



2/2017

LA MORT DES FILMS

Céline Pluquet

La musique au cinéma en 1919, présentation du film *Popaul et Virginie*

Jean-François Ballèvre

Choisir des musiques pour accompagner un film muet

Résumé

Le film *Popaul et Virginie*, réalisé par Adrien Caillard en 1919, a été restauré par les Archives françaises du film du Centre national du cinéma et de l'image animée (Cnc) en 2015 dans le cadre de la commémoration du centenaire de la Première Guerre mondiale. Il a été projeté pour la première fois dans cette nouvelle copie en mai 2015 lors du colloque « la mort des films » organisé par l'association Kinétraces. Jean-François Ballèvre a composé un accompagnement musical à partir de morceaux d'époque, aidé dans ses recherches par Céline Pluquet. Dans son texte, il nous livre les clefs de son travail et justifie les morceaux choisis. Céline Pluquet revient, quant à elle, sur la difficile question de l'historiographie de l'accompagnement musical des films, en décrivant ses recherches effectuées autour de la première sortie du film d'Adrien Caillard.

Abstract

Adrien Caillard's 1919 film *Popaul et Virginie* was restored by the National Film Archives of France (Cnc) in 2015, during the commemoration of the 100th anniversary of World War One. This new version was screened for the first time during the "death of films" conference organized by the Kinétraces association in May 2015. Applying research conducted by Céline Pluquet, Jean-François Ballèvre compiled a musical score for the film using songs from the period. In his article, he explains the main considerations of his work and justifies his musical choices. Meanwhile, Céline Pluquet addresses the difficult question of the historiography of the musical accompaniment of silent films, describing her research on the initial release of *Popaul et Virginie*.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

SUR L'ACCOMPAGNEMENT MUSICAL DE *POPAUL ET VIRGINIE*

Jean-François Ballèvre, pianiste professionnel, a accompagné le film *Popaul et Virginie* (Adrien Caillard, 1919) lors de la soirée du 6 mai 2015 du colloque « La Mort des films ». Restauré par les Archives françaises du film du *Centre national du cinéma* et de l'image animée (Cnc) en 2015 dans le cadre des restaurations liées à la commémoration du Centenaire de la Première Guerre mondiale, le film était projeté pour la première fois dans cette nouvelle copie*. Jean-François Ballèvre a proposé à l'association Kinétraces de composer un accompagnement musical à partir de morceaux d'époque, aidé dans ses recherches par Céline Pluquet. Dans les deux textes suivants, ils nous livrent les clefs de leur travail et justifient les morceaux choisis.

* Nicolas Ricordel et Lucie Fourmont ont supervisé cette restauration. À partir d'une copie mexicaine, les intertitres et les inserts ont été reconstitués d'après le scénario d'André Antoine conservé à la BnF.

LA MUSIQUE AU CINÉMA EN 1919, PRÉSENTATION DU FILM *POPAUL ET VIRGINIE*

par Céline Pluquet

Il est aujourd'hui difficile d'avoir une idée précise de ce qu'aurait pu être l'accompagnement musical d'un film muet. Jean-François Ballèvre et moi avons toutefois tenté de relever le défi de retrouver la musique qui aurait pu accompagner *Popaul et Virginie*, produit par Pathé et réalisé par Adrien Caillard en 1919.

D'importantes recherches, notamment menées par David Robinson, Giusy Pisano ou, plus récemment, Laurent Guido¹, permettent tout de même d'avoir une idée générale de ce qu'aurait pu être l'accompagnement musical de ce film². Il coexistait alors trois types d'accompagnement : la partition originale, l'adaptation musicale de morceaux pré-existants – généralement sous forme de feuille de minutage ou de *cue sheets*, qui semblerait avoir été la pratique la plus répandue – ou encore l'improvisation.

En 1919, le parc des salles était alors marqué par les années de guerre. Tandis qu'existaient à Paris « 190 [cinémas] répartis dans tous les arrondissements de la capitale³ », une « nouvelle caste d'établissements privilégiés⁴ » apparaît sur les Grands Boulevards, les palaces. Le cinéma s'installe dans de grandes salles dotées d'orchestres pouvant accueillir un grand nombre de spectateurs.

En avril 1919, l'ouverture de la salle Marivaux, annoncée dans de nombreux journaux parisiens et dans la presse cinématographique⁵, en est un exemple emblématique : on y projette *La Suprême Épopée*, un film d'Henri Desfontaines, accompagné d'une partition spécialement écrite pour l'occasion par le compositeur en vogue, Camille Erlanger. Ce dernier, lauréat du Grand Prix de Rome, auteur du célèbre opéra *Le Juif Polonais*, meurt à 56 ans terrassé par une angine de poitrine quelques jours après l'inauguration de la salle, « sans avoir pu diriger la belle et vibrante partition⁶ » qu'il avait alors composée.

Cet événement marque les esprits et c'est alors l'occasion pour le journal *Le Film* de faire paraître une enquête menée par Roger Lionel auprès de nombreux compositeurs, publiée plus tard dans l'ouvrage *Musique d'écran* d'Emmanuelle Toulet et de Christian Belaygue⁷, reflétant les préoccupations grandissantes concernant la musique au cinéma.

Parallèlement, la prolifération des palaces crée une professionnalisation de nombre de musiciens et chefs d'orchestre dans le milieu de l'accompagnement musical de film. Dès juillet, la presse cinématographique lance des signaux d'alerte face à une grève des musiciens de cinéma. Un auteur, dans *La Cinématographie française* parle de « ridicules exigences » qui pourraient « gâcher la cause de la musique au cinéma⁸ ». Le mois suivant, ce même auteur répond à une alternative proposée par le journal *L'Écran* dans le cas d'un lock-out des directeurs de salle, qui serait d'utiliser des « instruments semi-automatiques ou automatiques⁹ » dans le but de remplacer leurs musiciens. Il conclut :

Je ne crois pas au *lock-out* du 1^{er} septembre. En cas de grève, les bons musiciens de cinéma iront faire de la brasserie. Et après ? À part de rares exceptions, on continuera à faire au cinéma de la musique de plus en plus médiocre¹⁰.

À la fin du mois d'octobre, toujours dans la même revue, un autre journaliste manifeste son mécontentement face aux grévistes qui ont finalement réussi à imposer leurs revendications :

Ils ont obtenu les tarifs qu'ils voulaient, donc qu'ils soient consciencieux ou qu'ils s'aillent. Si d'accompagner des films ça les ennuie tant que cela, nous de les entendre, ça nous est bien plus désagréable encore¹¹.

Cet épisode de trois mois de grève montre l'importance qu'a pu prendre la question de la profession de musicien dans le domaine de l'exploitation cinématographique. Malgré la nécessité de la création de cette profession en tant que telle, la qualité des accompagnements musicaux semble encore être très critiquée. Notons d'ailleurs que peu de temps après cette grève, de nombreux articles décrivent l'accompagnement musical comme étant une « miusic cacophonisante¹² », une « mauvaise musique », interprétée par des musiciens « médiocres¹³ », sans doute car celle-ci n'atteignait pas la qualité espérée par les directeurs de salle contraints à se plier aux nouvelles exigences de leurs musiciens.

La figure du chef d'orchestre ou directeur musical prend de plus en plus de place à l'intérieur de ces palaces. En réalité, la qualité de l'accompagnement musical dépendait beaucoup du bon vouloir des directeurs de salle et des talents de leurs chefs d'orchestre. Les revendications de ces artistes en 1919 témoignent du fonctionnement de leur profession au sein de l'exploitation. La lecture du journal du syndicat des directeurs de salles *L'Écran* nous indique qu'il existait alors à Paris les « cinémas hors classe à jeu quotidien (où l'on joue le répertoire classique ou symphonique) », les « cinémas à jeu quotidien » où « il est alloué au chef d'orchestre une indemnité de 35 francs par semaine pour la fourniture du répertoire [...]. Les répétitions de jour auront une durée maximum de trois heures, avec entr'acte d'un quart d'heure, et n'allant pas au-delà de midi ou de 5 heures ». La durée du spectacle, quant à elle

est fixée à « 3 heures au maximum, coupées par deux entr'actes de 10 minutes et situées entre 2 heures et 6 heures pour les matinées et 8 heures et minuit pour les soirées¹⁴ ».

Les chefs d'orchestre étaient donc responsables du répertoire joué, et l'orchestre entier pouvait avoir l'occasion de répéter l'accompagnement d'un film.

Les établissements Pathé avaient prévu la sortie en salle de *Popaul et Virginie* la semaine du 26 décembre 1919, soit pour la semaine du Nouvel An, après Noël. Il s'agit donc pour la société d'un film de fête. Lors de la présentation corporative aux directeurs de salle, éditeurs, producteurs et journalistes, les établissements Pathé proposaient également dans leur programme une comédie de Mack Sennett de 550 m, *Son premier amour*, et un *Pathé revue* de 200 m.

La semaine du 26 décembre, *Popaul et Virginie* a été programmé à l'Omnia Pathé, au Pathé Palace, à l'Artistic¹⁵ et au Palais-Rochecrouart. Jean Jacques Meusy, dans un article intitulé « Lorsque l'orgue s'invita au cinéma », précise que dans cette dernière salle, un « grand orgue de concert Merklin¹⁶ » accompagnait les projections cette semaine là.

Les différentes investigations que j'ai pu effectuer jusqu'à maintenant ne m'ont pas permis de retrouver une partition ou une feuille d'adaptation qui aurait accompagné *Popaul et Virginie*. J'ai donc tenté de retrouver qui étaient les chefs d'orchestres des salles parisiennes où il a été programmé pour m'approcher au plus près du contexte musical de ce film.

Le programme du Pathé Palace de la semaine du 21 au 27 mars 1919, indique que le chef d'orchestre qui accompagnait alors les projections se nommait Raoul Chabot. Mais était-il toujours en fonction dans ce cinéma à la fin de l'année 1919 ?

En revanche, *Popaul et Virginie* aurait également pu être accompagné par le chef d'orchestre Auguste Robidou, personnage qui semblerait avoir eu son importance dans le monde de l'accompagnement musical de films parisien entre 1917 et 1919. Il aurait été « le chef d'orchestre des Présentations Pathé¹⁷ » entre 1917 et 1919 au même titre donc que « Paul Fosse pour Gaumont, Louis Blémant pour Pathé, Pierre Millot pour la Paramount, etc.¹⁸ ». Il signe d'ailleurs une adaptation musicale du film *N'oublions jamais*, en tant que « Chef d'orchestre de la maison Pathé » le 28 décembre 1918. Mais quelle était sa fonction exacte ? Ses adaptations ont-elles été envoyées aux autres chefs d'orchestres ? Était-il directement employé par Pathé ?

En mars 1919, les chamboulements des séances de projections corporatives l'ont promu chef d'orchestre de la Chambre Syndicale où auront désormais lieu les présentations de toutes les maisons de location parisiennes. Il profite donc de l'occasion pour offrir ses services aux autres chefs d'orchestre :

Nous apprenons que Mr. Robidou, chef d'orchestre, dont les présentations musicales sont si goûtées aux présentations des maisons « Pathé », « Harry », « Aubert », « Petit », etc., organise, à partir du 1^{er} mai prochain, un service d'adaptation musicale de tous les grands films de toutes les Maisons de Location de Paris. Directeurs et chefs d'orchestre, ont tout intérêt à s'abonner à ce service pour plusieurs raisons. Cela leur évitera les frais d'une première projection à leurs chefs d'orchestre et leur permettra de donner à leur public les films avec la même adaptation qu'à la présentation de Paris¹⁹.

Robidou, ce « militant qui après avoir mené, de par l'Europe, le bon combat pour la musique française moderne, en mène maintenant un autre en compagnie de ses collègues de Paris, celui de la bonne musique au cinéma²⁰ », signe une nouvelle adaptation musicale parue dans *La Cinématographie française* en tant que « chef d'orchestre du Palais-Rochecouart » le 9 août 1919. Elle peut donner une idée de ce que pouvait être le type de répertoire de Robidou au Palais-Rochecouart : on y trouve de nombreuses compositions contemporaines, Saint-Saëns, Mascagny ou Popy, ce qui correspondrait à la catégorie de cette salle, « un cinéma de premier ordre, à jeu quotidien, jouant le répertoire courant²¹ ».

Même si rien ne nous permet d'affirmer que Robidou travaillait encore pour le Palais-Rochecouart en décembre 1919, nous pouvons imaginer que *Popaul et Virginie* aurait pu être accompagné soit dans cette salle par un orgue de Merklin et un répertoire dit « courant » de morceaux contemporains, soit par Robidou lui-même lors des séances de présentation Pathé. Une analyse approfondie de ces répertoires pourrait nous donner une idée encore plus précise de l'esthétique musicale qui aurait pu accompagner ce film à sa sortie dans cette salle.

L'année 1919 marque un tournant dans l'organisation des professions de l'exploitation cinématographique grâce à l'augmentation de salles prestigieuses dans le parc parisien, induisant notamment une spécialisation dans l'accompagnement de films pour la profession de musiciens ainsi que sa standardisation. Il serait maintenant intéressant d'étudier l'influence qu'aurait pu avoir cette période de transition sur les choix esthétiques des musiques d'accompagnement effectués par les chefs d'orchestre ou les directeurs musicaux.

D'une certaine manière, une contextualisation du milieu de l'accompagnement de musique de film en 1919 reste incontournable lorsqu'il s'agit d'avoir une idée de ce qui aurait pu accompagner la projection *Popaul et Virginie* à sa sortie dans les salles parisiennes, même si ceci ne nous permet pas de savoir précisément ce qui a été joué. C'est donc par le biais de cette approche historique de l'accompagnement de film muet que Jean-François Ballèvre et moi-même avons collaboré. Cette approche était l'occasion de resituer musicalement un film dans l'époque qui lui était contemporaine.

Notes

¹ David Robinson, *Musique et cinéma muet*, Paris, Réunion des musées nationaux (coll. « Les dossiers du Musée d'Orsay »), 1995, 140 p. ; Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, Cnrs éditions (coll. « Cinéma et audiovisuel »), 2004, 295 p. ; Laurent Guido, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, L'Âge d'homme (coll. « Histoire et théorie du cinéma »), 2014, 544 p. Une liste des principaux ouvrages ayant traité de la musique de film muet se trouve dans la bibliographie indicative à la fin de ce numéro.

² David Robinson note, dans son ouvrage *Musique et cinéma muet*, qu'il devait être impossible d'improviser plusieurs heures par jour, plusieurs jours par semaine, laissant ainsi imaginer que cette pratique devait en réalité être rare.

³ Greillot, « Recensement des Cinémas Français et des Villes dépourvues de Cinémas », *Le Courrier Cinématographique*, n° 27, 4 juillet 1919.

⁴ Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palace, ou le temps des cinémas*, Paris, Centre national de la recherche scientifique (Cnrs), 1995, p. 491.

⁵ L'Ouvreuse du Lutécia, « L'inauguration de la Salle Marivaux », *La Cinématographie française*, n° 16, 20 avril 1919, p. 35.

⁶ *Le Gaulois*, n° 45169, 26 avril 1919, p. 1.

⁷ Christian Belaygue, Emmanuelle Toulet, *Musiques d'écran*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

⁸ Constant Larchet, « Miousic », *La Cinématographie française*, n° 38, 6 juillet 1919, p. 50.

⁹ Constant Larchet, « Le mirage des instruments automatiques et semi-automatiques », *La Cinématographie française*, n° 43, 30 août 1919, p. 12.

¹⁰ Nyctalope, « Production hebdomadaire », *La Cinématographie française*, n° 48, 24 octobre 1919, p. 94.

¹¹ *Ibid.*

¹² Guillaume Danvers V., « Time is Money », *La Cinématographie française*, n° 39, 27 septembre 1919, p. 10.

¹³ Nyctalope, *op. cit.*

¹⁴ *L'Écran*, n° 178, 30 août 1919, p. 4.

¹⁵ *Ciné pour tous*, n° 12, 27 novembre 1919, p. 7.

¹⁶ Jean-Jacques Meusy, « Lorsque l'orgue s'invita au cinéma », *Musique ! 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 38, 2002.

¹⁷ Constant Larchet, « M.A. Robidou », *La Cinématographie française*, n° 7, 28 décembre 1918, p. 39.

¹⁸ Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *Musique ! op. cit.*

¹⁹ *La Cinématographie française*, n° 10, 8 mars 1919, p. 63.

²⁰ Constant Larchet, « M.A. Robidou », art. cit.

²¹ Constant Larchet, « Le mirage des instruments automatiques et semi-automatiques », art. cit.