

*Henry Irving and The Bells* (Manchester: Manchester University Press, 1980), p. 82.

“The Music of Melodrama,” in D. Bradby, L. James, B. Sharratt (eds.), *Performance and politics in popular drama: aspects of popular entertainment in theatre, film, and television, 1800-1976* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), pp. 49-63.

D. Mayer, M. Scott (eds.), *Four Bars of “Agit”:* *Incidental Music for Victorian and Edwardian Melodrama* (London: Samuel French and The Theatre Museum, 1983).

“Parlour and Platform Melodrama,” in M. Hays, A. Nikolopoulou (eds.), *Melodrama: the cultural emergence of a genre* (New York: St. Martin’s Press, 1996), pp. 210-234.

“Seeing With the Ear,” *Nineteenth Century Theatre*, vol. 25, no. 1 (Summer 1997), pp. 66-77.

“A ‘Secondary Action’ or Musical Highlight? Melodic Interludes in Early Film Melodrama Reconsidered,” in R. Abel, R. Altman (eds.), *The Sounds of Early Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), pp. 220-231.

The following writings by the American musicologist Anne Dhu Shapiro/McLucas will be found especially helpful:

“Action Music in American Pantomime and Melodrama, 1730-1913,” *American Music*, vol. 2, no. 4 (Winter 1984), pp. 50-72.

“Nineteenth Century Melodrama: From *A Tale of Mystery* to *Monte Cristo*,” *Harvard Library Bulletin*, New Series, vol. 2, no. 4 (Winter 1991), pp. 54-73.

*Later Melodrama in America: Monte Cristo (ca. 1883)* (New York-London: Garland, 1994).

The latter book provides all the elements – text, music, director’s cue sheet – necessary to document the intermittent nature of late-nineteenth-century melodrama accompaniment practice. In the same series, Thomas L. Riis’s edition of *Uncle Tom’s Cabin* (New York and London: Garland, 1994) will also prove useful.

Unfortunately, no similar bibliography is to be found on the music accompanying film serials. Until current projects reach publication, the only solution available is careful scholarship. While relevant materials are not

easy to locate, they are no more impossible to find than the many contemporary newspaper and magazine articles cited by Singer.

The problem here is of course not Singer’s alone, but that of the entire profession. For reasons having to do with the low status of sound and non-musicians’ fear of music, silent film sound has not been approached with the determination characteristic of recent work on virtually all other aspects of silent cinema. Of all possible topics, I would have thought that stage and early film melodrama could not possibly be treated without attention to their music. I was wrong. Perhaps this short non-review will encourage future scholars to consider music as an essential aspect of their efforts.

## SELECTED BY: FRANÇOIS ALBERA

Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma “muet” entre tradition et modernité* (Québec-Paris: Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2000)

Le livre de Germain Lacasse possède une qualité plutôt rare dans le domaine de l’histoire du cinéma, en particulier en langue française, il explore un aspect mal connu, met à jour une dimension oubliée du spectacle cinématographique sur la base d’un travail d’ampleur dans des sources négligées jusqu’ici et il émet une thèse inscrivant le cinéma dans un ensemble plus vaste, celui de la “modernité” et des pratiques sociales de son temps. L’aspect (encore) mal connu, c’est celui du “bonimenteur de vues animées”, un commentateur, un narrateur, un conférencier ou un camelot, selon les opinions, qui verbalise avant, pendant ou entre les images en direction des spectateurs. L’émergence de cette figure, insoupçonnée il y a encore dix ans, a bouleversé considérablement l’appréhension qu’on peut avoir des conditions de réception des films muets des premiers

temps: toutes les réflexions internes au texte filmique, de nature narratologique ou plus largement sémiologique, s'efforçaient jusqu'alors d'expliciter la logique des enchaînements, des ruptures reliant une vue à une autre, chaque "plan" au suivant, dès lors que le film "uniponctuel" de l'origine (une seule prise de vue) devient "pluriponctuel" et avant que des cartons explicatifs s'intercalent entre eux. L'"oubli" de l'explicateur dont, par définition, les films n'ont gardé aucune trace puisqu'il leur était extérieur, a impliqué de revoir la question à sa base.

Le pionnier en la matière fut André Gaudreault et Germain Lacasse appartient à la même sphère de recherche que celui-ci, au Québec. Mais Gaudreault a commencé par envisager cette fonction-bonimenteur au sein d'un modèle narratif, pourrait-on dire. Il en a recherché l'origine – comme Erwin Panofsky l'avait suggéré dans son texte de 1934, *Style and Medium in the Motion Pictures* – dans l'art médiéval et renaissant, avec la figure du *festaiolo* et de l'*admonitor*, dont la caractéristique est d'être intra-textuel, comme les *tituli* ou phylactères du Moyen Âge. Cependant c'est l'extériorité du bonimenteur qui s'est progressivement développée dans une perspective qui envisage désormais le "film" des débuts (et sans doute faudra-t-il poursuivre cette veine au-delà des débuts) comme "intermédiaire". D'ailleurs la description que donne Panofsky des premières séances de cinéma allait en ce sens: "des 'explicateurs' disaient à haute voix: 'Maintenant, il croit que sa femme est morte, mais ce n'est pas vrai', ou: 'Je ne souhaite pas heurter la sensibilité des dames présentes dans la salle mais je doute qu'aucune en aurait fait autant pour son enfant'". Et çà et là on devint attentif à des témoignages de toutes sortes attestant de cette dimension hétérogène du spectacle cinématographique sous cet aspect (Luis Buñuel par exemple), fût-ce la reconstitution de celui-ci par René Clair dans *Le Silence est d'or*.

Après divers études sur la question et après un numéro d'*Iris* qui lui a été entièrement

consacré en 1996, ce livre de Germain Lacasse vient donc à son heure pour "totaliser" ce qu'on sait de ce phénomène appelé à connaître encore des enrichissements factuels et des développements interprétatifs. L'ouvrage, qui souffre sans doute d'être la réduction d'une thèse et comporte paradoxalement pour cette raison même, trop de répétitions, s'interroge sur les statut différents de ces bonimenteurs selon les cultures, les modes d'appropriation du cinéma propres à chaque pays, aux communautés sociales ou ethniques (chapitre 1). Il retrace ensuite les origines de ce bonimenteur-conférencier, en s'attachant en particulier à la tradition des lanternes magiques (chapitre 2) avant d'examiner l'histoire et la géographie du bonimenteur dans le monde (chapitre 3)<sup>1</sup> et de s'arrêter au cas particulier du bonimenteur québécois (chapitre 4). Ces quatre chapitres font en quelque sorte le point sur la question. Ensuite Lacasse s'attaque aux questions de fond concernant les fonctions du bonimenteur (chapitre 5), les rapports du boniment et de l'institution émergente du cinéma (chapitre 6) avant d'en venir à la question du "boniment" face à l'expérience de la modernité (chapitre 7).

Cette dernière partie, qui éclaire la problématique d'ensemble du travail et en exprime l'ambition, est abordée, à partir de Simmel, Kracauer et Benjamin du côté de l'oralité, de la discontinuité et du fragmentaire, base d'une nouvelle subjectivité qui soit aussi forme de résistance aux rapports sociaux de domination. Puis, avec Lyotard, du côté du "différend", en opposition au consensus.

Ce sont évidemment les études concernant la réception des films qui ont permis de dégager cette *terra incognita*.

Pour Lacasse, si le cinéma, notamment grâce au bonimenteur, s'inscrit dans cette perspective d'un sujet pluriel, du "différend", force est cependant de constater que l'institutionnalisation dont il est l'objet va le tirer dans le sens inverse, du côté de l'homogène et du sujet "universel". A cet égard la question du "bonimenteur" ouvre à une interrogation plus vaste

qui concerne l'ensemble du spectacle cinématographique: son "histoire" ne serait-elle pas celle de cette institutionnalisation, la réduction, le contrôle progressifs de toutes ses dimensions "orales", tout ce qui relève, en lui, du domaine de la performance, de l'événement? Outre l'activité du bonimenteur, on peut penser à celle du musicien, du bruiteur voire du projectionniste dont toutes les procédures et technologies d'automatisation, d'inscription sur la pellicule, de programmation évacuent la dimension aléatoire, évolutive, ajustée à un public.

Lacasse introduit avec force cette problématique dans son introduction, la reprend dans son dernier chapitre, mais on est quelque peu déçu de ne pas voir la question développée plus avant entre ces bornes. La focalisation obligée sur le bonimenteur est peut être la cause de cette sorte de surplage, mais sans doute surtout une hésitation entre la mise à jour documentée de cette dimension et son exploitation plus étroite dans le champ culturel et social tel que les études américaines l'ont circonscrit. En particulier le livre semble bridé par des contradicteurs non cités mais omniprésents, notamment Janet Staiger qui envisage ces questions d'un point de vue opposé, non du "différend" mais de l'assujettissement et de la rentabilisation économique et idéologique. Cette contradiction qui est évoquée mais non discutée eût méritée d'être envisagée frontalement. Elle se rejoue en effet sans cesse aujourd'hui où l'industrie s'approprie selon ses modalités propres des "valeurs" qu'on a longtemps créditées de "modernes", voire de subversives ("l'œuvre ouverte", la pluralisation de l'auteur, la construction de l'"authenticité" par la restauration, etc.).

Or le modèle benjaminien qui inspire largement l'approche de Lacasse – jusque dans son titre – mieux assumé dans la conception du "temps historique" qu'il implique, eût évité cette hésitation. Il s'agit moins, en effet, de balancer "entre" tradition et modernité que d'envisager leur dialectique "à l'arrêt". Le

texte de 1939 intitulé *Der Erzähler* (le Narrateur) se serait imposé ici à plus d'un titre: le bonimenteur est un narrateur! Benjamin y relève la perte de l'expérience et de la transmission dans l'époque moderne parallèlement à l'intérêt qu'il manifeste pour "l'esthétique des chocs" caractérisant cette dernière mais également le cinéma. Ce n'est pas "ou bien...ou bien..." (modernité vs post-modernité), mais la tradition "sauvée" politiquement, c'est-à-dire du point de vue de l'*actuel*, car seul le présent peut répondre aux attentes du passé, "allumer la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été".<sup>2</sup>

Ainsi aujourd'hui, inscrire le cinéma dans l'espace de "l'oralité" tel que l'a défini le médiéviste Paul Zumthor paraît particulièrement fécond. Au-delà même du cas idoïne que représente le bonimenteur, cet outil conceptuel est de nature à renouveler en profondeur l'approche du cinéma par son attention à tous les phénomènes "performantiels" qui s'attachent à la séance, à la projection même, au fonctionnement du film et à ce qui l'environne, l'accompagne, interagit avec lui. On peut d'ailleurs penser que la question de "l'intermédialité" trouvera un éclairage puissant à partir d'une telle entrée. Songeons à l'ensemble hétérogène du spectacle cinématographique tel qu'a commencé de le dégager Rick Altman (qui préface l'ouvrage de Lacasse), la chanson, la musique, les intermèdes, les attractions, bref! l'ensemble du spectacle "vivant" au sein duquel le film prend place. Mais au-delà, selon nous, on peut intégrer à cette dimension "orale" l'ensemble des *variables* qui ne cessent d'accompagner le spectacle cinématographique (entr'acte, double programme, cinéma permanent, plein air, etc.), sans compter celles qui affectent le film lui-même: variables des négatifs différents et des montages qui en procèdent, variables des tirages positifs – teintages et couleurs certes, mais aussi bien durée, place des cartons – versions multiples ou différentes sans parler de ses succédanés sur d'autres supports (video, DVD, internet). Le mouvement d'homogénéisation

sous l'égide duquel on a placé l'évolution du cinéma et du film – voire son “langage” – se voit ainsi contrebattu par une permanence et une diversification des procédés et procédures inverses qui comportent leur face purement mercantile (plus-value des *bonus*, énièmes restaurations et autres “déclinaisons”) mais aussi bien leurs virtualités critiques ou de renouvellement.

L'ouverture qu'opère ce livre doit emporter l'intérêt et l'adhésion précisément parce que cette opposition oral/écrit, performance/texte, sous-tendue par des relations de pouvoir, de domination, représente un enjeu très actuel à plusieurs niveaux: dans l'art (performance, installation) comme dans les médias (interactivité).

- 1 Ce chapitre est peut-être le plus fragile de l'ensemble et celui qui est le plus appelé à “vieillir” car l'état de l'information évolue très vite en un certain nombre de cas. Si la situation française demeure encore sous-explorée, faute de documents exploitables (alors que des témoignages attestent de la réalité du phénomène: voir André Gilloix par exemple) et aussi parce qu'elle offre de possibles complexités qui lui sont spécifiques (Alain Carou a entrepris d'étudier la place de l'écrit “aléatoire” dans les salles), celle de la Russie, en particulier, dont les données ici demeurent très frustes (travaux pionniers mais déjà anciens de Vance Kepley jr, est appelée à être reformulée de fond en comble (une recherche en cours, au CNRS – menée par Valérie Posener – a démultiplié les sources et les faits sur la question et donc la signification du phénomène).
- 2 Cf. dans le même sens, les propos de Hanns Eisler sur la musique chorale dans ces mêmes années, repris partiellement dans *Composing for The Films* (New York: Oxford University Press, 1947) où l'on peut aussi repérer le lieu du différend avec Adorno.

## SELECTED BY: FRANCESCO CASETTI AND MARIAGRAZIA FANCHI

Annette Kuhn, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory* (London-NY: I.B. Tauris Publisher, 2002)

In the past few years, the topic of the spectator and his viewing experience has acquired a new weight in cinema studies. Due to the attention given to moviegoing by historical approaches and to the spectator's interest in fields of research other than semiotics and psychoanalysis, the debate has increased greatly, and not only from the numerical point of view. The recognition of spectatorship as an independent field of research, within which different perspectives act and confront each other, has generated a more critical and conscious attitude towards both the reference theories and the adopted methodologies.

Annette Kuhn's text exemplifies this new and more mature season of research on spectatorship, showing the main lines of development and the themes around which the reflection and the issues, which are still problematic, possess close coherence.

The volume reconstructs the forms of the movie viewing experience in the Thirties through an integrated methodology that compares different source dialogues with one another. These include paratexts (the popular press, the specialistic press, publications about cinema); the spectators' memories (collected through an ethnographic survey carried out with the help of in-depth interviews and questionnaires) and a sample of representative films of the period (selected on the grounds of their significance in the literature and in the spectators' memories, and read again with the instruments of narratological analysis). After a theoretical-methodological introduction, the text develops through eight chapters that provide in-depth study of several aspects, the most salient being spectator-