

Résumé des principaux travaux de Rick Altman :

- 1984. "Toward a theory of the history of representational technologies". *Iris*, vol. 2, no 2, pp. 111-125.
- 1985. « The Technology of the voice. Part 1 ». *Iris*, vol. 3, no 1, pp. 3-20.
- 1986. « The Technology of the voice. Part 2 ». *Iris*, vol. 4, no 1, pp. 107-119.
- 1989. « Technologie et représentation : l'espace sonore ». Dans *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Aumont, Jacques, Gaudreault, André et Michel Marie (éds.). Paris : Publications de la Sorbonne.
- 1992a. "General introduction: Cinema as event". *Sound theory, sound practice*. New York : Routledge\American Film Institute, p.1-14.
- 1992b. "Introduction: Sound\History". *Sound theory, sound practice*. New York : Routledge\American Film Institute, p.113-125.
- 1994. « Naissance de la perception classique : la campagne pour standardiser le son ». *Cinémathèque*, no 6 (automne).
- 1995. « Penser l'Histoire du cinéma autrement : un modèle de crise. ». *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, no 46 (avril-juin).
- (dir.). 1999. « The state of sound studies\ Le son au cinéma, état de la recherche ». *Iris*, no 27 (printemps).
- 2004a. « Cinema Sound at the Crossroads: A Century of Identity Crises ». Dans Huvelle, Didier et Dominique Nasta (dir.). 2004. *Le son en perspective : nouvelles recherches/ New perspectives in sound studies*. Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, pp. 12-31.
- 2004b. « Chapitre 2 : Crisis Historiography ». Dans *Silent film sound*. New York : Columbia University Press, pp. 15-23.

L'hypothèse centrale de Altman est la suivante : l'étude du son cinématographique nous force à redéfinir 1) notre conception du cinéma, 2) notre conception de l'histoire, 3) notre conception des technologies représentationnelles, 4) notre conception de la réalité.

Cinéma : identités, multiplicité, hétérogénéité, historicité

L'analyse du son rend perceptibles les crises identitaires constitutives du cinéma. « Tant que « cinéma » ne veut dire qu'une projection d'images, la stabilité de son identité est non seulement garantie, mais tout trouble dans cette identité reste caché. Dès que « cinéma » est défini comme pratique

audiovisuelle, son identité est mise en cause, ses troubles devenant aussitôt visibles » (1995 :73). L'« identité incertaine et multiple » du cinéma est présente dans « [c]haque aspect de son existence – terminologie, technologie, main-d'œuvre, textualité, statut légal et exploitation » (1995 : 74). Le cinéma se définit à travers les rapports de force entre des intérêts divergents et des visions différentes. Les historiens et les théoriciens ne peuvent donc pas considérer le cinéma comme un objet d'étude stable, dont l'identité est resté la même depuis sa création (2004b :16). Ils doivent tenir compte des différents modèles proposés à une époque donnée et comprendre comment certaines conceptions ont triomphé alors que d'autres ont été abandonnées (1992b : 114, 2004b :16).

Le cinéma n'est pas un objet stable, c'est un événement (1992a). Il faut s'affranchir de la conception qui présente le cinéma comme une série d'œuvres indépendantes des conditions matérielles de sa création et du monde physique de sa diffusion. (1992a : 1). Cette position orientée sur les textes (« text-oriented era ») place le film au centre d'une structure qui considère les conditions historiques et matérielles comme secondaires par rapport au dialogue intemporel entre les œuvres des grands maîtres (1992a : 2). Le cinéma est plutôt considéré par Altman comme une « pratique culturelle » historiquement datée (1995 : 68), un macro-événement aux frontières floues et mouvantes entre les multiples agents de création du film, l'œuvre elle-même, les différentes diffusions et le fond culturel permettant l'émergence des films (1992a : 2-3). Le cinéma est un événement, une pratique culturelle ; les multiples influences qui le traversent sont à l'origine de ses crises identitaires. En effet, le cinéma se caractérise par la multiplicité de ces concepteurs (lors de la production) et la multiplicité de ces publics (lors de la distribution) (1992a : 4-5). De plus, les films sont hétérogènes : il existe plusieurs versions d'une œuvre répondants à différents besoins industriels et sociaux (censure, durée standardisée, colorisation, doublage, etc.) (1992a : 6). La projection est également hétérogène : la grandeur et la qualité des salles varient, le comportement des spectateurs est diversifié (1992a : 7). Confronté à ce phénomène multiple et hétérogène, le chercheur doit ajuster ces outils d'analyse. « Tout comme Foucault propose de remplacer l'histoire par une archéologie se donnant pour but de retrouver les principes à l'origine des plissements individuels (des singularités), nous pouvons concevoir les événements cinématographiques comme le point de rencontre (« the intersection ») de plusieurs lignes de tensions (« lines of endeavor ») traversant la production [(conjonction des efforts)], la réception [(les habitudes des spectateurs)], et les sphères

culturelles » (1992a : 8)¹. La technologie cinématographique ne se développe pas selon un principe unique et universel, mais à travers un réseau de lignes de tensions. En accord avec cette complexité, le chercheur ne doit pas trouver un seul principe d'organisation et d'explication ; il doit identifier le système régulateur par lequel les différents principes sont organisés et mis en relation (1985 : 3-4)². En somme, l'étude du son révèle les crises identitaires du cinéma et oblige à placer cette pratique à l'intérieur d'une histoire culturelle et technologique dépassant la simple étude de textes. Le cinéma est un ensemble de signes culturels complexes (2004b :16) qui inclut les technologies représentationnelles, les modes de production, les habitudes de réception et l'horizon culturel d'une époque donnée.

Histoire : définitions, nomenclatures, modèle de crise

Les termes et les catégories employés dans un modèle historiographique ne sont pas neutres (1995 : 73) : ils véhiculent une conception de l'histoire, une façon de sélectionner les éléments pertinents et de les agencer à l'intérieur d'un récit. « Les modèles historiographiques sont comme des microphones qui ne permettent d'entendre que certaines fréquences, des objectifs qui ne mettent au point que certains registres, les autres restant flous » (1995 : 73). Par exemple, les historiens traditionnels racontent l'invention du cinéma au 19^{ème} siècle à travers le récit originel « d'une chose qui n'a jamais cessé d'exister depuis cette origine » (1995 : 68). Selon ce modèle, le cinéma reste identique à lui-même : l'historien doit décrire son évolution à l'intérieur « d'une définition donnée une fois pour toutes » (1995 : 68). Cette structure téléologique d'écriture historique présuppose une identité stable de son objet ainsi qu'une conception causaliste de l'histoire ; l'histoire du cinéma est faite de progrès qui s'analyse selon le principe de cause à effet (1995 : 73). Ce modèle historiographique est problématique parce qu'il laisse les crises d'identité du cinéma dans le flou le plus complet. Il reprend à son compte « l'accord négocié vers 1930, selon

¹ « Just as Foucault proposes replacing history by an archeology in which the individual strands making up any single event are teased out and separately followed up, we can usefully conceive of cinema events as the intersection of many separate lines of endeavor, throughout the production, reception, and cultural spheres. »

² Technology develops not according to a single principle, but by a network of related principles. Our task must no longer be to discover a single applicable principle of explanation, but to identify the regulating system by which individual explanatory principles are organized and related. 1985 : 3-4.

lequel le cinéma est désormais défini non comme amalgame audiovisuel mais comme un art purement visuel (préservant ainsi la continuité du cinéma par-delà l'avènement du son). [...] les historiens du cinéma depuis plus d'un demi-siècle se trouvent paradoxalement pris à l'intérieur de cet accord, servant ses buts plutôt que de les comprendre et de les critiquer » (1995 : 73).

En somme, le fait de poser l'importance constitutive du sonore pour l'art cinématographique 1) souligne les crises identitaires du cinéma et affirme le caractère multiple du cinéma, 2) appelle un autre modèle d'écriture de l'histoire. À l'unicité d'un phénomène, Altman oppose « le devenir perpétuel » du cinéma (1995 : 68). En réaction au principe de cause à effet, Altman affirme que l'histoire doit plutôt s'occuper « de définitions et de nomenclatures » (1995 : 73). Pour ce faire, l'historien ne doit pas cacher les exceptions et les contradictions d'une époque afin de préserver un récit unifié et cohérent : « we must learn to concentrate on those very inconsistencies, recognizing in them the potential signs of another signifying system, of another explanatory principle. » (1985 : 11). Les défaillances techniques et les technologies désuètes nous permettent de comprendre la façon dont notre conception du cinéma s'est imposé (2004b : 17). L'enjeu du « modèle de crise » (« crisis historiography », 1984, 1995, 2004a, 2004b) est de sortir de « l'hégémonie du visuel » (1995 : 73a) à travers l'étude des instances sonores³.

Technologie représentationnelle : contingence historique et sociale

La définition d'une technologie représentationnelle « is both historically and socially contingent » ; un médium n'est pas pleinement défini par ses composantes et sa structure (2004b : 16). Il faut donc éviter le déterminisme technologique basé sur l'analyse des caractéristiques fondamentales et universelles du dispositif (1984)⁴. Ces caractéristiques n'expliquent pas *a priori* la progression de la technologie cinématographique : elles s'agencent plutôt avec les différentes utilisations et les définitions du médium à une époque

³ « Ce n'est qu'à travers une analyse pleinement audiovisuelle que la crise même devient visible, audible, analysable. Tant que « cinéma » ne veut dire qu'une projection d'images, la stabilité de son identité est non seulement garantie, mais tout trouble dans cette identité reste caché. Dès que « cinéma » est défini comme pratique audiovisuelle, son identité est mise en cause, ses troubles devenant aussitôt visibles. L'enjeu du modèle de crise, présenté ici à travers une analyse axée principalement sur les instances sonores, c'est justement la capacité de rendre ces troubles audibles, donc analysables » (1995 : 73).

⁴ Altman critique ici les analyses de Baudry et Comolli.

donnée. Une nouvelle technologie ne détient pas au départ son essence qui devra être physiquement actualisé grâce aux recherches des inventeurs ; une nouvelle technologie est une construction sociale multiple et toujours en devenir (2004b : 21). Cette nature mouvante est perceptible lors des crises identitaires : durant ces moments de tensions, « a technology is understood in varying ways, resulting in modifications not only of the technology itself but also of terminology, exhibition practices, and audience attitudes. » (2004b : 21) Le modèle de crise, qui analyse la rencontre de différentes lignes de tensions, est idéal pour comprendre cette construction sociale où se confrontent des conceptions et des utilisations très différentes de la technologie (2004b : 21). La bataille des techniciens pour standardiser le son dans les années dix et vingt représentent un exemple très éloquent de ce mouvement à l'intérieur duquel le son étaient à la fois un ajout à une projection visuelle, le centre d'attraction d'une performance musicale accompagnée d'images, un moyen d'attirer les foules à l'intérieur du théâtre, un moyen d'adapter les images à la réalité locale, etc. (1994). Cette liberté fût réprimée afin que les producteurs reprennent le contrôle de leurs œuvres et des recettes de leur projection. Cette crise identitaire préparera le terrain afin que triomphe la vision du cinéma véhiculée par les studios hollywoodiens des années trente. Pour comprendre cet épisode de l'histoire du cinéma, il faut donc considérer les conceptions rivales de la technologie, même si certaines n'ont pas été retenues dans les époques suivantes. Le modèle de crise favorise un regard prospectif sur le passé, parce que nous ne pouvons comprendre pleinement une crise qu'à l'aide d'un dialogue entre les « notions actuelles du phénomène » et « la compréhension des contemporains » (2004b : 16).

Réalité : représentation, construction, médiatisation

« Les divers modes de représentation nous apprennent à voir, à entendre, à percevoir ; [...] ils fixent notre idée même de la réalité » (1989 : 125). En fait, il n'existe pas de représentation directe de la réalité : il n'y a que des représentations de représentations (1984 : 121, 1989 : 121, 2004b : 17). Tout ce que nous voulons représenter est déjà construit comme une représentation par les anciennes technologies représentatives (2004b : 17). « The structure of representation is thus that of an infinite mise-en-abyme, with the new apparatus having to represent the old, itself representing the previous one, and so on » (1984 : 121). La réalité représentée est toujours codée : elle se base sur les représentations déjà existantes. De cette hypothèse découle un principe d'une importance capitale pour l'élaboration d'une histoire du cinéma : « la réalité

que toute nouvelle technologie représentationnelle se donne la tâche de représenter est en grande partie définie – mise en représentation – par les systèmes de représentation déjà existants » (1989 : 121). Ainsi, le cinéma des premiers temps se confronte aux systèmes de représentation que sont la photographie, le théâtre, la peinture, la radio (1999). Une analyse du cinéma doit donc inclure une analyse des autres technologies et techniques de représentation et de leur façon de construire la réalité. Par exemple, la perception de la réalité des preneurs de son des années 30 est tributaire de leur expérience dans le monde de la téléphonie, de la radio, de la musique (1986). Ils proposeront différentes techniques afin de s'approcher de leur conception du réalisme sonore. Autant certains privilégieront un point d'écoute fidèle au point de vue (perspective sonore), autant d'autres militeront pour une façon d'isoler la voix des autres sons afin de favoriser son intelligibilité (1985). Après une décennie de débats (période de crise) entre les partisans de la perspective (nécessitant des micros omnidirectionnels) et ceux de l'intelligibilité (adepte des micros directionnels), la représentation sonore s'alignera « sur un certain théâtre, [...] fidèle non pas à l'espace mais à la parole et derrière elle à un récit » (1989 : 129). Même quand les techniciens évoquent la nature (la réalité « directe ») comme modèle de représentation, leur perception de la réalité est façonnée par les différents systèmes de représentation. En somme, toute représentation est médiatisée et toute technologie représentative propose une image de la réalité qui s'inspire des systèmes de représentation existants tout en n'en déplaçant les structures. Autant la réalité que sa représentation obéissent à des codes : ils sont des constructions (2004b : 17).

Le son a dans la pensée de Altman quatre fonctions : il démontre l'identité multiple et mouvante de l'événement cinéma, il façonne un modèle historiographique de crise se basant sur les tensions entre les différentes harmoniques d'une époque, il sert de référence pour l'analyse des technologies représentationnelles, il rend perceptible le caractère construit de la réalité (qui est déjà toujours une représentation). En restant à l'écoute, l'historien du cinéma peut décrire les interactions entre ces différents niveaux : il expose les différentes conceptions de la réalité qui s'opposent lors d'une période de crise, il étudie l'influence de ces conflits sur notre conception du cinéma et sur la progression des technologies représentationnelles. En définitive les recherches d'Altman « propose[nt] une hypothèse sur le fonctionnement du monde et une

méthodologie pour approfondir ce fonctionnement » (2004b : 22). Loin de l'étude centrée sur les œuvres singulières, cette démarche permet de cerner le phénomène cinématographique dans son ensemble. « La tâche de l'interprétation du cinéma est la compréhension d'un système de représentation dans son étendue » (1989 : 125). Ce système est tributaire des pratiques culturelles du cinéma historiquement datée : il comprend le contexte de production, les habitudes de réception, l'idéologie véhiculée à travers les codes de réalité et de représentation (1984 : 124), les inventions technologiques et techniques, les discours des différents centres d'influence du milieu cinématographique (producteurs, techniciens, réalisateurs, distributeur, etc.). La tâche de l'histoire du cinéma, elle, « est la compréhension du changement de systèmes ainsi que du développement successif des nouvelles perceptions de la réalité impliquée par ces systèmes » (1989 : 125). Ces tâches englobantes sont essentielles et posent une question d'échelle importante : quelle est la place des œuvres singulières dans une étude générale du cinéma ? Comment un film (ou une série de films) peuvent influencer un système de représentation tout entier ? Est-ce qu'une séquence, un son ou une image peuvent entrer en résonance avec LE Cinéma ? Comment une analyse de film peut participer à l'élaboration d'une histoire des systèmes de représentation et de leurs successions. Ces questionnements représentent la limite du modèle proposé par Altman.

Frédéric Dallaire
Juin 2008