

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

40 | 2003
Varia

Richard Abel et Rick Altman (dir.). *The Sounds of Early Cinema*

Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2001, 327 p.

Martin Barnier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3542>

DOI : 10.4000/1895.3542

ISBN : 978-2-8218-1022-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2003

Pagination : 123-125

ISBN : 2-913758-40-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Martin Barnier, « Richard Abel et Rick Altman (dir.). *The Sounds of Early Cinema* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 22 mai 2008, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3542> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3542>

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Richard Abel et Rick Altman (dir.). *The Sounds of Early Cinema*

Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2001, 327 p.

Martin Barnier

- 1 Les actes du 5^e colloque international de l'association Domitor, spécialisée dans le cinéma des premiers temps, sont publiés en partie dans *The Sounds of Early Cinema*, et furent pour une autre part présentés dans la revue *Film History*, vol 11, n° 4, 1999. Ce colloque s'était déroulé à la bibliothèque du Congrès à Washington, en juin 1998. *The Sounds of Early Cinema* propose, en plus des textes des interventions (dont certains publiés en français), quelques retranscriptions des expériences de reconstitutions sonores ayant eu lieu pendant le colloque.
- 2 Dans leur introduction Altman et Abel insistent sur la nécessité de découvrir toutes les formes d'accompagnement sonore des présentations de films, du bonimenteur aux acteurs derrière l'écran, du musicien au bruiteur, en passant par le silence... L'expérience du son et de l'écoute n'était pas moins importante que celle de l'image et de la vision pendant le « cinéma muet ». Les deux historiens américains qualifient le cinéma des premiers temps de medium hybride et complexe. Pour appréhender cette période de l'histoire du cinéma, l'intermédialité, idée développée par l'équipe de recherche d'André Gaudreault est un concept opératoire.
- 3 Les intervenants du colloque se sont interrogés sur les textes imaginant, dès le XIX^e siècle, une interaction entre images et sons enregistrés. Ian Christie ou Tom Gunning ont retrouvé les romans de Villiers de l'Isle Adam ou de Jules Verne, les courriers de Charles Cros ou d'Edison. La fascination pour les doubles « humains » technologiques, avant même que le cinématographe ne se répande sur la planète, explique la multiplication des textes et des théories, sur la reproduction et des images. Les liens du cinéma avec les technologies nouvelles, phonographe, téléphone, (Gunning, Björkin), aussi bien qu'avec les autres formes de spectacles, sont soulignés. Richard Crangle montre l'influence des conférences de lanternes magiques sur les présentations de film en Grande Bretagne. Il nuance ce rapport car, en Angleterre, la lanterne magique sert un but pédagogique, ce qui n'est pas le cas des films. Mais cette piste comparative

demande à être creusée, car, dans d'autre pays (ÉU), les présentations de lanternes magiques ont un caractère ludique de pur spectacle (cf. les reconstitutions de lanternistes proposés pendant ce même colloque de Washington, et lors du dernier colloque Domitor, à Montréal, en juin 2002). L'interpénétration « lanternes/cinéma » est essentielle pour comprendre le succès des Nickelodéon. Richard Abel explique l'importance des « Chansons illustrées », qui permettaient au public de chanter entre les films. Cette pratique était fort répandue dans les salles américaines avant 1914. Les projections de plaques montrant les paroles d'une chanson faisait plus ressembler les nickelodeons à de grands *Karaokés* qu'à ce que nous appelons aujourd'hui des salles de cinéma.

- 4 De nombreuses interventions posaient des questions théoriques sur les pratiques sonores du cinéma des premiers temps. François Jost, en prenant l'exemple de la réception de *L'Assassinat du Duc de Guise*, en 1908, s'interroge sur les différentes façons d'ancrer un son dans une image. Il distingue l'iconicité, la redondance et la coïncidence. L'importance du silence du public, de la puissance de la musique ou des effets ponctuels de synchronisme sont analysés par Jost. Édouard Arnoldy s'appuie, lui, sur le concept de « série » pour observer comment les Phonoscènes Gaumont se développent au moment où le Caf'Conc' décline. Bernard Perron appelle « transisons » les sons, représentés à l'écran, qui permettent un passage entre deux espaces diégétiques. Sur la même question des visualisations des sons à l'image, Dominique Nasta montre les différences entre les mélodrames européens et ceux produits aux États-Unis avant 1915. Tous les textes que nous venons de citer reprennent la question du passage du cinéma des attractions à un cinéma de la narration. Ce vaste problème de datation et d'évolution reste d'actualité et nombre d'intervention remettent en question les dates habituellement proposées (autour de 1908) pour retarder le phénomène (vers 1911).
- 5 Isabelle Raynauld dénonce un cliché, souvent présent dans les livres. Elle affirme que les acteurs récitaient leur texte correctement, dès le milieu des années 1900, et qu'ils ne s'amusaient pas à « dire n'importe quoi », hors du contexte diégétique, sauf quelques très rares exceptions. Elle démontre, que, très souvent, les acteurs du muet articulaient clairement leur texte pour que les spectateurs puissent lire sur leurs lèvres. Les différents chercheurs ont donc étudié aussi bien les références aux sons, dans les films, que les effets sonores effectivement produits dans les salles. Stephen Bottomore remarque que de nombreux critiques se plaignent de bruitages désynchronisés, en Angleterre dans les années 1908-1913. En plus des bruiteurs, sur cette même période, Jeffrey Klenotic recense aux États-Unis une quinzaine de troupes « d'actologues » qui jouaient les dialogues exactes des films, cachés derrière l'écran. Comme Jacques Polet le souligne, il y a bien une grande hétérogénéité des publics et des spectacles. Dans certains cas, on pourrait parler, avec Lauren Rabinovitz de premières créations complètes de réalité virtuelle. Dans les Hale's Tours, qu'elle a étudié, les conditions d'un voyage en train, bateau ou voiture sont recrées pour les spectateurs avec, en plus des images qui défilent, les mouvements, bruitages... et même le souffle du vent, d'un véritable voyage. Il faut donc prendre en compte la jouissance physique des spectateurs pour comprendre la réception de ces films. Les spectateurs, qu'ils écoutent un bonimenteur (Lacasse) ou pas, pouvaient intervenir depuis la salle. Pour André Gaudreault et Jean Châteauvert, ce n'est que vers 1913 que les bruits / cris / paroles / applaudissements des spectateurs commencent à subir des contraintes, pour aboutir progressivement à un silence obligé. Cette participation spectatorielle revient dans

plusieurs contributions. Le public d'avant 1914 était habitué, par exemple aux États Unis, à des pauses musicales entre les séquences d'un film (cf. *The Great Train Robbery*, *Uncle Tom's Cabin...*) selon la tradition bien établie, depuis les années 1870, de l'intégration d'interludes musicaux au milieu des représentations théâtrales de mélodrames, d'après Helen Day-Mayer et David Mayer.

- 6 La contribution la plus originale, concernant les relations entre le public et les salles de « cinéma », fut celle de Rick Altman. Dans son article, il n'arrive que difficilement à expliquer le déroulement de son « intervention ». Lors du colloque de Washington, Rick Altman, au piano, assisté de collègues aux diapositives, bruitages et d'une chanteuse, a recréé les conditions de projection dans les Nickelodeons. Ce véritable show, qu'il nomme le « living nickelodeon », permet de découvrir les différents types d'accompagnements sonores des salles américaines avant 1914. Altman affirme que dans un premier temps (1905-1911), c'est le titre de la chanson qui correspond à un des éléments apparu à l'écran, mais pas l'ambiance musicale. D'autre part il explique que le public chantait entre les films (phénomène des chansons illustrées dont nous avons parlé plus haut). Le pianiste faisait alors une pause pendant la projection des films ! Sur ces deux points, Altman s'oppose au musicologue Martin Marks (cf. *Music and the Silent Film*, Oxford University Press, 1997). Mais le « Living Nickelodeon » est particulièrement convaincant, car en plus des explications scientifiques données par Rick Altman, la véritable euphorie qui s'empare des spectateurs lorsqu'ils reprennent les refrains des diverses chansons entrecoupant les films, achève de persuader du bien-fondé des hypothèses altmaniennes.