefois, les ciné-déclamateurs se situaient selon Valérie Pozner aux antipodes d'un cinéma institutionnalisé auquel ils furent toujours extérieurs (comme en témoigne leur non-reconnaissance à un congrès des cinéastes de 1911) : issus de la scène théâtrale après une certaine démocratisation qui permit l'intégration du cinématographe, ils y retournèrent après le déclin de leur pratique de type forain vers 1915-1916.

- 11 Une autre forme d'oralité au « cinéma » qui convoque verbal et musique est la chanson illustrée. Germain Lacasse discuta la présence de chansons proférées par des bonimenteurs durant les projections québécoises, et la vente de ces titres sur disques. Cette parole performée, garant d'une véritable présence au sein du spectacle, est selon lui ancrée dans un espace précis – qui peut être celui de la salle de « cinéma » –, comme en témoignent les mentions des lieux de représentation sur les disques. L'oralité est conçue par Lacasse comme relevant de la tradition, comme la source de pratiques vernaculaires qui contribuent à la formation d'une communauté.

- 12 Giusy Pisano exposa le travail du méconnu Georges Lordier, metteur en scène chez Pathé au début du siècle, qui réalisa près de 300 chansons illustrées et entreprit des tournées de « pièces parlées » dès 1917, sur le mode des « ciné-déclamateurs » russes. Pisano tint à souligner la diversité de ses productions afin d'éviter l'association réductrice courante de ses films aux seules chansons patriotiques filmées. D'ailleurs, rien n'interdit à de telles bandes de présenter un intérêt formel important. La chanson illustrée *le Père la Victoire*⁷ projetée lors du colloque, malheureusement non commentée, présente une complexité énonciative certaine en faisant intervenir différentes époques, une forte hétérogénéité dans les plans de défilés – qui est peut-être due à des remontages liés aux nécessités de la propagande patriotique du moment – et un dédoublement de la situation d'ancrage de l'enchaînement narratif (*le Père la Victoire* qui raconte son passé s'adresse d'abord à des civils devant sa taverne, ensuite à des soldats dans un jardin). A ces particularités s'ajoute un décrochage énonciatif marquant sous la forme d'un insert pictural : il s'agit du tableau militaire d'Édouard Detaille *le Rêve* qui, à l'instar de la structure du film basée sur l'alternance de plans montrant le narrateur avec d'autres visualisant le vécu qu'il dépeint, convoque deux niveaux de réalité (les silhouettes brandissant les drapeaux dans le ciel) et diverses temporalités (les habillements des soldats du tableau renvoient à plusieurs époques). Ce dernier point me semble d'importance dans la mesure où il motive l'hétérogénéité et le déplacement temporel effectué par le film, qui montre des Poilus alors que le texte chanté est associé à l'idée de la Revanche qui fit suite à la défaite de 1870. Le tableau de Detaille fonctionne d'ailleurs particulièrement bien dans le film en tant que relai puisqu'il fut réalisé la même année que la chanson-titre, et donc se voit associé à ce repère temporel tout en offrant une représentation intemporelle. L'intégration d'une œuvre peinte aussi populaire, qui a préalablement connu des prolongements dans de nombreuses formes d'expression visuelle (elle fut diffusée sous forme de chromo, en carte postale, etc.) et même orale (elle inspira la chanson *le Rêve passe* écrite par Armand Foucher qui, avec la répétition de l'adresse « Les voyez-vous », se réfère explicitement à sa source, effectuant ainsi le chemin inverse de celui du film de Lordier qui part d'un chant), est symptomatique de cet enchevêtrement d'éléments appartenant à des séries culturelles voisines auquel les expérimentations sonores donnèrent lieu dans le champ du « cinéma », et cela même après la période des

« premiers temps ». C'est pourquoi cette problématique, qui dépasse largement la question du seul couplage du phonographe et du cinématographe, est particulièrement propice à l'application d'une perspective visant à inscrire les projections de vues animées dans le vaste contexte culturel qui en détermine certains usages tout en étant modifié en retour par cette pratique.

NOTES

- 1.E. Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Liège, éditions du Céfal, 2004.
- 2.Je proposerais à cet égard de parler de régime bipolaire de la voix au cinéma, où la dominante relève soit de la « voix-attraction », soit de la « voix-narration ». Arnoldy note d'ailleurs une résurgence du terme d'« attraction » à l'époque de la généralisation du parlant, ainsi qu'une convergence de cet usage avec certaines pratiques filmiques (et peut-être même, ajouterais-je, avec la notion de « cinéma des attractions » développée par Gaudreault et Gunning).
- 3.« On y chante toujours pour quelqu'un : Mary, Maman, ou Dieu, plutôt que devant des spectateurs » (Alain Masson, *L'Image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, 1989, p. 167).
- 4.Germain Lacasse, le *Bonimenteur de vues animées*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 2000.
- 5.Jean-jacques Meusy, *Paris, Palaces*, Paris, CNRS, 1995.
- 6.Cette optique se révéla d'ailleurs de manière flagrante lors d'une intervention de J.-J. Meusy qui affirma le peu d'intérêt, selon lui, que représentaient les films de Georges Lordier, présentés par Giusy Pisano, à partir de critères comme « l'anachronisme » et le manque d'« originalité », et en s'appuyant sur un jugement fortement dépréciatif émis par Louis Delluc en 1921. Cette référence à l'un des principaux tenants d'une conception du médium comme un art est révélatrice du fossé qui sépare l'approche liée à la recherche de légitimation artistique (car, si anachronisme il y a, c'est bien dans cette vision-là) et une volonté de considérer le « cinéma » comme un lieu de convergence entre des pratiques culturelles diversifiées. Il faut toutefois noter que, voisinant parfois avec le discours de la « réhabilitation » propre à l'approche « auteuriste », Giusy Pisano prêtait le flanc à de telles objections.
- 7.Chanson populaire patriotique de 1888 ; paroles de Lucien Delormel et Léon Garnier, musique de Louis Ganne.