

## LE SON DU CINÉMA. TOUT LE SON

[Rick Altman](#), Traduction de [Marie-Madeleine Mervant-Roux](#), [Giusy Pisano](#)

Éditions Ligeia | « [Ligeia](#) »

2015/2 N° 141-144 | pages 41 à 56

ISSN 0989-6023

DOI 10.3917/lige.141.0041

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-ligeia-2015-2-page-41.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ligeia.

© Éditions Ligeia. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# LE SON DU CINÉMA. TOUT LE SON<sup>1</sup>

Rick Altman

Dans l'introduction de *Sound Theory/Sound practice* [Théorie du son/Pratique du son] j'ai plaidé pour une approche du « cinéma en tant qu'événement »<sup>2</sup>. J'ai proposé de considérer le cinéma pas seulement en tant que texte, pas seulement en tant que texte + réception, mais comme un événement tridimensionnel occupant un certain espace et un certain temps à l'intérieur d'une culture multidimensionnelle. Bien que cette exhortation ait attiré l'attention de Tom Gunning et d'autres, aucune tentative méthodique pour réviser nos façons de faire ne s'est élaborée à partir de la notion de cinéma en tant qu'évènement. Le présent article est une tentative pour mettre un peu de mordant dans la revendication selon laquelle le cinéma doit être traité comme un évènement à part entière. L'article est divisé en quatre parties. Je commence par suggérer que notre définition actuelle du « son du cinéma » est extrêmement étroite, héritée qu'elle est d'une tradition orientée vers le texte. Au lieu d'un type de son, nous devrions considérer au moins quatre différentes catégories de sons. Je propose ensuite une histoire rapide de l'architecture théâtrale en relation avec la question du son de la salle.

Une troisième partie traite de la façon dont le paysage sonore du théâtre a changé au cours de l'histoire du cinéma. Enfin, je réfléchis aux moyens qui seraient les plus appropriés pour théoriser le son du cinéma une fois celui-ci redéfini pour englober l'intégralité du paysage sonore de l'évènement cinématographique.

## Quatre catégories de sons du cinéma

Par le passé, l'expression « son du cinéma » désignait toujours le son produit par, pour, ou avec la production cinématographique. En d'autres termes, nous avons tenu pour acquis que notre objet est le son qui accompagne le film, le son inscrit dans le texte, le son qui obéit aux mêmes règles de production industrielle que le film. En acceptant cette définition restreinte de notre objet d'étude, non seulement nous avons

1. Cet article a été publié sous le titre « Film Sound. All Of It » dans *Iris. Revue de théorie de l'image et du son/A Journal of Theory on Image and Sound*, n° 27, printemps 1999, Paris, Iowa City, University of Iowa, pp. 31-47.

2. « General Introduction: Cinema as Event », Rick Altman, *Sound Theory/Sound Practice*, New York, Routledge, 1992, pp. 1-14.

indûment limité le champ de nos hypothèses potentielles, mais nous avons involontairement soutenu l'un des principes les plus importants, mais aussi les plus égoïstes, de l'industrie du film : celui selon lequel parmi tous les sons produits dans et autour de la salle de cinéma, seul le son produit par et pour le film est digne d'attention. Au lieu de limiter notre analyse à cette version restreinte du « son du cinéma », intéressons-nous plutôt à tous les sons produits en relation avec la projection du film. C'est seulement en élargissant notre définition du « son du cinéma » que nous pouvons espérer comprendre l'effort déployé par l'industrie cinématographique pour canaliser notre attention sur ses propres discours, et l'intérêt que nous avons à refuser cette limitation.

Une fois notre définition élargie, le « son du cinéma » tel qu'il est traditionnellement compris prend sa place comme l'une des quatre catégories de son associée à la projection et à la consommation cinématographique. Dans la salle de cinéma, le son du film est complété (et parfois concurrencé) non seulement par les sons du public, mais également par le bruit du dispositif technique qui sert de médium au film. La catégorie de son produite par le dispositif inclut non seulement le bourdonnement du projecteur, mais aussi les sons émis par les ventilateurs, les systèmes d'aération, les haut-parleurs saturés, et même par les ouvriers, les sièges qui grincent, et les sols bruyants. À ces trois catégories de sons intérieurs à la salle, il faut ajouter le battage publicitaire organisé par les exploitants à l'extérieur du bâtiment. Nous avons donc quatre catégories (et sources) différentes de sons : trois à l'intérieur de la salle (le texte d'accompagnement, le dispositif et le public) et la publicité sonore à l'extérieur.

Connu sous le nom de « *ballyhoo* » durant la période des nickelodéons, le battage systématique produit dans la rue par les organisateurs des séances était si fréquent et si fort qu'il a dû être proscrit dans de nombreuses villes. Hérité du *Dime museum* et de la période foraine du film, le *ballyhoo* mélange absolument tout, du boniment de l'aboyeur au battement

Fig. 1. Grand Theatre, Buffalo, NY, c. 1906.

de la grosse caisse. Dans de nombreuses salles des premiers temps, on faisait tout simplement passer le pavillon du phonographe utilisé pour la projection à travers le mur du bâtiment au dessus de la billetterie, afin que la musique enregistrée soit diffusée directement dans la rue (fig. 1). Une solution alternative consistait à mettre un piano automatique ou un orchestre dans l'entrée. Aujourd'hui, nous ne pourrions penser vendre nos marchandises – y compris des films ou des conférences – par ces techniques de *ballyhoo*. Proscrit, évité, réprimé, le battage publicitaire et la manifestation publique du statut ouvertement commercial du cinéma ne définissent plus le son du cinéma. À l'interpellation directe à l'extérieur de la salle qui caractérisait le *ballyhoo* a succédé la plupart du temps un accompagnement confiné à l'intérieur de la salle. On a caché ces sources carnavalesques du cinéma derrière les événements charnels des films.

Durant les premières années du cinéma, le bruit du dispositif technique et les sons du public se superposent souvent. Comme je l'ai montré dans un article récent<sup>3</sup>, l'accompagnement musical n'était en aucun cas une caractéristique obligatoire des premières projections cinématographiques. Au lieu de cela, les pleurs des bébés ou les voix des

3. Rick Altman, « The Silence of the Silents », *Musical Quarterly*, vol. 80, n° 4, 1996, pp. 648-718.

spectateurs faisaient concurrence au son du projecteur. En 1907, Barton W. Currie exprimait ainsi sa gêne d'entendre tant de bébés pleurer : « Évidemment, ils étaient dans les bras de leurs mères ou de leurs nourrices. Mais ils étaient là, et on les entendait. Ils ne perturbaient pas le spectacle, puisqu'il n'y avait pas d'autres sons à entendre, et beaucoup d'entre eux semblaient profondément absorbés par les images mouvantes »<sup>4</sup>.

De même que le discours commercial du *ballyhoo* a été très vite dissimulé par une industrie soucieuse de valoriser ses apports culturels et esthétiques plutôt que ses revenus financiers, tous les signes de la production matérielle du film ont été rapidement supprimés par une campagne d'insonorisation du dispositif. Les projecteurs ont été cachés dans des cabines ignifuges, les ventilateurs rénovés, les sols tapissés, les sièges vissés et huilés. Lorsque l'industrie du film découvrit le long métrage, dans les années 10, elle en avait déjà terminé virtuellement avec les traces audibles de ses investissements matériels et de sa dimension économique.

La disparition du bruit de l'appareil et du *ballyhoo* n'est évidemment pas un phénomène naturel inéluctable. Bien au contraire, l'effacement de tous les sons qui n'avaient pas été produits en tant que compléments de l'image nous aide à saisir les enjeux impliqués dans la réduction définitive par l'industrie cinématographique de tous les sons de la salle à un seul type de son, correspondant à ce que nous entendons aujourd'hui par « le son du cinéma ». Nulle part l'objectif de l'industrie cinématographique n'est plus clair que dans l'imposition systématique du silence aux spectateurs. Dans aucun autre cas, il n'est aussi facile de reconnaître la dimension idéologique de notre propre réduction ordinaire du son du cinéma au seul son d'accompagnement. Mais la relation entre le spectacle et le spectateur a une longue histoire. Pour comprendre la diversité des pratiques sonores au cinéma, il est nécessaire de comprendre l'évolution du rôle du public dans l'ensemble de l'espace et de l'activité théâtrale.

Fig. 2. Scène de *La Caduta delle Amazzoni*, Rome, Italie, 1690.

### Quatre modes d'organisation théâtrale

Les théâtres de la Renaissance, néoclassiques, romantiques et modernes affichent des différences intéressantes, avec une évolution clairement identifiable. À la Renaissance, l'application des principes de la perspective à la scénographie s'est accompagnée d'une nouvelle organisation de l'espace du public. Sur la base d'un système de perspective centrale, la scénographie théâtrale a clairement privilégié la position du spectateur correspondant au centre perspectif de la scène (fig. 2). Ce n'est que de cette place que la scène pouvait apparaître entièrement cohérente et logique. En outre, les décors étaient parfois conçus avec des couloirs en perspective qui assuraient vision privilégiée et savoir aux personnes assises à leur point d'intersection (fig. 3). Ainsi, une attention particu-

Fig. 3. Teatro Olimpico, Vicenza, Italie, 1584.

4. Barton W. Currie, « The Nickel Madness », *Harper's Weekly* (24 août 1907), p. 1246.

lière était accordée à la seule place garantissant une connaissance et une compréhension totale. Bien évidemment, cette place privilégiée serait réservée au prince local – mécène ou sponsor de l'évènement théâtral. Avec le prince installé au niveau du point focal, la perspective de la scène était ancrée, et comme justifiée, par la présence et la position de celui-ci. Comme l'a dit Stephen Orgel, « ce que les autres spectateurs regardaient n'était pas un spectacle mais la Reine assistant à un spectacle. » Ou bien, lorsque James I a succédé à Elizabeth : « Le Roi ne doit pas simplement voir le spectacle, mais il doit être vu en train de le voir »<sup>5</sup>.

Progressivement, les théâtres ont été construits autour de deux pôles : d'une part la scène, et à son opposé, en hauteur et ornée, la loge royale. En réalité, il existe peu de théâtres où la loge domine aussi parfaitement qu'à Sabbioneta (*fig. 4*), mais virtuellement tous ces espaces sont suffisamment grands pour accueillir de multiples personnes et des sièges déplaçables – des « commodités de la conversation », comme les Français les appelaient sous l'Ancien Régime. Considéré du point de vue du son, le théâtre de la Renaissance a établi une opposition claire entre le dialogue scénique et la conversation royale. Le bruit du public était non seulement permis, mais, en un

certain sens, nécessaire, dès lors que c'était la parole du prince qui lançait le spectacle, alors que les échanges verbaux entre les visiteurs royaux constituaient une partie essentielle du divertissement de la soirée.

Les théâtres néoclassiques ont accentué cette disposition dans deux directions différentes : les scènes du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient souvent plus profondes que l'espace dédié aux places assises, ce qui rendait la vision difficile pour les spectateurs situés dans les loges latérales et renforçait le prestige panoptique de la loge royale (*fig. 5*). Cette fusion du pouvoir temporel et du pouvoir esthétique a souvent été symboliquement exprimée par des décorations somptueuses. En effet, le prestige attaché à la loge royale et à ses activités était tel que toutes les autres loges étaient disposées pour permettre

*Fig. 5.* Parterre du Théâtre du Palais Royal, Paris, France, in *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, 1772.

5. Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975, pp. 9-16. Sur le sujet général de l'architecture théâtrale, Marvin Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, offre un aperçu utile sur la pratique continentale. Pour les théâtres et publics britanniques, voir Orgel (qui date la perspective de 1605), notamment pp. 1-37 ; James J. Lynch, *Box, Pit, and Gallery : Stage and Society in Johnson's London*, Berkeley, University of California Press, 1953, notamment pp. 199-207 ; et Harry William Pedicord, *The Theatrical Public in the Time of Garrick*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1954, notamment pp. 44-63.

*Fig. 4.* Teatro Scamozzi, Sabbioneta, Italie, 1590.

Fig. 6. Loges du Teatro San Carlo,  
Naples, Italie, 1768.

de suivre l'action qui se déroulait dans la loge royale aussi facilement que celle qui se déroulait sur scène. La forme en fer à cheval qui en a résulté offrait aux spectateurs une vue intégrale de toutes les autres loges, dans la plupart des cas bien meilleure que celle qu'ils avaient de la scène (fig. 6-7). Le plus grand prestige était bien sûr associé aux loges situées « à portée d'oreille » de la conversation royale. Dans un monde hiérarchisé où la valeur était fondée sur la proximité de la connexion familiale au souverain, il est à peine surprenant que la répartition de l'espace du théâtre obéit à une logique similaire. Tour à tour, les spectateurs de la noblesse allaient être autorisés à s'installer sur la scène elle-même, reconnaissant ainsi ouvertement leur propre rôle d'élément du spectacle pour les spectateurs d'une noblesse inférieure<sup>6</sup>.

Le son du théâtre a également subi l'impact du dispositif en fer à cheval. Ce théâtre où la qualité du point de vue sur la scène était beaucoup moins importante que l'accès direct aux loges des familles éminentes, était constamment en effervescence, animé de discussions sur les réalités sociales qu'il avait pour fonction d'afficher et de maintenir. Alors que dans le théâtre de la Renaissance, c'est le prince qui donnait le coup d'envoi du spectacle et que la salle reflétait littéralement la « place du prince » à travers son organisation selon les règles de la perspective, le théâtre néoclassique, lui, réfléchissait la noblesse et sa structure sociale. Très concrètement, les théâtres des dix-septième et dix-huitième siècles avaient pour

Fig. 7. Teatro Olimpico,  
Vicenza, Italie, 1584.

fonction d'activer les échanges à l'intérieur du public, tout comme les théâtres de la Renaissance servaient à démontrer la capacité divine du protecteur princier à faire apparaître d'un seul mot les représentations théâtrales.

Avec la période romantique surgit une nouvelle série de problèmes, et une nouvelle source de son dans l'assistance. Quoique beaucoup de théâtres du dix-neuvième siècle, comme le Metropolitan Opera de New

Fig. 8. Le Metropolitan Opera,  
New York, Daily Graphic, 1883.

6. Au sujet des spectateurs sur scène, voir Lynch, *Box, Pit, and Gallery*, op. cit., p. 203 ; John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Londres, Oxford University Press, notamment p. 104ff, 115-117, 228-229 ; et Jay L. Caplan, « Clearing the Stage » in *A new History of French Literature*, ed. Denis Hollier, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 471-476.

York (*fig. 8*), gardaient de multiples niveaux de loges encourageant la conversation, trois tendances conspiraient pour saper le contrôle aristocratique sur le son et sur l'espace au théâtre. Par le passé, le rez-de-chaussée du théâtre, où l'on se tenait debout, était dédié aux classes inférieures. L'indiscipline de cette foule est devenue tellement problématique durant l'âge des révolutions que l'on a installé partout des sièges individuels fixes, transformant ainsi la « fosse » en « parterre », ou « parquet », ce que nous appelons aujourd'hui « l'orchestre ». Durant cette même période, le triomphe du capitalisme a conduit à la réévaluation de la place assise au théâtre. Désormais, l'espace serait attribué en fonction de la capacité des spectateurs à payer pour une unique représentation plutôt que par la possession permanente d'une loge familiale. Imitant le plan des sièges du Festspielhaus de Wagner à Bayreuth (1876), des théâtres comme le Bijou de Boston (*fig. 9*) ont modifié la disposition traditionnelle en fer à cheval, avec des sièges numérotés individuellement dans l'orchestre – et, dans ce cas précis, au balcon aussi –, l'ensemble étant tourné vers une scène bien moins profonde et donc bien plus visible.

Dans le passé, le prestige était attaché aux loges les plus proches du prince. Traduit par le prix de la place occupée, le prestige allait être défini par la proximité de la scène, qui garantissait la possibilité de bien voir et bien entendre le spectacle. Alors que l'ancien système facilitait le regroupement de spectateurs qui se connaissaient déjà – les familles et leurs invités dans les loges, les classes inférieures debout au parterre – le nouveau système plaçait des étrangers les uns à côté des autres. Alors que la structure tarifaire garantissait que les classes sociales ne seraient pas totalement mélangées, les billets numérotés et les rangées des sièges individuels rapprochaient régulièrement des mécènes et des inconnus. Que l'anonymat de ce système ait eu pour effet de rendre le public silencieux peut difficilement être considéré comme une coïncidence. Un des objectifs majeurs des architectes de théâtre du dix-neuvième siècle était de concentrer l'attention

*Fig. 9.* Schéma des places assises du Théâtre Bijou, Boston, MA, 1883.

sur la scène, aux dépens de la conversation et des autres bruits émis par l'assistance.

L'importance de l'activité scénique a encore été renforcée vers la fin du siècle par l'ascension de musiciens virtuoses et de stars du théâtre, de Paganini à Paderewski, de Franz Liszt ou Anton Rubinstein à Jenny Lind, Sarah Bernhardt et Lillie Langtry. Nous assistons alors à une transition majeure pour ce qui concerne le pouvoir, la réévaluation de l'espace, et ses conséquences sur le son et l'acoustique. La Renaissance plaçait tout le pouvoir du côté du mécène, du prince, du potentat mondain. Avec l'ascension du virtuose, la situation a été quasiment renversée. La présence des rois allait désormais être expliquée par la présence de vedettes, et non l'inverse. À présent, le pouvoir émane de la scène plutôt que de la loge royale. Les configurations précédentes permettaient une conversation continue parmi les spectateurs socialement privilégiés et clairement distingués des autres. Avec les stars et les virtuoses, la seule manifestation sonore admissible est l'applaudissement, reconnaissance uniforme du pouvoir de l'interprète et de l'homogénéité du spectateur face au génie et au vedettariat,

devenus les nouvelles sources d'une différenciation significative. Comme James H. Johnson l'a montré dans son fascinant ouvrage *Listening in Paris: A Cultural History*<sup>7</sup>, les activités bruyantes de l'assistance de l'Ancien Régime ont été transformées durant la période post révolutionnaire en un respect nouveau, en un désir nouveau d'une écoute attentive, et donc un silence lui aussi nouveau.

Ici [aux États-Unis], en revanche, le public a été lent à adopter les nouvelles normes de l'assistance silencieuse au spectacle. Au tournant du dix-neuvième siècle, l'activité de la salle était si importante que les journaux évoquaient autant le public que les interprètes. En 1853 encore, un juge de la Nouvelle Orléans jugeait que l'achat d'une place conférait le droit de siffler et de trépigner dans le théâtre. Une décennie plus tard, le compositeur américain Louis Moreau Gottschalk s'est plaint de « conversations animées pendant toute la durée du concert ». Même les classes supérieures s'y mettaient. Au Metropolitan Opera, une personnalité connue a pu briser la monotonie d'un programme un peu long en faisant distribuer un pique-nique à ses invités. Le public « actif » demeurait à l'ordre du jour, que ce soit au concert, au théâtre, ou au musée. L'étage supérieur du théâtre, le « paradis » ou « poulailler », était un lieu particulièrement vivant de l'activité du spectateur, incluant non seulement des applaudissements, mais aussi des piétinements, sifflements, rugissements, chuchotements, et des manifestations verbales. Comme l'a montré l'émeute de l'Astor Place Opera House de New York, en 1849, le public américain du milieu du siècle croyait que son droit le plus souverain en tant que spectateur était de réadapter le programme pour satisfaire son goût. La relation entre acteurs et spectateurs était encore largement fondée sur des concessions réciproques.

En réaction, le dernier quart du dix-neuvième siècle a connu une stricte régulation du comportement du public, décrite avec précision dans les récents ouvrages de Lawrence Levine et John F. Kasson<sup>8</sup>. Durant les années 1870, le président du Philharmonique de

New York, George Templeton Strong, lançait une campagne contre l'indiscipline du public. Même avant de devenir le premier chef d'orchestre du Chicago Symphony Orchestra, Theodore Thomas s'est forgé la réputation de réprimander le public. Durant un concert au Central Park, il a été contrarié par un individu assis au premier rang, qui s'évertuait à tenter d'allumer son cigare et n'y parvenait pas. Après de multiples interruptions, Thomas arrêta l'orchestre, se retourna et ironisa : « Allez-y, Monsieur ! Ne vous préoccupez pas de nous ! Nous pouvons tous attendre que vous ayez allumé votre cigare. » Alors qu'il dirigeait le *Midsummer Night's Dream* de Mendelssohn, Thomas avait donné le signal pour un long roulement de tambour, durant lequel il aperçut un couple qui discutait. C'est seulement lorsque leur conversation eut cessé qu'il donna à l'orchestre le signal de poursuivre. Au XX<sup>e</sup> siècle, au Metropolitan Opera, Arturo Toscanini donna des coups de sa baguette jusqu'à ce que les chuchotements cessassent. Pierre Monteux frappa sur le podium pour calmer le public du Boston Symphony Orchestra. Leopold Stokowski a littéralement fait la leçon au public du Philadelphia Orchestra sur ses nombreuses fautes de comportement. Lorsqu'un public mécontent s'est répandu en sifflets pendant un morceau de Schoenberg, Stokowski a revendiqué en criant son droit à la liberté d'expression. Seuls les applaudissements demeuraient une activité acceptable de la part du public. Et ils ne l'étaient pas toujours. Stokowski était en guerre contre la pratique du dix-neuvième siècle consistant à traiter les arias ou les mouvements des symphonies

7. James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1995.

8. Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, et John F. Kasson, *Rudeness and Civility: Manners in Nineteenth-Century America*, New York, Hill and Wang, 1990. Les exemples dans ce paragraphe et le paragraphe précédent sont extraits de Levine, p. 179ff, et Kasson, p. 215ff.



comme des éléments autonomes auxquels on pouvait réagir séparément. Il a ainsi demandé un référendum pour supprimer radicalement les applaudissements dans les salles de concert. Dans le monde du théâtre populaire, un tel mouvement de contrôle du public a été lancé par Tony Pastor, suivi par F. F. Proctor et B. F. Keith<sup>9</sup>.

Ironiquement, alors que les arbitres du goût réduisaient activement la liberté du public, l'architecture théâtrale maintenait son mouvement de démocratisation anti-aristocratique, non seulement dans les « véritables » théâtres, mais également dans les salles conçues pour la projection de films. Tous les sièges allaient être orientés dans la même direction, tous les yeux et toutes les oreilles seraient tournés vers le même spectacle. Dans les nickelodéons, toutes les rangées seraient généralement parallèles. Les théâtres spécialement construits pour la projection de films seraient ordinairement disposés selon un modèle radial aménagé, avec les sièges orientés vers la scène. Cette disposition en éventail atteint son apogée avec les « *picture palaces* » des années vingt (fig. 10).

Notons que l'élan de démocratisation apparemment incarné dans la structuration visuelle des théâtres du vingtième siècle ne semblait guère destiné à cultiver la libre parole. Même si les lignes de vision sont améliorées, la liberté d'expression du public a diminué. Les spectateurs ne sont plus répartis en petits groupes, comme ils l'étaient dans les loges privées. Les sièges ne sont plus mobiles, comme c'était toujours le cas dans le système des loges. Les spectateurs ne sont plus tournés les uns vers les autres, comme ils l'étaient dans les théâtres en fer à cheval. Les membres du public ne peuvent plus se voir, comme ils pouvaient le faire dans la période d'avant guerre, les lumières étant désormais baissées durant la représentation, l'attention étant concentrée sur les interprètes<sup>10</sup>. Tout est fait pour assurer une salle calme, dont les occupants temporaires, soigneusement séparés, ne feront du bruit qu'à l'occasion de réactions appropriées soit à la scène soit à l'écran.

## Faire taire le public du cinéma

Aujourd'hui, nous tenons pour acquis que le média cinéma a été créé comme un dispositif commercial permettant la projection d'images pour un public payant. Nous avons tendance à penser que les films sont essentiellement les héritiers directs des romans réalistes du dix-neuvième siècle. Pourtant, l'histoire du cinéma des premiers temps a démenti ces idées reçues. Comme l'a démontré récemment Tom Gunning<sup>11</sup>, les frères Lumière ont initialement conçu leur cinématographe pour un marché amateur, comme un proto-caméscope destiné à filmer « bébé » et « une partie de cartes avec les voisins », ou encore « le train par lequel vous êtes arrivé l'été dernier » et « nos copains à l'usine ». En d'autres termes, dans une première étape, le cinéma s'affirme comme l'extension d'une activité populaire de « face à face », tout comme la radio a commencé comme un médium « point à point » semblable à un « talkie-walkie », véhiculant des messages personnels, du bateau au continent, ou entre des individus qui se connaissent. Avant de devenir un loisir de masse, les images animées constituaient une extension illustrée de la lettre, la forme enregistrée d'un contact « en

Fig. 10. Paradise Theatre, Chicago, IL, 1928.

9. Comme me l'a signalé mon collègue Corey Creekmur, les différentes versions de *Show Boat*, et particulièrement le film de James Whale de 1936, offrent une représentation intéressante des différentes étapes dans l'histoire de la domestication de l'audience. J'ai énormément profité de ses commentaires astucieux dans une première version de cet essai.

face à face ». Initialement conçus comme des souvenirs d'expériences réelles, les films étaient conçus pour être montrés aux amis de ceux que l'on voyait sur l'écran. Dans ce sens, ils ont été clairement créés pour susciter des réactions verbales. Plutôt qu'une fin en soi, ils faisaient partie d'un scénario discursif, d'un dialogue dans lequel le public jouait un rôle, d'un échange l'invitant à parler autant qu'à écouter.

Dans la pratique des exploitants américains ambulants, la vision originelle des Lumières fut en partie réalisée. En 1904, par exemple, chacune des quatre sociétés itinérantes de la Vitagraph envoyait dix jours avant son arrivée un opérateur afin qu'il filme les habitants de la ville dans laquelle la projection aurait lieu. « Vous pourrez voir des photos de votre ville, de votre caserne de pompiers, et par dessus le marché, vous pourrez vous voir vous-même », disait la publicité<sup>12</sup>. Aucun prince de la Renaissance n'aurait pu espérer mieux ! Tout comme la perspective centrale projetait la vision du prince directement sur la scène, l'opérateur de la Vitagraph, qui arrivait en avance, s'assurait que la projection du film confirmerait le sentiment d'identité du propriétaire de l'établissement. Bien entendu, le film en lui-même n'était que le premier élément de cette pratique, car les films comme ceux-ci devaient susciter la reconnaissance de la part de la foule. Un apport verbal était nécessaire à l'adhésion de la communauté toute entière à ces images.

Beaucoup d'attention a été accordée à la nature spectaculaire, déclarative et discursive de ce qu'on appelle le « cinéma d'attractions », mais nous devons nous rappeler que le discours, d'après Benveniste, est à double sens : au *je* du cinéma d'attractions correspond le *tu* de la réponse du public. Pour les publics de la première décennie, chaque film constituait potentiellement une extension de cette technique réflexive. Des films montrant des événements familiers offraient aux spectateurs l'opportunité de s'y reconnaître. Les actualités cinématographiques qui reflétaient le monde du public, mobilisaient son intérêt et suscitaient des réactions verbales. Même les spectacles de

la Passion et les récits des premiers temps se fondaient beaucoup plus sur leur dimension de familiarité que sur la logique autonome de la narration. Mais le cinéma discursif pur non plus ne restera pas longtemps la première pratique de l'industrie, remplacé par un nouveau type de cinéma narratif invitant les spectateurs à s'identifier aux personnages plutôt qu'à réagir sur la base de sa propre spécificité. Cette mutation annoncera beaucoup de changements dans l'industrie cinématographique, dont le moindre n'était pas l'activité de l'assistance elle-même.

Lorsque le cinéma entra en scène, le théâtre populaire américain jouissait d'une active tradition d'interaction entre les acteurs et le public. Dans les « beer garden », les « minstrel shows », « Chautauquas », parcs d'attractions, cirques, « Wild West shows », au burlesque, et au vaudeville, on s'attendait à ce que le public rie, chante, parle, commente et même débatte. Les premiers publics du cinéma suivaient directement cette tradition. Les bébés pleuraient, les mères parlaient et les hommes discutaient. Des quartiers résidentiels jusqu'à Bowery, les spectateurs traduisaient les intertitres, expliquaient les actions, et discutaient leur sens. Comme W. Stephen Bush le disait en 1909 : « Prenez n'importe quelle image historique ou dramatique, en fait n'importe quelle image... Mettez vous debout parmi le public. Qu'observez vous ? Au fur et à mesure que l'intrigue progresse et même à ses tout débuts, ceux qui sont dotés d'un peu d'imagination et qui savent s'exprimer commenceront à commenter, à

10. Sur l'abaissement des lumières, voir Orgel, *The Illusion of Power*, pp. 17-18 ; Kasson, *Rudeness and Civility*, p. 219 et 244 ; et Levine, *Highbrow/Lowbrow*, p. 190. La pratique de l'assombrissement des salles durant les représentations est devenue fréquente au dernier quart du dix-neuvième siècle, bien avant l'avènement du cinéma.

11. « New Thresholds of Vision: Instantaneous Photography, and the Early Cinema of Lumière », in *Impossible Presence: The Image Encounter*, ed. Terry Smith, Power Institute Series 2, 1998.

12. Cité par Charles Musser in *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York Scribner, p. 405.

parler plus ou moins frénétiquement et à essayer d'expliquer et de raconter à leurs amis ou voisins. Ce courant d'électricité mentale va monter et descendre, sauvage, irrégulier, incontrôlable »<sup>13</sup>. Pas encore embourgeoisés, les nickelodéons ont été marqués par les pratiques sonores discursives qui rappelaient les modes interactifs des premiers théâtres populaires. Partout en Amérique, le public chantait des chansons illustrées, en ajoutant souvent ses propres paroles grossières. Les narrateurs s'adressaient directement au public, les pianistes invitaient les spectateurs à se joindre au chœur, les acteurs enregistrés par les premiers systèmes de synchronisation du son regardaient la caméra – et donc chaque membre du public – droit dans les yeux.

En 1915, tout à fait vers la fin de la période des nickelodéons, Vachel Lindsay pouvait encore imaginer la possibilité de ce qu'il appelait le « théâtre conversationnel ». Dans son traité *The Art of the Moving Picture*, Lindsay exhortait les exploitants à distribuer des cartes encourageant les clients « à discuter du film avec l'ami qui vous a accompagné dans cet endroit »<sup>14</sup>. Bien que l'idée du « théâtre conversationnel » de Lindsay n'ait jamais été matérialisée, elle sert à nous rappeler ce qu'aurait pu être le cinéma. Durant la Révolution russe, les « Agit-trains » utilisaient les films comme moteurs de discussions et activités politiques. Établissant une pratique de « troisième-cinéma » souvent imitée, Fernando Solanas et Octavio Getino ont interrompu leur *Heure des brasiers* en 1968 pour susciter la discussion et le débat des spectateurs. Lorsque nous limitons notre notion du son du cinéma aux sons diffusés par l'industrie du film, nous admettons tacitement l'échec – ou notre désintérêt – de cette conception du cinéma et de son exploitation impliquant la collaboration du public. En dépit de l'attention accordée récemment à l'embourgeoisement et la féminisation du public des nickelodéons, c'est avec le temps que nous avons reconnu que la principale transformation de la période du cinéma muet a été de faire taire le public – et donc de priver le

public de ses droits. Ironiquement, c'est au plus fort du mouvement de démocratisation des aspects visuels du spectacle que des procédures concertées étaient mises en place pour réduire au silence le public, dé-démocratisant par là même le paysage sonore de la séance.

Curieusement, le processus d'effacement du son du public comportait un double masquage, une dissimulation méticuleuse de la source de la musique du film et de sa logique. Dans les nickelodéons, le piano et les bruitages étaient habituellement bien visibles. Lorsque le pianiste était remplacé par un instrument automatique, comme le PianOrchestra de Wurlitzer (*fig. 11*), le photoplayer<sup>15</sup> était situé en face et au centre, juste en dessous de l'écran. Dans cette période, non seulement la source du son du film était pleinement visible, mais le choix de la musique du film demeurait local – à tel point que les mécènes pouvaient influencer la sélection du

*Fig. 11.* Publicité de Rudolph Wurlitzer Co., *Moving Picture World*, 22 Janvier 1910, p. 107.

13. W. Stephenson Bush, « The Human Voice as a Factor in the Moving Picture Show », in *Moving Picture World*, Vol. 4, n° 4 (23 janvier 1909), pp. 446-447, cité in Noël Burch, *Life to Those Shadows*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 239-240.

14. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York, Liveright, 1970 [1915], p. 225.

15. Instrument mécanique – entre machine à bruits et piano mécanique – permettant des effets sonores (cloche, sonnerie, vent, etc.). NDT.

pianiste ou le choix des rouleaux de piano. Au milieu des années dix, cependant, la sélection de la musique devint de plus en plus dépendante de la conduite distribuée avec chaque film par la société de production. Lorsque la musique cessa d'être produite localement, l'orchestre du film, pleinement visible sur l'estrade durant l'ouverture, descendit dans la fosse durant le film. Au sommet de la période du film muet, l'orgue et l'orchestre, parfois même le piano, avaient des trappes séparées, de façon à cacher plus facilement la source de la musique. Lorsque Hollywood s'est converti au son, cette dissimulation est devenue encore plus facile. Quoique les haut-parleurs aient d'abord été installés entre la fosse d'orchestre désormais vide et la scène (fig. 12), ils furent ensuite placés derrière l'écran (fig. 13), devenant la source d'un son invisible et apparemment sans auteur.

Plus puissante encore que la dissimulation physique des sources du son, l'attribution implicite du son du film au film lui-même. Avant 1910, la musique de film était souvent choisie dans le hit-parade des chansons les plus populaires, correspondant souvent au film par le titre ou les paroles<sup>16</sup>. Au début des années 1910, cependant, les producteurs de films ont fait campagne pour l'abandon des musiques populaires au profit de morceaux de musique légère, sans paroles, accordées au film par le rythme, l'harmonie et les connotations émotionnelles<sup>17</sup>. Comme le critique de *The Film Index*, Clyde Martin, et celui de *The Moving Picture World*, Clarence E. Sinn, l'ont remarqué, les chansons populaires dépendaient de la connaissance du public et tendaient à induire leur reprise en chœur et un comportement bruyant, tandis qu'on pouvait compter sur la musique purement instrumentale pour imposer sa propre signification, même auprès des spectateurs qui ne l'avaient peut-être jamais entendue auparavant. Avec la musique populaire il était difficile d'empêcher le public de chanter ou fredonner, mais il n'y avait aucun danger de voir le public se joindre en chœur à une chanson sans paroles. Alors que l'accompagnement de la musique populaire conduisait régulièrement

Fig. 12. Section transversale d'un théâtre de 1927 équipé avec Vitaphone, équipement « A ». H. M. Wilcox, « Données pour les projectionnistes sur une Opération Vitaphone », *Exhibitors' Herald*, 9 mai 1927, p. 12.

Fig. 13. Publicité Western Electric montrant une section transversale d'un théâtre équipé de Vitaphone en 1929. *Saturday Evening Post*, 13 juillet 1929, p. 111.

à des jeux de mots musicaux ou d'autres bizarreries dont l'auteur était clairement le pianiste local, l'effet émotionnel de la musique classique légère semblait sortir directement des situations narratives du film.

Avec l'intégration du public dans la diégèse, le scénario du film et le nouveau mode d'accompagnement accomplissaient

16. Sur l'utilisation des chansons populaires pour l'accompagnement du film, voir Altman, « The Silence of the Silents » (voir note 2), et « The living Nickelodeon », in Richard Abel, Rick Altman (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

17. Sur la campagne post 1910 pour la standardisation de l'accompagnement, voir Rick Altman, « Naissance de la réception classique : la campagne pour standardiser le son », in *Cinémathèque*, n° 6, Paris, 1994, pp. 98-111.

simultanément plusieurs objectifs fondamentaux. Premièrement, ils réduisaient précautionneusement l'individualité du spectateur, en lui substituant une homogénéité fictionnelle, temporaire, basée sur l'immersion commune du public dans le film et ses émotions. Deuxièmement, ils transformaient chaque spectateur : d'un interlocuteur reconnu (audible) dans une situation ouvertement discursive, ils faisaient un voyeur (invisible) et un auditeur (silencieux) d'une histoire distanciée. Troisièmement, en effaçant l'adresse directe du son du cinéma au public, ils supprimaient ouvertement l'invitation à répondre. La campagne de standardisation du cinéma sonore du début des années 1910 a donc accompli bien plus qu'un simple remplacement de chansons populaires américaines par de la musique classique légère venue d'Europe. En intégrant le public dans la diégèse, l'industrie cinématographique a réussi à éclipser l'individualité du spectateur, à renforcer le silence du public, et donc à pousser les spectateurs à jouer un rôle principal dans l'ascension de l'hégémonie hollywoodienne, laquelle exige que les spectateurs abandonnent de leur plein gré leur droit à la liberté de parole.

Le passage au sonore n'a fait que renforcer cette tendance. Ironiquement, en empruntant ses premiers microphones au téléphone et le célèbre système de sonorisation aux Laboratoires Bell, le cinéma sonore a rendu pratiquement impossible l'accès du public au microphone. L'amplification accrue du cinéma sonore a rendu le public de plus en plus impuissant. Autrefois, il était littéralement possible pour les acteurs sur scène d'engager un dialogue avec le public ; désormais, le dialogue entre des ombres serait amplifié à travers un haut parleur caché. Autrefois, Al Jolson se pavanait sur le podium, en regardant chaque spectateur dans les yeux, respirant le discours dans chacun de ses mots au public ; nous voilà maintenant assis, écoutant les moments de sa vie privée partagés avec sa mère de cinéma, transformés en voyeurs et auditeurs d'une « histoire » [en français dans le texte] intime. Autrefois, le cinéma était décrit comme un élément prometteur dans une

sphère publique démocratique ; maintenant, les clients bruyants sont mis à la porte. Comme le disent les statuts officiels de l'American Multi-Cinema de Washington DC : « Deux chut ! Et vous disparaissent »<sup>18</sup>. Autrefois, vous pouviez compter sur le droit de vous exprimer, même dans une salle de cinéma ; désormais, un gilet pare-balles apporterait plus de protection. Demandez à l'amateur de cinéma de Seattle, Kelvin Kirkpatrick, abattu par un autre spectateur qui s'était opposé à ses commentaires sur *Analyze This* (Harold Ramis, 1999).

Ce à quoi nous faisons communément référence lorsque nous parlons de « son du cinéma » est bien plus qu'un mélange quasiment continu de dialogue, d'effets sonores et de musique, reproduit à un niveau presque totalement constant. C'est également le résultat tendancieux d'un long processus historique qui a caché l'auteur du film, dissimulé sa nature commerciale, dissimulé les commanditaires, abandonné le battage du *ballyhoo*, couvert le bruit des appareils et fait taire le public. C'est seulement lorsque le son du cinéma est appréhendé dans ce large contexte que nous pouvons reconnaître à quel point il est devenu le réceptacle de tous les sons qu'il a remplacés. Si ce que nous appelons « le son du cinéma » fonctionne si bien, c'est parce qu'il réunit subrepticement de multiples fonctions dans ce qui semble être une seule piste sonore.

### L'économie du son

Dans les trois premières parties de cet article, j'ai appelé à la prise de conscience d'un spectre de sons plus large que celui communément considéré par les spécialistes du cinéma, rappelé l'importance historique du son émis par le public et analysé son effacement comme un exemple de la forme que pourrait prendre une définition étendue du « son du cinéma ». Cependant, de peur que la réduction

18. Cité par Douglas Gomery in *Shared Pleasure: A History of Movie Presentation in the United States*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992, p. 117.

des publics au silence ne soit comprise comme la justification d'une définition de plus en plus étroite du son, je proposerai dans la dernière partie deux types supplémentaires d'analyse dont pourrait raisonnablement découler une définition élargie du son du cinéma.

Dans la situation de la séance de projection, les sons n'existent jamais indépendamment les uns des autres ; ils font toujours partie d'un même paysage sonore dont l'ampleur varie selon l'architecture et l'emplacement du bâtiment. Dans ce contexte, les sons sont par définition physiquement interdépendants : les sons de la publicité, du dispositif technique, du public, et les sons d'accompagnement, tous partagent le même espace sonore et interfèrent littéralement les uns avec les autres. J'appellerai cette interaction « l'économie locale » du son de la séance. Profondément dépendante de la nécessité du partage physique d'un même paysage sonore, l'économie locale sonore n'est en aucun cas limitée à des considérations physiques. Parce que chaque domaine sonore appartient à plusieurs systèmes et joue plusieurs rôles dans la stratégie de la séance de projection, les différentes relations entre les sons du spectacle impliquent un équilibre délicat et changeant entre des investissements sonores qui sont à la fois en concurrence et en connivence.

Notre objectif a longtemps été limité à la connaissance des sons qui accompagnent l'image. Mais nous ne pouvons pas y parvenir, je crois, sans analyser l'intégralité du paysage sonore de la séance cinématographique. Nous devons en particulier nous atteler à l'économie complexe liant et séparant les différentes sources sonores et leurs fonctions. Partageant le même espace physique, les sons sont pris dans un même champ de force (ce que les Français appellent un « rapport de forces »). Pour comprendre le son des événements cinématographiques, nous devons par conséquent nous intéresser à la tension qui existe entre les sons ainsi qu'aux tensions internes à chaque source sonore individuelle.

Tout comme l'échange social dépend des normes changeantes qui régulent la circulation

de la parole et les autres conventions d'une conversation réussie, le cinéma est marqué par des modes évolutifs d'échange entre l'écran et le public. Quoique Kasson et Levine aient décrit correctement l'évolution globale des publics de l'activité à la passivité, une compréhension plus précise du son de la séance de cinéma exige une analyse spécifique des méthodes successives utilisées pour autoriser et contrôler l'activité sonore du public. Pour déclencher les applaudissements, les acteurs de théâtre utilisent ordinairement l'intonation et le langage corporel. Adoptées par le cinéma, les mêmes stratégies se sont avérées inappropriées parce que la bande-son enregistrée du film était incapable d'apprécier l'activité du public et de lui répondre. Que ce soit sur Cameraphone en 1907 (Vesta Victoria chantant « Waiting at the Church »), sur Phonofilm en 1922 (De Wolf Hopper récitant « Casey at the Bat »), ou Vitaphone en 1926 (Henry Hadley dirigeant l'Ouverture de *Tannhäuser*), les premiers films de théâtre, opéra ou chanson se terminaient souvent par un salut à la caméra. Cela signifie qu'on tenait pour acquise la capacité théâtrale traditionnelle de l'acteur à diriger la réponse du public. Dans les films suivants, cependant, les acteurs de cinéma ont abandonné l'adresse directe et les saluts au public. Au lieu de cela, le « star system » et une approche wagnérienne du son d'accompagnement ont établi une relation totalement nouvelle avec le public. De la même façon, l'arrivée du cinéma sonore a profondément affecté la structure temporelle du dialogue comique. Les rythmes d'un humoriste *live* ou d'un comique de cinéma sont différents, précisément parce que le premier peut réagir à l'expression sonore du public en temps réel, alors que le second doit prévoir et contrôler les rires du public à l'avance. C'est la raison évidente pour laquelle la télévision a développé les rires enregistrés – non seulement pour inciter les publics à rire, mais aussi pour canaliser la réponse du public de manière à éviter qu'elle empiète sur les plaisanteries suivantes.

La relation entre les sons d'accompagnement et les sons publicitaires implique une

interaction similaire. Généralement négligée par les historiens du son du cinéma muet parce qu'extérieure à la salle et pas vraiment constitutive de l'accompagnement du film, la musique du *ballyhoo* diffusée dans la rue n'en a pas moins joué un rôle important dans le développement des pratiques d'accompagnement du film muet. Le critique de *Film Index*, Clyde Martin, dit qu'il a été exclu de sa fonction d'accompagnateur du meilleur cinéma de St. Louis parce que son jeu n'était pas audible de la rue. « C'est l'erreur de l'exploitant moyen aujourd'hui », explique Martin, « il ne veut pas d'un pianiste, il veut un *bally-hoo* »<sup>19</sup>. Cette connexion entre publicité et son d'accompagnement est confirmée par le collègue de Martin à *Moving Picture World*, Clarence E. Sinn : « Lorsque la musique a été introduite au cinéma », dit-il, « ils montaient le volume jusqu'à ce qu'on l'entende dans la rue »<sup>20</sup>. Selon Sinn, les percussions ont été introduites dans l'accompagnement du film uniquement dans le but d'augmenter suffisamment le volume pour que le son puisse être audible à l'extérieur. L'histoire du son du cinéma muet ne peut être écrite indépendamment de l'interaction continue entre les différentes sources sonores constituant l'intégralité de l'évènement cinématographique.

De même, l'histoire du dispositif technique du cinéma ne peut être isolée des autres sons du film. Par exemple, au début des années 1910, l'introduction d'un deuxième projecteur a engendré un changement profond dans les pratiques de projection. Abandonnant l'alternance entre des films et des projections d'images accompagnées de chansons reprises par les spectateurs, les théâtres ont pratiqué l'alternance entre les bobines successives des longs métrages, engendrant ainsi des changements majeurs dans les modes de participation du public. À la fin des années vingt, l'introduction du son synchronisé a mené à une réduction radicale de tous les autres sons, un processus partiellement inversé par les spectacles cinématographiques des parcs d'attractions, qui utilisaient le son et le mouvement pour susciter des réponses ciblées

et calibrées de l'assistance.

Le son du cinéma ne peut être adéquatement compris en étudiant un système de son à la fois ; nous devons également observer les interactions complexes de l'économie locale du son. Mais si cette attention elle-même peut enrichir l'éventail de nos connaissances, elle ne suffit pas : nous devons considérer ce que j'appellerai « l'économie générale » du son du cinéma (et des médias). Les sons produits à l'intérieur et autour de la salle ne peuvent être entièrement compris dans le seul contexte de leur « économie locale », c'est-à-dire à travers les sons qui coexistent avec l'image filmique ; ils doivent également être étudiés en relation avec les sons géographiquement et temporellement déplacés qu'ils provoquent, permettent ou contrebalancent.

Analysant le rôle « opérationnel » de la comédie musicale dans *The American Film Musical*, j'ai formulé l'hypothèse selon laquelle le genre de la comédie musicale a été engendré par une culture qui conduisait à reproduire le théâtre et la musique de film pour un usage à la maison<sup>21</sup>. Il n'est pas possible de comprendre la comédie musicale, affirmai-je, sans suivre l'évolution des ventes de pianos ou sans étudier le rôle de la partition dans les loisirs américains. En résumé, ce que nous appelons habituellement « le texte » de la comédie musicale est insuffisant pour comprendre le genre. En plus du texte, nous devons également considérer non seulement l'évènement que constitue la production de ce texte (ce que j'ai appelé ici « l'économie locale » du son), mais également toutes les extensions de cet évènement dans la culture au sens large (l'« économie générale »). De même que les

19. Clyde Martin, « Playing the Pictures », *Film Index* (22 octobre 1910), p. 13.

20. Clarence E. Sinn, « Music for the Picture », *Moving Picture World* (20 décembre 1913), p. 1396.

21. Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 344ff. [*La Comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992].

chansons filmées invitent les membres du public à chanter, comme s'ils participaient *in praesentia* au spectacle lui-même, les comédies musicales invitent les membres du public à chanter plus tard, dans une contribution *in absentia* au spectacle. Quoique la relation entre le son de la scène et l'activité sonore du public puisse être plus évidente dans le premier cas, la connexion entre le son de la projection et ses effets culturels n'est pas moins importante dans le deuxième cas. Savoir quels modes de distribution (partition, cylindre, disque, cassette, CD, vidéo) permettaient aux chansons de survivre aux films est essentiel pour comprendre les films eux-mêmes (un fait qui demeure tout aussi vrai aujourd'hui avec les bandes-son des films que par le passé avec les comédies musicales classiques). L'analyse des modèles de circulation du son est une façon particulièrement importante de découvrir comment une culture utilise ses textes.

Une attention à l'économie générale du son a rapidement mis en relief les différents objectifs que les films peuvent servir dans différents contextes. Alors que certains publics ont réussi à résister à l'idéal d'une attention silencieuse développé dans les classes moyennes (par exemple, le public yiddish d'avant-guerre, certains spectateurs afro-américains, la majorité des spectateurs des séances de minuit), beaucoup d'autres ont cherché à préserver leur liberté d'expression, non à travers des réactions immédiates, *in situ*, mais à travers des réponses organisées et différées. Des ciné-clubs aux cours de cinéma donnés à l'université, des archives de films d'anthologie aux festivals de film expérimental ou aux rétrospectives muséales, l'assistance silencieuse au spectacle est souvent suivie par une discussion, conçue comme faisant partie de l'évènement global de la séance cinématographique. Assurément, ces discussions interrompent rarement la projection, mais le fait qu'elles ne commencent pas tant que le film n'a pas disparu de l'écran n'empêche pas qu'elles soient pleinement intégrées à l'expérience du film. Le sens d'un film expérimental, et de beaucoup d'autres – à savoir leur place dans la culture – ne peut être

saisi sans référence à l'économie générale dont ils font partie.

Le besoin de prêter attention aux questions d'économie générale est peut-être même plus urgent dans le cas d'autres médias. La création d'une sphère publique moderne au cours du dix-neuvième siècle et au début du vingtième, avec sa curieuse combinaison de capitalisme et de démocratie, était fortement dépendante de la capacité de médias de masse largement distribués à fournir au public des expériences communes, des émotions communes, et des sujets communs pour les conversations de tous les jours. À première vue, la trajectoire suivie par ces médias (journaux bon marché, romans à deux sous, disques, cinéma, radio, télévision) semble être caractérisée par l'imposition du silence et la dispersion des spectateurs. Les romans feuilletons qui à l'origine étaient consommés et discutés dans des salons de lecture ont ensuite été assimilés au modèle général de la consommation culturelle individuelle. Les films, qui avaient d'abord reçu l'accueil tapageur de salles interactives, ont engendré plus tard des assistances paisibles. La radio, qui avait été conçue pour susciter des échanges immédiats avec les familles et autres groupes sociaux, repose désormais sur le solipsisme des autoradios et des baladeurs. L'assistance collective aux émissions caractérisait le premier âge de la télévision, mais l'Amérique d'aujourd'hui possède une TV dans chaque pièce.

Au lieu de considérer ces développements seulement en termes de discipline et de fragmentation du public, je suggère que nous reconnaissons la tendance accrue des « mass médias » à accepter, à s'approprier, et éventuellement à cibler les réactions différées et déplacées des spectateurs. Si assez tôt dans leur histoire les différents médias attirent des publics actifs désireux d'interagir immédiatement et sur place (reproduisant ainsi les modèles de réception d'évènements *live*), ils encouragent ensuite – et en dépendent eux-mêmes – le dialogue entrepris par le public ultérieurement et souvent dans un espace différent. Pour comprendre le « film du



lundi soir », ou le « football du lundi soir », ou encore les « talkshows du lundi soir », nous devons adopter des méthodes qui permettent de voir dans les conversations du mardi une composante de l'économie générale du programme télévisé de la veille<sup>22</sup>.

Je souhaiterais à l'avenir voir naître des études qui prendront en ligne de compte un ensemble plus large de sons. Notre connaissance du son du cinéma s'approfondit, elle doit aussi s'élargir. Si nous voulons comprendre le monde auditif, nous ne devons pas nous contenter de nous concentrer sur l'image ET le son – cet évangile que nous prêchons depuis tant d'années. Sans une volonté de traiter les questions d'économie locale et de nous affronter aux problèmes de

l'économie générale, nous ne réussirons jamais à appréhender le son du cinéma. TOUT le son.

**Rick Altman**

*Traduction de Marie-Madeleine Mervant-Roux  
et Giusy Pisano*

22. Un modèle pour une analyse élargie de la télévision sonore est fourni par mon article sur le « Television Sound », qui montre comment le son de la TV régule la relation entre ce que Raymond Williams appelle « le flux de la télévision » et ce que j'ai nommé « le flux des ménages ». Voir « Television/Sound », in *Studies in Entertainment : Critical Approches to Mass Culture*, dir. Tania Modleski, Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp. 39-54.