

## QUELQUES IDÉES REÇUES SUR LE SON DU CINÉMA MUET QU'ON NE SAURAIT PLUS TENIR

*Rick Altman*

QUAND tout le monde est d'accord, de deux choses l'une : soit la vérité est évidente et l'eau est bonne pour tous, soit tout le monde puise à une même source empoisonnée. Pendant longtemps le son du cinéma muet aux États-Unis semblait appartenir à la première catégorie, mais depuis quelques années on commence à comprendre qu'il n'en est rien. Loin d'être évidente, la version officielle n'est guère soutenue par les documents. Il est temps d'enterrer les idées reçues à partir desquelles cette soi-disant histoire a été construite. Dans cet article, j'offrirai un nouveau point d'écoute sur l'époque la moins bien connue pour ce qui est du paysage sonore cinématographique, c'est-à-dire les quinze premières années du cinéma.

Idée reçue n° 1 : *la musique de cinéma serait héritée du mélodrame.*

Parmi les outils de l'historien, aucun n'a une circulation aussi large – et une réputation aussi mauvaise – que l'interpolation. Persuadés de savoir ce qui vient avant et ce qui vient après, nous nous croyons souvent justifiés de remplir le vide entre les deux. Prenant comme guide le même article de Norman O'Neill, qui date de 1911, plusieurs générations d'historiens du cinéma ont remarqué la ressemblance entre la musique qui accompagnait le mélodrame populaire au XIX<sup>e</sup> siècle et un certain style d'accompagnement pratiqué au cinéma<sup>1</sup>. Le mélodrame pouvait compter

1. Norman O'Neill, "Music to Stage Plays," *Proceedings of the Royal Musical Association* 37 (1910-11), p. 85-102.

sur un large choix de numéros courts et caractéristiques, assortis à toutes les situations narratives possibles. Idem pour le seul cinéma muet connu de la plupart des historiens de l'époque – c'est-à-dire les grands films à partir de *Birth of a Nation*. Bientôt un pont joignait les deux rives : on a longtemps supposé que la pratique musicale du cinéma débutant complétait la droite ligne entre le mélodrame et le long métrage. Nous payons ici le prix de notre tendance à soumettre à une démarche *a posteriori* notre recensement des pratiques musicales qui auraient influencé le cinéma débutant. Quand nous permettons à nos propres préjugés, formés au cinéma classique, de définir notre champ de recherche, nous perdons toute occasion de découvrir les rapports suggérés par une considération plus générale des goûts de l'époque. Voici une autre façon d'entendre la situation.

D'une enquête générale des pratiques musicales américaines du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, il sort une thèse inattendue : pour comprendre la première époque du cinéma, ce n'est pas au mélodrame qu'il faut s'adresser d'abord mais à la musique de fanfare. Au moment où le cinéma est arrivé sur la scène, c'était la fanfare du village qui constituait l'idée même de la musique. Si l'orchestre, avec ses instruments à cordes, offrait le parfum de l'Europe, la fanfare et ses cuivres sentait bon l'odeur de la campagne américaine. Alors que le répertoire des orchestres de l'époque venait presque entièrement de l'étranger, le répertoire de la fanfare était triplement indigène : non seulement le compositeur, mais aussi l'arrangeur et le sujet étaient pleinement américains. La mode de l'époque préconisait une musique descriptive, avec l'accent mis sur la vie quotidienne et les grands événements du siècle : la guerre civile, l'ouverture de l'Ouest, la guerre hispano-américaine. Voici un exemple qui en dit long sur les stratégies audio-visuelles de cette musique. Il s'agit des instructions qui précèdent la partition de tambour du fameux morceau de Theodore Moses-Tobani, "A Trip to Coney Island".

« Afin de produire les caractéristiques et les effets nécessaires à cette fantaisie descriptive, le tambour doit suivre de près la liste des cris et des effets marquée dans sa partition : Ruée sur le bateau. Tous à bord ! Sifflet. Fanfare italienne jouant à bord du bateau. Les chanteurs de Jubilé. Tous à terre ! Sifflet. L'arrivée à Coney Island. Fanfare de rue. Le plus grand cornettiste du monde. Arrivée de l'orage avec son tonnerre. L'Orchestre de Seidi à Brighton Beach. Le chemin de fer marin. La fanfare de Gilmore joue le "Refrain de l'enclume". Feu d'artifice avec coups de canon. Le chemin de fer du retour. »<sup>2</sup>

2. Partition du tambour pour Theodore Moses-Tobani, "A Trip to Coney Island," collection Balaban & Katz, Chicago Public Library.



Une formation typique du XIX<sup>e</sup> siècle: le Frank Kouba Band de Cedar Rapids (Iowa).

"A Trip to Coney Island"

SERIO COMIC FANTASIA.

DRUMS.

Three Mores-Tobani, Op. 124.

Tempo di marcia.

121

And.  
Seamst White!  
ALL ABOARD!

Alto  
Solo

And.  
Seamst White!  
Cry! ALL ABOARD!

Lively

Tempo di Galop

Concl. Finches New York.

© 1893 '92

**DILLER'S BAND,**  
FRANCIS L. DILLER, Musical Director.  
String, Orchestra, Military & Serenade Band.  
Diller's Classical Cornet Quartette.  
Office, 424 East 13th Street, New York.

**BAYNE'S BAND,**  
56th Regiment, N. G. & N. Y.  
WM. BAYNE, Bandmaster.  
201 Broadway.  
Music arranged for balls, dances, clubs  
and private parties.

**PELUSO'S BAND.**  
TRIQUATO PASSO  
MILITARY BAND AND ORCHESTRA  
C. PELUSO, Director.  
This excellent band has been the principal attraction  
of each Grand Opera and Concert given by the  
New York Academy of Music, New York  
Opera, and other houses of Grand Opera.  
Music arranged for balls, dances, clubs,  
and private parties.  
40 WEST 13th St.  
77 Broadway Street, New York

**NOHLES' BAND.**  
JOE. NOHLES, Leader  
ORCHESTRA AND MILITARY BAND.  
First-class music furnished for all occasions.  
Music by mail promptly delivered.  
Address J. NOHLES, 211 East 1st St., N. Y. City

**DEVERELL'S BAND.**  
Military and String.  
First-class music furnished for all occasions.  
Music by mail promptly delivered.  
Address J. DEVERELL, 211 East 1st St., N. Y. City

**71ST REGIMENT BAND**  
FIFTY ARTISTS.  
A. S. CHAPPEL, Bandmaster.  
A. S. CHAPPEL, Avenue  
4012 St. John Street.

Publicité type de 1890 pour les fanfares les plus connues de l'époque.

La partition de batterie pour un morceau descriptif composé par Theodore Moses-Tobani.

Tout au long de ce morceau, non seulement le tambour mais tous les instrumentistes sont sollicités pour imiter le mieux possible les bruits caractéristiques de cette journée au plus grand parc d'attractions du monde.

À cette époque, l'idée même du réalisme dépendait de la capacité à fournir une représentation sonore reconnaissable de tout événement visualisable. On trouve la même stratégie chez le plus grand prodige populaire du piano de l'époque. Thomas Bethune, mieux connu sous le nom de "Blind Tom", a bâti sa réputation autour de morceaux tels que "The Battle of Manassas", qui représente les armées du Sud et du Nord à travers leurs chansons respectives, "The Girl I Left Behind Me" et "Dixie", tout en imitant les divers bruits de la bataille: trompettes, tambours, fifres, arrivée d'un train, et autres coups de canon<sup>3</sup>. Alors que Tom régalaient son public d'une imitation au piano de divers instruments et d'une panoplie de voix humaines, ses collègues offraient une réplique de la bicyclette, du téléphone, et de la machine à coudre. C'est cette musique foncièrement descriptive qui prêtera sa logique aux premiers accompagnements de films. Nous allons voir comment.

*Idee reçue n° 2: l'accompagnement musical des films a toujours été continu.*

Notons que la double explication habituellement offerte pour justifier ce propos n'a rien à voir avec l'histoire. Il fallait accompagner le film, nous dit-on, parce qu'un film silencieux manque de naturel. Par ailleurs, insiste-t-on, il fallait accompagner le film parce que le projecteur faisait beaucoup de bruit. On songe volontiers au tonneau prêté de Freud: tu ne me l'as jamais prêté, répond l'accusé, et puis il était cassé, et de toute façon je te l'ai déjà rendu. Plus on accumule les justifications, plus on comprend que ce genre d'explications correspond plutôt aux besoins de l'explicateur qu'à l'histoire du tonneau. En passant, notons que le bruit des projecteurs était rapidement réduit par la construction de cabines de projection, et que déjà en 1900 un message publicitaire assurait que le projecteur Optigraph était à tel point silencieux qu'aucune musique n'était nécessaire<sup>4</sup>. Nous reviendrons plus tard à la question de la supposée qualité monstrueuse d'une image silencieuse.

3. La partition de "La Bataille de Manassas" de Thomas Bethune est publiée dans Sylvia Glickman (dir.), *American Keyboard Music, 1866 Through 1910*, Boston, G. K. Hall, 1990.

4. Le texte en question a été publié maintes fois, entre autres en 1900 dans un catalogue Sears ("Public Exhibition Outlets... Moving Picture Machines, Talking Machines") reproduit dans Charles Musser, (dir), *Thomas A. Edison Papers: A Guide to Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors, 1894-1908*, Frederick, MD, University Microfilms, 1985, bobine 5, cliché AA-015.

Pour le moment, revenons-en au problème de la continuité de l'accompagnement des premiers films. Les recueils de musique de mélodrame proposaient un morceau pour chaque situation, la musique étant appelée non par un événement spécifique mais par le caractère général de chaque scène. La musique descriptive fournit un modèle entièrement différent. Alors que le mélodrame offrait la possibilité d'un accompagnement continu, la musique descriptive répond à une logique ponctuelle. Les compositeurs descriptifs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle savaient que la réussite de leur musique dépendait de sa richesse narrative. Plus ils pouvaient placer d'événements audibles, plus ils étaient appréciés. Ponctuée de trains, de bateaux à vapeur, de coups de canons, et de musique de danse, la musique descriptive vit de sa capacité à offrir des sons infailliblement jumelés avec l'image assortie.}

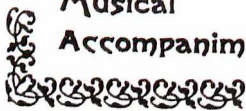
Considérons de près ce qui arrive quand on renverse la situation – quand c'est l'image plutôt que le son qui est fournie. Que se passe-t-il quand un film offre une série d'images dont certaines sont déjà jumelées par la tradition descriptive avec leur son caractéristique? On a raison de dire dans cette situation que l'image *appelle* un accompagnement sonore, mais notons bien que le mot *appeler* est employé ici de façon nettement différente que dans les arguments traditionnels en faveur d'un accompagnement sonore. Ce n'est pas la nature d'une image qui appelle un son assorti. Ce n'est pas non plus le bruit supposé du projecteur qui appelle un son particulier. C'est l'expérience sonore du public contemporain qui appelle un accompagnement spécifique. Les oreilles, il convient de s'en souvenir, ont une histoire. Ou, mieux encore, toutes les oreilles ont leur propre histoire. L'écoute des premiers spectateurs du cinéma avait été formée en grande partie par la musique descriptive. Ce sont d'ailleurs les besoins particuliers de la musique descriptive qui régissent les premiers textes suggérant l'accompagnement musical du film. Voici, par exemple, le témoignage d'un catalogue de mars 1896 qui explique la bonne exploitation du Vitascope :

« Il est efficace et convenable d'employer la musique simultanément avec l'exposition de certains sujets Vitascope. Tous les sujets de danse, de marche militaire, ou d'autres numéros qui offrent un mouvement rythmé par une sélection musicale, seront rendus plus intéressants et plus remarquables à travers l'addition de la musique. »<sup>5</sup>

5. Catalogue Raff & Gammon, reproduit dans Musser, *Thomas A. Edison Papers*, bobine 1, cliché A-017.

Notez bien que l'orchestre n'est pas invité à *accompagner* le film, au sens moderne du terme, mais plutôt à fournir la musique suggérée par le film. Il s'agit là d'un réalisme diégétique qui n'a rien à entendre avec l'affectivité non-diégétique de la musique de mélodrame.

**Musical  
Accompaniments**



**MUSIC CAN BE VERY APPROPRIATELY AND EFFECTIVELY RENDERED SIMULTANEOUSLY WITH THE EXHIBITION OF MANY VITASCOPE SUBJECTS.**

ALL SUBJECTS MADE UP OF DANCING, MARCHING, OR OTHER ACTS AND SCENES WHERE MUSICAL SELECTIONS IN TIME WITH THE MOVEMENT ARE IN PLACE, CAN BE MADE MORE INTERESTING AND REMARKABLE BY THE ADDITION OF MUSIC.

**THE EDISON  
..... PHONOGRAPH**

CAN THUS BE UTILIZED TO RENDER BAND AND ORCHESTRA SELECTIONS. A PIANO; A GROUPE OF MANDOLINS OR GUITARS; A COMBINATION OF VIOLINS AND WIND INSTRUMENTS, OR EVEN AN ORCHESTRA OR BAND (WHERE THE EXHIBITION IS GIVEN IN A THEATRE OR LARGE HALL) WILL, IN EITHER CASE, ADD MATERIALLY TO THE NOVELTY AND ATTRACTIVENESS OF THE VITASCOPE.

*Mode d'emploi de l'accompagnement musical en 1896, selon un catalogue Edison.*

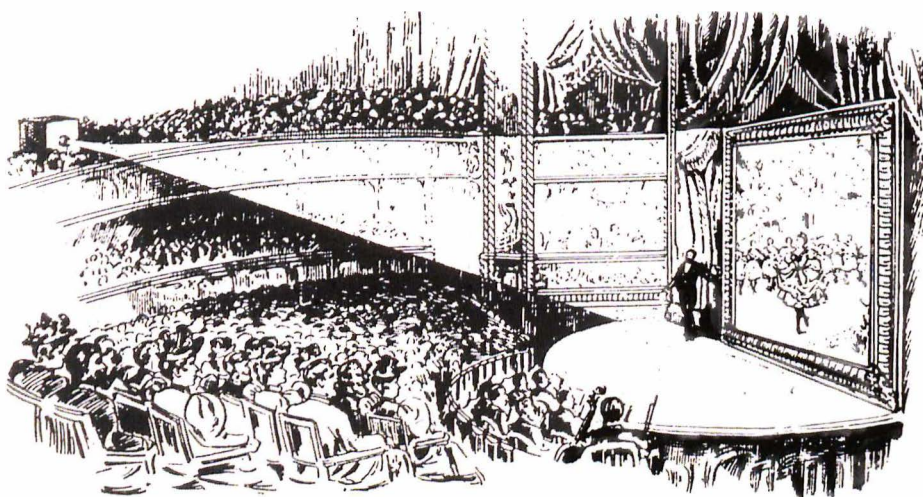
en même temps qu'ils entendent la musique qui correspond aux pas<sup>7</sup> ». Jamais la musique n'est considérée comme solution universelle et continue. Selon des critères bien compris à l'époque, la musique devait être utilisée de façon sélective et discontinue.

À lire de près, on trouve de nombreuses traces de cette approche *sélective* et *discontinue*, et cela même avant l'époque de la projection de films. Quand Edison a décidé d'ajouter un phonographe à son Kinetoscope, pour en faire le Kinetophone, il a fallu choisir soigneusement les films destinés à être installés dans le nouvel appareil. Systématiquement, les films choisis représentent une danse, une fanfare, ou une marche militaire. Mais la musique n'est guère présente de bout en bout. « Au moment où la fanfare paraît, nous dit-on, la musique éclate avec un volume et une mélodie vraiment merveilleux et réalistes.<sup>6</sup> » Même situation pour les conférenciers qui se servaient vers 1900 d'un phonographe et de quelques films pour égayer leur public. À ceux-ci on expliquait que « des disques de musique, harmonisés avec des films représentant des danseuses ou des défilés, peuvent être reproduits pour permettre au public de voir la danse et la marche

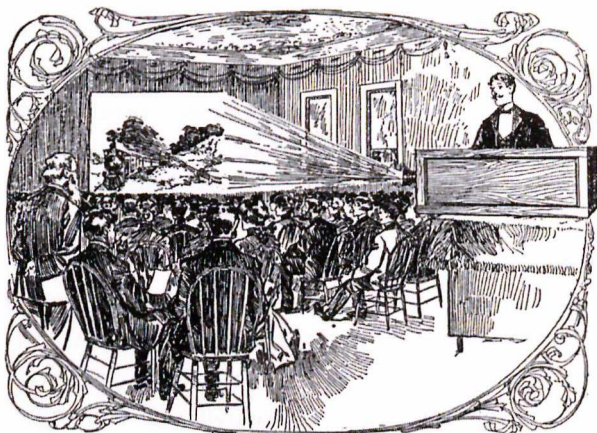
6. Catalogue Edison, reproduit dans Musser, *Thomas A. Edison Papers*, bobine 1, cliché A-005.

7. Catalogue F. M. Prescott, reproduit dans Musser, *Thomas A. Edison Papers*, bobine 1, cliché F-039.

D'autres témoignages nous viennent du domaine peu considéré de l'iconographie. Quand on regarde de près les images des premières projections cinématographiques, on trouve une complémentarité parfaitement assortie avec l'approche descriptive. Si l'image représente un orchestre accompagnant un film, le film en question est toujours un film qui met en scène une source sonore, par exemple une danse ou une marche militaire. Par contre, quand c'est un train, un bateau, ou tout autre objet non musical qu'on voit à l'écran, l'image ne fournit aucun signe d'accompagnement musical. On prend son bien où on le trouve, et pour comprendre l'accompagnement sonore des premiers films il faut accepter tous les témoignages.



*Quand l'écran offre une scène de danse, un orchestre est présent...*



*... mais l'image d'un train défile sans musique.*

Idée reçue n° 3 : *le cinéma a été exploité dans des locaux qu'on appelle cinémas.*

Notre tendance à raisonner *a posteriori* nous met parfois dans de beaux draps. Amateurs de cinéma, voire même spécialistes du cinéma, nous savons que *le cinéma* existe, grâce aux heures que nous avons passées dans *des cinémas*. Au sens de *film* comme au sens de *salle de spectacle*, le cinéma semble une valeur sûre que nous extrapolons volontiers un siècle en arrière. Mais pour comprendre le cinéma des premiers temps il faut considérer non seulement la naissance du cinéma comme procédé technique mais aussi la constitution sociale du phénomène complexe que nous appelons aujourd'hui le cinéma. Or, la constitution sociale du cinéma va justement de pair avec la création de locaux et d'une programmation spécifiques au cinéma. Et aux États-Unis, cela se fera attendre une bonne quinzaine d'années. Comme l'histoire du cinéma-film, l'histoire du cinéma-salle ne commence vraiment que vers 1910. En attendant, quelle est la situation ? Pour les besoins de notre étude du son au cinéma, il convient de distinguer deux époques. Pendant une dizaine d'années, les films étaient projetés aux États-Unis dans des situations extrêmement diverses. Je ne pourrai pas ici passer en revue tous les locaux temporaires adoptés par ce sans domicile fixe qu'était à l'époque le cinéma. Mais il convient quand même d'en mentionner trois, vu leur importance dans l'histoire des pratiques sonores.

D'une part, les films ont été régulièrement produits et exploités par des conférenciers itinérants, profitant de circuits existants dans le cadre de ce qu'on appelait le Lyceum. Comme la musique descriptive, le monde des conférenciers a apporté certaines habitudes de la part de l'exploitant et des attentes bien définies de la part des spectateurs. Pour le conférencier, le film était un outil – tout comme la lanterne magique et les objets rapportés d'ailleurs – qui avait la capacité d'illustrer la parole du conférencier. Dans cette tradition plutôt cultivée, le film ne réclamait aucun accompagnement, parce qu'il avait déjà une voix, celle du conférencier.

Une deuxième tradition ambulante jure par d'autres dieux. Alors que le conférencier de Lyceum sortait d'une tradition érudite, les concerts de phonographe accusaient leurs racines populaires. Le clou de la soirée était presque toujours l'enregistrement de sources sonores présentes sur scène. Un simple phonographe à cylindres permettait au public de s'étonner devant l'enregistrement du chant du coq, de l'aboïement d'un chien, ou d'un quatuor local. Quand un phonographe introduisait un film dans son programme, le film était donc censé remplir une fonction très différente



que dans une conférence savante. Ici le film était jugé selon sa capacité de remplacer avec succès le chien et les autres sources sonores vivantes. Pour réussir sa projection de films, le phonographe était obligé de devenir bruiteur, de fournir les sons suggérés par l'image. Alors que la présence du conférencier rendait inutile tout autre son que sa voix, le phonographe vivait littéralement de sa capacité à fournir les sons qui correspondaient aux images.

Dans les salles de vaudeville, la situation était encore différente. Assimilés aux autres vues déjà utilisées dans les théâtres de variété, c'est-à-dire les plaques de lanterne magique, les films ont été intégrés au programme de vaudeville selon un système déjà employé pour les plaques. Systématiquement projetés au début ou en fin de programme – c'est-à-dire avant l'arrivée ou après le départ de l'orchestre – les films offraient un numéro particulièrement bien assorti à l'arrivée ou au départ des spectateurs. Sans cesse en pourparlers avec le puissant syndicat des musiciens, L'American Federation of Musicians, les propriétaires des théâtres de vaudeville étaient bien contents de pouvoir prévoir trois fois par jour – l'après-midi, à l'heure du souper, et le soir – un numéro n'ayant aucun besoin d'accompagnement. Que de différences entre les habitudes sonores des différents domiciles adoptés par les films avant 1905!

Les histoires du cinéma s'accordent pour affirmer qu'à partir de 1905 le cinéma américain a trouvé enfin un domicile fixe, le nickelodéon. Selon l'idée reçue, les nickelodéons, qui se comptent bientôt par milliers, seraient les premiers véritables *cinémas*, c'est-à-dire les premiers locaux où le cinéma dominait la programmation et l'organisation de l'espace. Mais cette caractérisation du nickelodéon ne tient pas suffisamment compte des chansons illustrées et des autres spécialités musicales qui occupaient souvent la tête d'affiche. Pendant cette époque le titre des films était souvent passé sous silence, ainsi que l'identité des acteurs qui y figuraient. Le nom des chanteurs de chansons illustrées – ou « illustreurs » comme on les appelait – prenait alors une valeur publicitaire considérable. Prenons comme exemple la seule journée du 22 septembre 1909 à St. Louis. Sur vingt-six salles mentionnées dans la rubrique "Moving Pictures and Vaudeville" du *St. Louis Times*, vingt mettent en vedette la chanson illustrée, et quatre chantent les louanges de leur numéros de variétés; il ne reste que deux pauvres locaux n'affichant que des films<sup>8</sup>. Sur les vingt salles qui

8. *St. Louis Times*, 22 septembre 1909, p. 11. Merci à Richard, qui m'a fourni cet exemple.

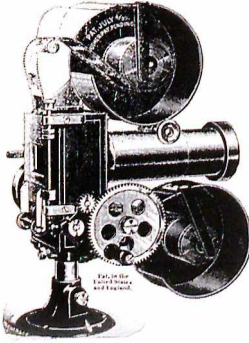
annoncent une chanson illustrée, seize donnent le nom du chanteur, et cinq offrent le titre des chansons qui seront chantées, alors qu'aucun titre de film n'est cité. Au Bijou, à Providence, dans le Rhode Island, à partir de 1907 les chansons étaient présentées avec des costumes, un décor, et une mise en scène assortis aux illustrations projetées. Deux fois par semaine, sans faute, le Bijou changeait de chansons illustrées, chaque programme étant construit autour d'un numéro chanté par le soliste Bob Alden et une deuxième chanson entonnée par un quatuor<sup>9</sup>.

Pourquoi faire tant de cas de ce qui peut sembler de prime abord un simple ajout au programme? La différence est-elle vraiment si grande entre un programme de cinéma tout court et un programme de cinéma avec chansons illustrées? Définir le problème de cette façon c'est mal comprendre la question. Vu à travers une logique *a posteriori*, le programme du nickelodéon peut très bien être caractérisé comme programme de cinéma, plus la musique. Mais ce n'est pas comme cela que le nickelodéon était compris par ses contemporains. Pour bien saisir le système d'exploitation de l'époque il faut reconnaître ici une logique tout autre, ayant peu de choses à faire avec le cinéma que nous connaissons. D'abord, en 1910 comme en 1901 les projecteurs qu'on employait n'étaient pas à proprement dire des projecteurs de cinéma, mais des machines bivalentes, jumelant une lanterne magique, munie d'une source lumineuse et d'un système de transport pour les plaques, avec une pièce rajoutée qu'on appelait "motion head" et qui permettait de faire dérouler la pellicule. Ce dispositif facilitait l'alternance constante entre vues fixes et vues mobiles qui définissait le nickelodéon et qu'on retrouve dans le titre des revues corporatives *Views and Films Index* et *Moving Picture World and View Photographer* – revues que nous avons l'habitude d'appeler par les noms qu'ils ont pris par la suite (*Film Index* et *Moving Picture World* tout court). Souvent considérées comme les premières publications consacrées au cinéma, ces périodiques reflétaient clairement, au début, l'équilibre entre lanterne magique et cinéma qui était alors de saison. Comme nous allons le voir, tout bascule quand on abandonne l'approche *a posteriori* pour reconnaître dans le nickelodéon un système foncièrement différent du nôtre.

9. Voir, par exemple, les articles intitulés "Nickel Theatre" dans le *Providence News* de 1907 à 1911, collection Keith-Albee, Université d'Iowa.

The Optigraph Attachment for Showing Moving Pictures.

NEW MODEL. PRICE \$35.00



The attachment can be added to any of our Magic Lanterns or Optigraphs, and when in place, either the films for Moving Pictures or lantern slides can be shown, as the change from one to the other requires but an instant.

**Light.**—Through the lens, the light rays dip into the film and are caused to stream the best results.

**Microscopic.**—This adjustment is made and combined in effect with a very wide powered microscope, operated by a hand crank, for conducting the film picture to free the objective, and it is impossible for it to get out of order. It produces a very steady picture. The action is direct, and there is no danger of injury to the film.

When the film can be run backward or forward, as may be desired. When run backward very interesting effects can be obtained. It has two adjustable reels which wind up the film when running in either direction.

**The Optigraph** forms a complete set of the best quality of optics, mounted in iron with rack and pinion adjustment for focus.

We can supply three objectives of different angles, which can interchange, also set in place of the objective and set of lenses.

Send name the Optigraph at present mentioned. Where all these objectives are being the best adapted for general requirements.

The No. 1 Optigraph is called the medium angle or focus, and will throw a ten-foot picture at a distance of 100 feet from the screen.

The No. 2 Optigraph is called the wide angle or short focus, and will throw a ten-foot picture at a distance of 50 feet from the screen.

The No. 3 Optigraph is called the narrow angle or long focus, and will throw a ten-foot picture at a distance of 150 feet from the screen.

Any of the above objectives will throw a larger or smaller picture by varying the distance from the screen.

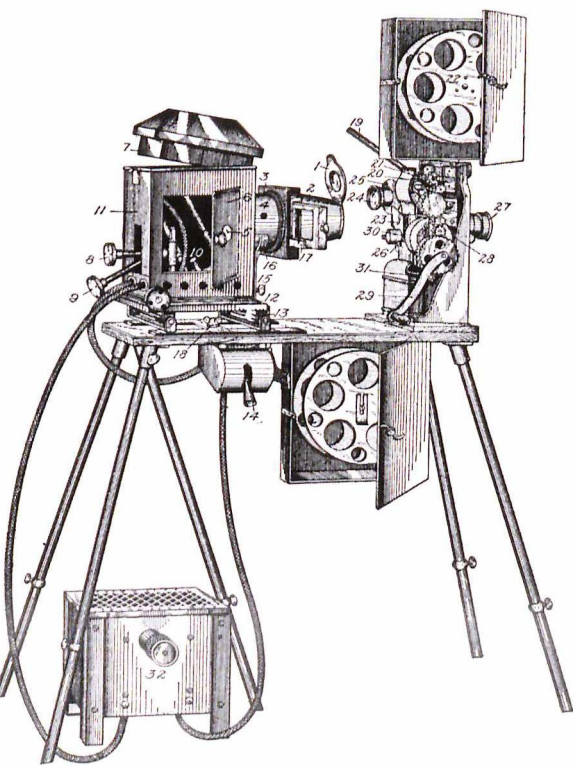
**Size and Weight.**—Height, to top of machine, 2 inches; to top of foot, 15 1/2 inches. It fits over and stands on a rack. The height of projection is a meter, and that it can be adapted to the center of any Magic Lantern or Optigraph. The construction simple and big picture.

PRICES.

The Improved Optigraph with one Objective of lens of 2 1/2, 1 1/2 or 1/2 inch..... \$35.00  
 Extra Objective lens 1 1/2 inch..... 10.00  
 The Improved Optigraph with two Objectives lens 1 1/2 and 1/2 inch..... 45.00

Publicité McAllister pour un accessoire permettant à une lanterne magique de projeter des vues animées.

En 1908, le Kinetoscope Edison reste un système de projection en deux parties: d'une part une lanterne magique traditionnelle; d'autre part un accessoire permettant le défilement des films.



Idée reçue n° 4: *le cinéma était peut-être muet, mais jamais silencieux.*

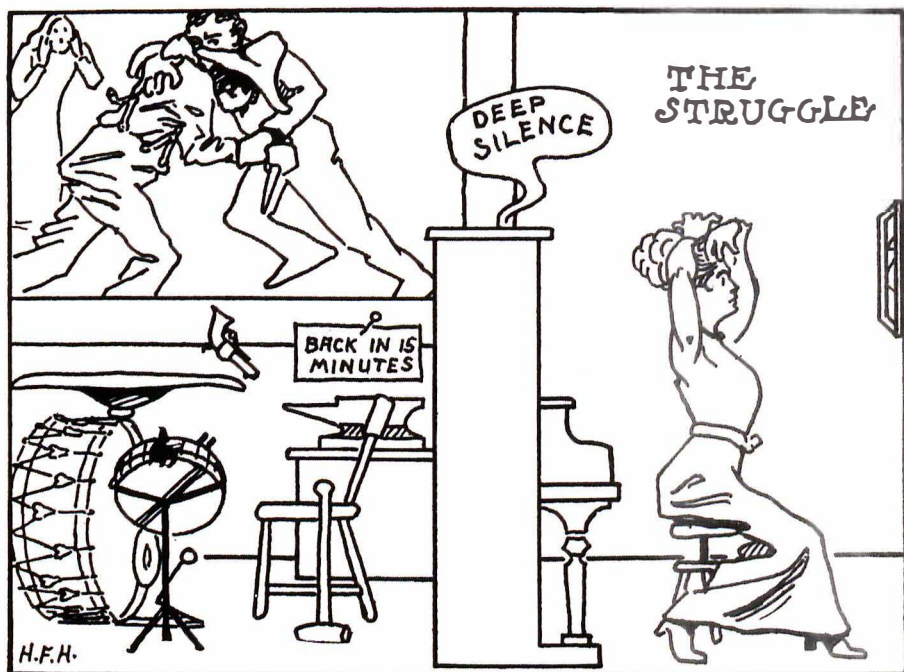
À vrai dire, le cinéma n'était même pas muet. Entre les systèmes employant un cylindre ou un disque synchronisé (Chronophone, Cameraphone, Cinephone, et autres Kinetophone), les systèmes cachant derrière l'écran toute une troupe d'acteurs (Humanovo, Actologue, Ta-Mo-Pic, et leurs successeurs), et une nouvelle génération de bonimenteurs/conférenciers sous la houlette de W. Stephen Bush, les années nickelodéon ont offert maintes façons d'échapper au mutisme.<sup>10</sup> Mais c'est plutôt au silence que je m'adresserai ici, ce silence qu'on dit banni des projections de cinéma.

Combien de fois nous a-t-on montré une image ou un plan de nickelodéon suivi de la conclusion que semble imposer la photo ou l'emplacement du piano: la présence du piano garantirait, nous assure-t-on, la présence d'un accompagnement musical tout au long de la projection des films. Bien entendu, il n'en est rien. S'il n'y avait eu que des films au nickelodéon cette conclusion serait peut-être justifiée, mais comme nous l'avons vu la musique a, au nickelodéon, une existence entièrement indépendante des films. En 1900, la compagnie de production Biograph était déjà formelle sur cette importante indépendance de la musique. La musique que la Biograph fournissait avec ses films devait être jouée non comme accompagnement mais entre les films<sup>10</sup>. En 1909 un article de la revue *Nickelodeon*, plusieurs fois repris par la suite dans les manuels les plus importants de l'époque, fournissait une série d'instructions aux projectionnistes. Il s'agit du bon déroulement d'un nickelodéon qui, pour bien présenter ses films et ses chansons illustrées, emploie un pianiste, une chanteuse, un ventilateur, et un phonographe qui donne sur la rue, pour attirer la clientèle. Les instructions sont très claires: pendant la chanson illustrée, le pianiste et la chanteuse sont en action, mais le phonographe et le ventilateur sont coupés; inversement, pendant le déroulement des films le ventilateur et le phonographe rentrent en jeu alors que le pianiste et la chanteuse prennent un moment de repos<sup>11</sup>. Si ce texte appelle le pianiste « l'accompagnateur », c'est donc parce qu'il accompagne la chanteuse et non les films.

Malgré ce qu'on a toujours dit sur le silence au cinéma, il est relativement facile de montrer que les films ne réclamaient aucun accompagnement particulier à l'époque du nickelodéon. C'est exactement ce que je

10. La lettre envoyée par la compagnie Biograph est reproduite dans Kemp Niver, *Biograph Bulletins, 1896-1908*, Los Angeles, Locare Research Group, 1971, p. 53.

11. L. Gardette, "Conducting the Nickelodeon Program", *Nickelodeon*, mars 1909, p. 79-80.



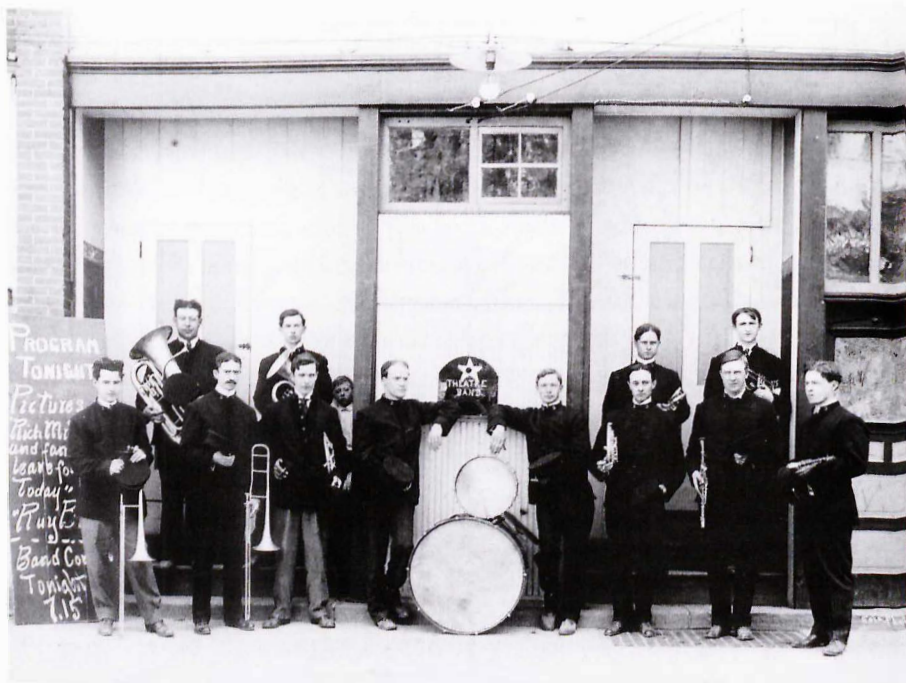
*Le silence au cinéma en 1911, selon H. F. Hofmann.*

me suis plu à faire au chapitre dix de mon dernier livre, *Silent Film Sound*, auquel je renvoie les lecteurs intéressés par ce sujet<sup>12</sup>. Les traditions dont le nickelodéon a héritées de pratiques antérieures étaient extrêmement diverses, comme nous avons pu le constater. Le silence est loin d'être la seule approche au paysage sonore du nickelodéon, mais il constitue sans aucun doute une approche majeure tout au long des années nickelodéon.

*Idée reçue n° 5 : c'est au pianiste de service qu'on doit les premières musiques de cinéma.*

On l'a si souvent évoqué depuis trois quarts de siècle qu'on a du mal à en sortir l'image collective de notre tête : l'écran du nickelodéon avec son image muette et à côté le pianiste de service qui fournit un accompagnement improvisé. Qu'est-ce qui cloche dans cette image ? Ce qui jure, c'est tout simplement le choix d'objectif. Ce plan général pris de l'intérieur du nickelodéon

12. Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004.



*La fanfare de Washington (Iowa).*

exclut une bonne moitié du paysage sonore cinématographique de l'époque. Pour bien comprendre la production sonore de cette époque, il faut un objectif à grand angle, voire même un objectif à trois dimensions. Comme j'ai pu insister dans mon article "Film Sound: All of It", pour comprendre l'histoire du cinéma muet aux États-Unis, il faut considérer toute la musique, tous les bruits, tous les sons produits dans le cadre de l'exploitation cinématographique<sup>13</sup>. Or, c'est là que les rapports étroits entre le cinéma et les fanfares d'un côté et les parcs d'attraction de l'autre reviennent à la surface. Depuis longtemps, les comédiens ambulants et les fêtes foraines s'étaient manifestés dans les rues de la ville le jour du spectacle, afin d'attirer le public. Installés du jour au lendemain, et parfois éphémères, les nickelodéons étaient rapidement apparentés à ces divertissements dont le caractère itinérant nécessitait un battage systématique (appelé "ballyhoo" par les exploitants de l'époque). À l'entrée de la salle, on trouvait souvent un bonimenteur à la voix de stentor, un piano automatique, ou même la fanfare du village. Au début, le paysage sonore du nickelodéon c'était surtout ça – une présence

13. Rick Altman, "Film Sound: All of It", *Iris* 27, printemps 1999, p. 31-48.

dans la rue à tel point bruyante que plusieurs villes ont été obligées de passer des ordonnances contre la pratique du battage.

L'histoire du piano et tout particulièrement celle du piano automatique ont jusqu'ici été mal exploitées par les historiens du cinéma. La fameuse compagnie Wurlitzer, dont les orgues allaient jouer plus tard un rôle essentiel dans le développement de la musique de films, a mis longtemps à comprendre que le nickelodéon pouvait constituer un marché important. Jusqu'en 1909, Wurlitzer cherchait plutôt à placer dans les bars, les hôtels, et les restaurants des machines qui ne marchaient qu'à condition d'y introduire une pièce. Les premiers pianos dans les nickelodéons n'étaient pas placés à côté de l'écran, mais dans l'entrée pour participer au battage – soit à l'extérieur, soit de plus en plus à l'intérieur, pour échapper aux intempéries. Mais à l'intérieur, les pianos automatiques étaient systématiquement placés contre le mur de façade, c'est-à-dire aussi près que possible de l'entrée (et donc, bien entendu, loin de l'écran). La musique n'est donc pas rentrée au cinéma par nécessité éternelle mais par la porte plus étroite de l'histoire, en l'occurrence celle de la façade par laquelle on entendait le battage extérieur. Comme l'expliquait fort clairement un pianiste qui est devenu l'un des premiers journalistes de la musique de cinéma, « après ma première soirée, le patron m'a mis à la porte, m'expliquant que je ne jouais pas assez fort pour être entendu dans la rue. C'est bien là le problème des exploitants de nos jours: ce n'est pas de la musique qu'ils veulent, mais du battage<sup>14</sup> ».

Encore une fois, la documentation iconographique du paysage sonore est précieuse ici. À regarder de près les photographies de la façade des nickelodéons, on trouve une particularité qui lie étroitement l'activité sonore de la salle à celle de la rue. C'est à travers un catalogue Sears qu'on aborde le mieux ce phénomène. Pour bien expliquer l'exploitation du nouveau modèle 1908 du projecteur Motiograph, Sears offre l'image d'une façade de nickelodéon<sup>15</sup>. On reconnaît le vendeur de billets à cinq sous, le bonimenteur, et quelques représentants d'un public parfois fort jeune. Mais à y regarder de très près, on découvre quelque chose de plus. En haut et à gauche on distingue le pavillon d'un phonographe qui serait de toute évidence placé à l'intérieur de la cabine de projection, typiquement située au-dessus du guichet. Nous revenons ainsi au texte déjà cité, qui chargeait le projectionniste de mettre en route le phonographe de battage dès la fin de la chanson illustrée. Il faut donc imaginer

14. Clyde Martin, "Playing the Pictures", *Film Index*, 22 octobre 1910, p. 13.

15. Catalogue Sears 1908, p. 535.



*À Attica (New York), le pavillon du phonographe est parfaitement positionné pour interpeller les passants.*

une alternance fructueuse, caractéristique des nickelodéons de 1905 à 1910 : pendant la chanson illustrée, on arrête toute autre source de bruits, mais pendant la projection des films, on remet le ventilateur en marche et on met en route le phonographe qui donne sur la rue. On comprend maintenant pourquoi les façades toutes faites, si souvent employées pour les nickelodéons, étaient toujours percées de part en part de trous permettant soit de passer le pavillon à travers, soit de le placer juste derrière. On comprend aussi à quel point l'histoire du son devant le théâtre est nécessaire pour comprendre l'histoire du déroulement sonore à l'intérieur de la salle.

*Idee reçue n° 6 : le développement du montage chez Griffith et ses collègues vers 1908-1909 serait principalement dû à de nouvelles structures visuelles.*

C'est là une hypothèse maintes fois recyclée, et pour tout dire, plutôt bien documentée. C'est à travers l'emploi du champ/contre-champ, du système de point de vue, et d'autres structures visuelles que le cinéma a créé une nouvelle approche de l'espace, une approche *foncièrement cinématographique*<sup>16</sup>.

16. Voir à ce sujet Thomas Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.



C'est ainsi que le cinéma est passé du mode de l'enregistrement au mode de la construction narrative. Mais la version de cette idée qui a actuellement cours réserve une part trop importante aux rapports visuels, tout en taisant le rôle parallèle de l'ouïe dans le développement d'une nouvelle approche de l'espace et de la construction narrative. On a souvent tendance à réduire le côté sonore du cinéma à une simple question de technologie ou de technique. Au contraire, il faut comprendre que le développement de nouvelles stratégies sonores a eu d'importants effets sur tous les aspects du cinéma.

Pour suivre les nouvelles contributions de ce qui commence alors à mériter le nom de *bande-son*, il convient de comparer les approches sonores des deux saisons-clé du nickelodéon, celles qui s'étendent de 1907 à 1909. Pendant la saison 1907-1908, la compagnie Kalem s'est ruée sur ce qu'on appelait des « effets d'orchestre ». Dès le mois de septembre, c'était *Dot Leedle German Band*, "taken especially with a view to orchestra effects", selon la publicité Kalem<sup>17</sup>. Se souvenant de l'approche souvent pratiquée avant le nickelodéon, les producteurs ont tout fait pour offrir des images de sources sonores. Tout au long de la saison 1907-1908 c'est un défilé de films engendrés par une certaine compréhension de l'exploitation, déjà vieille de plusieurs années. Par la suite, Kalem a sorti une version de *La Veuve joyeuse*, et une mise en scène de la chanson "School Days". Chez Pathé, ce sont les histoires d'un violoncelliste (*His First Success*), d'une chanteuse (*The Romance of a Singer*), et d'un orchestre (*Our Band Goes to the Competition*). La compagnie Essanay produit l'histoire d'un Noir qui n'arrive pas à garder

## KALEM FILMS

(The New Line)

# DOT LEEDLE



## GERMAN BAND

TAKEN ESPECIALLY WITH A VIEW TO ORCHESTRA EFFECTS.  
Length, 855 Feet.

NOTE.—All Kalem films now supplied with large size perforations equal to the best French makes.

"DOT LEEDLE GERMAN BAND" will tickle the soul of every Nickelodeon manager who goes in for musical effects. The stunts that a clever pianist and trap drummer can do when this film is run will put any audience in convulsions of laughter. The picture opens with the band digging its way out of a haystack, where it had spent the night, and then follow a series of serenades, during which various members of the band are dropped out, until only the leader and the bass drummer are left. The music is so bad that every time the band turns up it about starts a riot.

5	Greatest Scenes	1. Up with the Birds
	Serenades	2. Serenading
	Comedians	3. Beer but no Money
	Triocton	4. Under Arrest
		5. A Busted Band.

RECENT KALEM SUCCESSSES.

"WHO'LL DO THE WASHING".....	595 Feet.
A One Night Stand.....	760 Feet.
The Book Agent.....	720 Feet.
The Sea Wolf.....	635 Feet.
Parson's Picnic.....	580 Feet.
A Hobo Hero.....	790 Feet.
Pony Express.....	890 Feet.

**KALEM COMPANY, Inc.**  
131 W. 24th St. NEW YORK CITY  
Telephone, 4649 Madison

Selling Agents, Kleine Optical Co., 52 State St., Chicago

*Publicité pour Dot Leedle German Brand (1907), film confectionné pour permettre des « effets musicaux ».*

17. Publicité Kalem, *Views and Films Index*, 7 septembre 1907, p. 10.

un travail parce qu'il se met à danser chaque fois qu'il entend un air de musique (*The Dancing Nig*), et plus tard une comédie centrée sur un personnage qui demande constamment à ses interlocuteurs de parler plus fort (*Louder Please*). Gaumont contribue avec *The Irresistible Piano*, Selig offre *The Crazy Musician*, Lubin produit *The Mysterious Phonograph*, Edison monte *The Merry Widow Waltz Craze*. Et j'en passe. Toutes les images étaient bonnes, tant qu'elles offraient la possibilité de produire dans la salle l'effet sonore assorti.

Si la saison 1907-1908 a été marquée par des douzaines de films conçus pour offrir un maximum de possibilités sonores, cette attention portée à la dimension sonore n'a pourtant pas eu beaucoup d'effet sur la construction de l'histoire. L'important était tout simplement de truffier chaque film d'autant d'événements sonores que possible. En revanche, la saison suivante a pleinement profité des possibilités narratives offertes par les événements sonores. Dans *Love's Sweet Melody*, par exemple, Lubin met en scène deux amoureux séparés par un père protecteur. Mais il ajoute une nouveauté à cette histoire des plus traditionnelles. La fille est musicienne, et le garçon est son professeur de flûte – celui avec qui elle avait l'habitude de jouer la « Douce mélodie d'amour ». Partout où elle ira dans le monde, elle pensera donc entendre jouer cet air. À chaque fois, elle sera persuadée de voir son amant. Le jour de son mariage, elle croit de nouveau entendre la « Douce mélodie de l'amour », mais cette fois son amant flûtiste est bel et bien là, et c'est lui qu'elle épousera. On imagine facilement que les exploitants de l'époque ont souvent fourni la musique aux moments-clé de l'histoire. Mais même sans la musique, la *bande-son virtuelle* de ce film fait son travail. Chaque fois que la fille tend l'oreille, elle crée un lien invisible entre deux images, celle qui la montre tendant l'oreille et celle de l'endroit où elle croit entendre la « Douce mélodie de l'amour ».

En 1909, cette technique a été particulièrement bien exploitée par un des champions des nouvelles approches à l'espace narratif. Énième version de l'histoire d'amour entre un professeur de musique et son élève, *The Voice of the Violin* pousse le professeur banni au marxisme révolutionnaire. Mais au moment de dynamiter la maison d'un riche industriel, il reconnaît un air joué par sa bien aimée et change d'avis. Lui est dans la cave, la fille est au rez-de-chaussée. D. W. Griffith a bien compris l'utilité du son pour lier les deux espaces. C'est ce qu'il a fait à plusieurs reprises dans *Schneider's Anti-Noise Crusade*. Le film offre une série de bruits qui interrompent la sérénité réclamée par le compositeur Schneider. Plutôt que de

créer un lien visuel entre les divers endroits de la maison, Griffith a reconnu l'économie d'un lien sonore, répété à plusieurs reprises au courant du film. Le va-et-vient constant entre le point d'écoute de Schneider et les lieux de production du bruit trouble-fête a pour effet de souder l'espace narratif du film, et cela à peu de frais. Le système que Griffith a appliqué dans *Schneider* a été recyclé le mois suivant dans l'un de ses films les plus connus, *The Lonely Villa*. Ce film tout entier est construit autour de l'audition : celle des femmes attaquées, celle du père au téléphone, celle des personnages qui réagissent à la conversation téléphonique du père. Face à la nécessité de créer un lien entre plusieurs espaces différents, Griffith abandonne souvent les seules stratégies de la caméra pour adopter une approche à la fois plus flexible et plus économe. C'est une approche sonore, fondée dans ce qu'on pourrait appeler *la bande son virtuelle*, qui caractérise la technique du maître de Biograph à cette époque-clé de sa carrière. Certes, on a raison d'insister sur l'importance croissante des rapports visuels à cette époque. Mais on aurait tort de ne pas noter à quel point les rapports sonores sont exploités à des fins semblables.

□ Le cinéma muet étant par excellence un cinéma d'événements plutôt qu'un cinéma de textes, la dimension sonore de ce cinéma est particulièrement bien placée pour nous aider à le comprendre. Mais pour ce faire, il faut recommencer à zéro. Il faut savoir éviter les idées reçues qui nous ont été léguées par d'autres générations. □