

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

38 | 2002  
Musique !

---

# Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet

Giusy Pisano

---



### Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/218>  
DOI : 10.4000/1895.218  
ISBN : 978-2-8218-1026-6  
ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2002  
ISBN : 2-913758-35-5  
ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 31 janvier 2007, consulté le 29 septembre 2016. URL : <http://1895.revues.org/218> ; DOI : 10.4000/1895.218

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 septembre 2016.

© AFRHC

---

# Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet

Giusy Pisano

---

À Henri Colpi qui a lancé le premier cri,  
à Michel Chion qui a permis que ce sujet existe  
et à Christian Belaygue qui a prolongé le rêve

- 1 L'histoire ancienne des spectacles lumineux déborde d'exemples qui prouvent la présence constante du son et particulièrement de la musique : des expérimentations acoustiques et musicales du fantasmagore Robertson, en passant par le Théâtre optique d'Émile Reynaud – pour qui le compositeur Gaston Paulin écrit en 1892 la partition de *Pauvre Pierrot* – jusqu'à la sonorisation des films muets par les disques.
- 2 Déjà, au début du siècle, le public populaire parisien se pressait dans les salles de spectacles de quartier à Montmartre, Montparnasse, aux Buttes-Chaumont, aux Champs-Élysées. À la fin des années 1920, le music-hall, le cabaret, le café-concert, les opérettes, le vaudeville et les revues musicales en tout genre continuent de prospérer. Parallèlement, le cinématographe connaît aussi une large expansion dès son lancement en 1895. Il s'intégrera vite aux autres formes de spectacle présentées dans les fêtes foraines, et il sera également utilisé dans le music-hall entre deux chansons, entre deux numéros<sup>1</sup>. Dans ce contexte les séances accompagnées par la musique, par le bruitage et les commentaires, mais aussi par les bruits extérieurs occasionnés par le projecteur et l'ambiance remuante du public, sont la preuve d'une présence permanente du son dans le spectacle et d'un échange constant avec le signifié de l'image animée.
- 3 Au début, la musique était jouée en dehors de la salle, dans le seul but d'attirer le public ; elle entre ensuite dans la salle pour « sonoriser » les images animées. Comme on peut le lire dans une revue professionnelle des années trente : « On essaya de remplir le vide acoustique des cinémas par une "illustration musicale" qui tâcha de s'adapter aux sentiments suggérés par les événements qui se déroulaient sur l'écran. »<sup>2</sup>
- 4 Cette présence constante et immédiate de la musique – dès la première projection du *Grand Café* ? – pose d'emblée la question du pourquoi même de cette présence. Plusieurs

hypothèses ont été avancées par les spécialistes et les historiens qui se sont penchés sur la question.

- 5 L'hypothèse la plus évidente est que la musique était tout d'abord utilisée pour attirer le passant afin de le faire entrer dans la salle et ensuite pour couvrir le bruit mécanique des premiers appareils<sup>3</sup>. Cependant dès 1916, dans l'un des premiers écrits à théoriser une esthétique de la musique et du cinéma, on envisage d'autres motivations que purement « logistiques » :

La musique soulage la tension et maintient vive l'attention. Elle doit être en tout cas un fond musical. La plupart des gens ne reconnaissent pas les morceaux musicaux joués, mais se sentiraient gênés par leur absence. Il n'est pas dit que la musique doit se limiter à fonctionner comme un tranquillisant mental, elle peut et elle doit être accordée à la scène. Les plus entreprenantes maisons de production ont explicitement reconnu cette exigence et elles projettent leurs films en choisissant de manière soignée les morceaux musicaux d'accompagnement. La musique ne raconte pas l'intrigue et ne prend pas la place des images, mais tout simplement elle renforce le contexte émotif.<sup>4</sup>

- 6 Kurt London évoque aussi l'obscurité qui appelle nécessairement la musique, puisqu'il y a « quelque chose dans l'être humain qui refuse, rejette le silence » ; la musique peut rassurer le spectateur tel « l'enfant qui chante dans le noir ». London associe à l'exigence purement psychologique, celle esthétique, car d'après lui le film, art du mouvement, ne peut être bien compris sans le son qui l'accompagne<sup>5</sup>.
- 7 Les théorisations selon lesquelles la présence de la musique dans les salles est justifiée par le fait qu'elle peut fonctionner comme antidote pour protéger le spectateur de l'effet hypnotique des images, comme élément de « distanciation » (la référence au *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht est évidente<sup>6</sup>), capable donc de calmer les angoisses que pourrait provoquer l'apparition d'ombres flottantes dans le silence de la nuit, sont reprises et relancées par Theodor W. Adorno et Hanns Eisler, dans leur fameux ouvrage sur la musique au cinéma, écrit en 1947 :

La musique de cinéma a le *gestus* de l'enfant qui chante dans le noir. La véritable raison de la menace n'est pas en définitive celle pour laquelle autrefois les gens s'émouvaient devant des images muettes comme à l'apparition d'un fantôme. Les sous-titres avaient déjà fait ce qu'ils pouvaient pour leur venir en aide. Mais à la vue des masques gesticulants, les gens s'éprouvèrent comme étant eux aussi des êtres de cette sorte, comme aliénés à eux-mêmes. Et pas loin de « perdre » la parole. L'origine de la musique au cinéma est indissociable du déclin du langage parlé tel qu'il est décrit par Karl Kraus. Dès lors, on comprend mieux pourquoi on n'a pas eu l'idée d'utiliser dans les débuts du cinéma le procédé apparemment le plus facile : accompagner le film de dialogues confiés à des récitateurs dissimulés comme dans le théâtre de marionnettes ; on n'a pensé qu'à la musique qui pourtant n'avait aucun rapport avec l'action dans les vieux films d'épouvante et les farces.<sup>7</sup>

- 8 Siegfried Kracauer, tout en parlant d'une « expérience effroyable, d'ombres qui aspirent à une vie corporelle » et d'une « vie qui se dissout en ombres insaisissables »<sup>8</sup>, se refuse à limiter la musique à un rôle purement fonctionnel. Pour lui, la musique n'a pas été utilisée principalement pour rendre ces ombres plus proches et donc moins effroyables grâce aux techniques de distanciation. Son rôle n'était pas de donner une dimension réelle aux projections muettes en leur donnant du son. Au contraire, le son était là pour attirer le spectateur vers le cœur même des images silencieuses et lui donner une conscience de leur vie photographique. Autrement dit : le passage des images photographiques fixes aux plans cinématographiques qui présentent le monde en mouvement pouvait donner au spectateur l'impression d'une reproduction de la vie

réelle. Le spectateur du cinéma muet aurait pu voir dans ces images une copie du monde, la musique lui permet de voir le film comme une série de plans photographiques. Selon l'expression de Kracauer, elle permet de « restituer aux images leur vie photographique » :

La fonction de la musique est d'éliminer et non pas de satisfaire l'exigence du son. La musique affirme et justifie le silence au lieu d'y mettre fin. Elle accomplit pleinement son but lorsqu'elle ne se fait pas entendre, mais elle met si bien nos sens en harmonie avec les plans cinématographiques, que ceux-ci nous touchent en tant qu'entités finalisées en soi, comme pour les photographies.<sup>9</sup>

- 9 Ces différentes interprétations concordent sur l'idée de « l'étrangeté » des images projetées dans le noir, dans un silence absolu, complètement irréel puisque le silence n'existe pas dans la vie, au point qu'en 1923 encore on peut lire sous la plume d'André Obey :

Je ne crois pas, bien qu'on ait soutenu le contraire, que la projection d'un film soit supportable dans le silence. Le silence crée une espèce de gouffre que l'attention visuelle ne parvient pas à survoler. Il y a là un phénomène analogue à celui de l'attente. C'est un fait d'expérience que, pour franchir l'insondable abîme d'une attente, on se met, machinalement, à compter. Une procession de chiffres sort de vous, qui fait au-dessous de l'abîme comme un pont suspendu. La musique joue, au cinéma, le rôle de procession de chiffres. Elle détend le spectateur, elle s'ouvre et lui permet de recevoir, sans nulle arrière-pensée, la vérité qui neige sur l'écran.<sup>10</sup>

- 10 Cependant, un autre élément est avancé en filigrane dans différents textes : la musique permettrait de mieux accepter une autre « vérité », une autre temporalité, bref une autre vie, propre à l'image mouvante, la « vie photographique » définie par Kracauer.
- 11 En conclusion – bien que ce sujet mériterait largement une thèse de doctorat ! – c'est ce dernier aspect qui a plutôt été développé par les études plus récentes. Michel Chion écrit que la musique aide à « la rupture avec le temps quotidien et à créer un temps de représentation », elle dit « il était une fois »<sup>11</sup>. En isolant l'individu, la musique crée une temporalité de récit, mais en même temps sa présence est justifiée par le fait qu'elle peut susciter des réactions collectives du public, par rapport à un détail ou à un personnage qui sont alors soulignés par sa présence. Cette idée est défendue avec force par Mark Evans dans son livre *Soundtrack, The Music of the Movies* :

La principale fonction du musicien était de souligner les points forts de l'action sur l'écran, et en particulier de faire comprendre instantanément au public que le gaillard en cape noire, qui défie du regard à la fois l'héroïne et les spectateurs, devait être vigoureusement sifflé. [...] C'était alors la responsabilité du musicien que la musique appropriée accompagne la poursuite et nous permette d'identifier le héros et le méchant.<sup>12</sup>

- 12 C'est Noël Burch qui effectue au mieux la synthèse des différentes hypothèses :

La musique, confrontée à des photographies animées, leur apporte aussi tout autre chose qu'au spectacle de cirque, par exemple. Elle crée un espace « supérieur » qui englobe à la fois l'espace de la salle et celui figuré à l'écran, formant une sorte de barrière autour de chaque spectateur. Au départ, donc, elle sert à isoler le spectateur du bruit du projecteur, des toux, des commentaires chuchotés, etc. De ce point de vue-là, l'introduction de la musique dans les lieux de projection constitue le tout premier pas délibéré vers ce qui sera plus tard l'interpellation institutionnelle du ciné-spectateur comme individu. Avec la mise en cabine du projecteur et le développement du cinéma forain en Europe, puis du nickelodeon aux États-Unis, la fonction de la musique sera de combattre la contamination du « silence » diégétique par des bruits incontrôlés venus de l'extérieur, par le va-et-vient du public dans les salles, les conversations, etc., en leur substituant un espace

sonore organisé, sorte de « fil rouge tendu entre le film et le spectateur » selon l'expression de Marcel L'Herbier.<sup>13</sup>

- 13 Une fois définie la nécessité de la présence de l'élément musical, d'autres questions se posent : Quelle musique a-t-on utilisée ? Quel répertoire, sous quelle forme ? Musique préexistante, à adapter, musique originale ou musique improvisée par un pianiste ? Exécutée par un orchestre ?
- 14 Nous n'avons pas d'indications précises concernant les musiques d'accompagnement des toutes premières années du Cinématographe. Leur présence est corroborée par plusieurs éléments, comme les comptes rendus de la presse de l'époque ou les programmes des salles. Ceux-ci, dès 1896 (par exemple les premiers programmes Lumière), mentionnent presque systématiquement la présence d'un piano, voire un orchestre afin que les images projetées soient accompagnées ou précédées et suivies par la musique<sup>14</sup>. Mais que jouait-on ? Probablement un « pot pourri » du répertoire le plus diffusé, connu par un large public et facile à adapter aux petits films d'environ une minute, allant des « scènes en plein air » aux « scènes comiques ». Le choix de commenter les images pouvait être laissé à l'improvisation d'un pianiste stimulé par ses propres impressions.
- 15 Siegfried Kracauer cite sa propre expérience de spectateur – sans doute plus tardive – qui illustre bien cette idée : il se souvient de projections dans un cinéma de quartier. La musique était assurée par un pianiste ivre qui, tous les soirs, selon son taux d'alcoolémie, jouait une musique différente. À chaque fois, le spectateur avait, pour le même film, une histoire différente. Le pianiste ne regardait pas les images à l'écran, et les images photographiques en mouvement prenaient des significations nouvelles à chaque fois. « Le pianiste ivre » de Kracauer constitue un cas peut-être exceptionnel – tous les musiciens n'avaient pas forcément ce penchant vers l'alcool ! – mais il reste que sans aucune codification ni indications précises données par les auteurs des films, les maisons de production et enfin les exploitants des salles, la responsabilité de l'accompagnement musical – improvisé ou fixé – revenait entièrement au pianiste, à ses inspirations, finalement à sa propre interprétation du film et à ses goûts musicaux<sup>15</sup>.
- 16 Sans doute, l'accompagnement musical évolue en rapport à la production cinématographique et à ses moyens d'exploitation<sup>16</sup>. Par exemple, après la première crise du cinéma des années 1897-1898, il est évident que l'émergence des films dont la durée dépassent le quart d'heure, voir la demi-heure après 1900, comportaient un apport musical approprié à cette nouvelle durée. De même que l'installation définitive du Cinématographe dans des salles fixes donnera naissance à des catégories spécifiques comme le directeur musical et les musiciens de fosse (Paul Fosse pour Gaumont, Louis Blémant pour Pathé, Pierre Millot pour la Paramount, etc.)<sup>17</sup>. On sait qu'autour des années 1910, les scénarios et le langage cinématographiques se complexifient, la durée devient de plus en plus grande, l'attention portée à l'élément sonore en général et à la musique en particulier est bien évidemment plus importante que celle imposée par les films courts des débuts. Ce qui explique en partie le fait qu'il faudra attendre les années 1910 pour avoir la première partition écrite pour le cinéma.
- 17 Une revue professionnelle écrit à ce propos :
- Depuis les balbutiements du cinéma, depuis les premières bandes accompagnées par un *piano ferrailleux*, qui jouait n'importe comment sur n'importe quoi jusqu'à l'apparition du film parlé, l'adaptation de la musique à l'image se perfectionna jusqu'à devenir un art véritable. Le commentaire musical se fait précis, suggestif, éloquent. On rechercha les bons auteurs et les pièces de qualité [...] beaucoup de

baisers à l'américaine furent accompagnés par *la Mort d'Yseult*, beaucoup de scènes de ménage par « l'Orage » de la *Symphonie pastorale* de Beethoven.<sup>18</sup>

- 18 En fait, mis à part les cas maintes fois cités (par exemple, la partition d'André-Adolphe Toussaint Wormser pour *l'Enfant prodigue* en 1907, celle de Camille Saint-Saëns pour *l'Assassinat du duc de Guise* en 1908 et plus tardivement celle de Marius-François Gaillard pour *El Dorado* en 1921 et Arthur Honegger pour *la Roue* en 1923), l'accompagnement musical réalisé en adaptant les partitions préexistantes constitue la pratique la plus courante. Cela s'explique assez aisément fût-ce par l'absence des coûts qu'aurait comportés la commande d'une partition originale et par la facilité d'adopter des musiques déjà largement connues du public et donc pouvant provoquer chez lui l'effet escompté. Il est clair, écrit Michel Chion, que les cas de figures les plus récurrents pour illustrer les scènes principales « sont déjà populaires dans le domaine de la musique à programme, du poème symphonique ou du tableau symphonique d'opéra. Rien d'étonnant alors que le cinéma, genre rythmique et musical dès l'origine, par sa nature même, les reprenne. »<sup>19</sup>
- 19 Ainsi, tout le répertoire instrumental ou chanté des grands et petits éditeurs musicaux pouvait animer les projections : les incontournables Beethoven, Wagner, Mozart, Gounod, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Strauss, Verdi, Rossini, Bizet, mais aussi les « modernes », comme Debussy, Saint-Saëns ou encore Reynaldo Hahn. Comme le souligne Christian Belaygue, le répertoire était choisi en fonction des goûts du moment : « Le répertoire interprété dans les salles de cinéma présente de très nombreux points de similitude avec celui des brasseries, des halls d'hôtels, des casinos. Il donne des indications précieuses sur le goût et permet de mieux connaître la diffusion, auprès du grand public, des compositeurs. Il ne faut pas négliger le rôle de ces orchestres qui se faisaient parfois les diffuseurs de la nouvelle musique. C'est ainsi que Debussy, joué dans les cinémas dès les années dix, était perçu comme un cliché dix ans plus tard, au même titre que Massenet. »<sup>20</sup>
- 20 Dès 1900, l'accompagnement musical se diversifie dans ses formes d'exécution. À côté du *piano ferrailleur* – qui ne quittera jamais les grandes et petites salles – prennent place devant l'écran, selon le standing des salles, d'autres instruments : du trio aux grandes phalanges composées par plusieurs dizaines d'instruments. Dans les salles de moindre importance un Phonographe, moins onéreux, peut remplacer le musicien. Dans la Salle d'Attractions des Grands Magasins Dufayel, orchestre, piano et Gramophone doté d'une panoplie des disques 78 tours, s'acquittaient alternativement du rôle d'accompagner les images<sup>21</sup>.
- 21 La complexification de l'accompagnement musical a rendu nécessaire la codification de cette pratique. Les plus importantes maisons de productions prirent l'habitude de fournir le découpage musical avec les bobines de films, composé de simples indications sur le type de musique à adapter ou même le choix des différents morceaux à utiliser pour chaque scène. Mais que sait-on de l'importance de cet usage en France, assez répandu dans les pays anglo-saxons ? Pas grand' chose puisque tout le « non-film » n'attire l'attention des chercheurs que depuis deux ou trois décennies environ et qu'on peut avoir de sérieux doutes sur les possibilités de retrouver aujourd'hui les sources nécessaires pour en établir la portée.
- 22 Pour faciliter le travail des musiciens, ont souvent été utilisés des catalogues de partitions (ou des bibliothèques musicales) et des catalogues d'enregistrements sur cylindres ou sur disques dont les partitions préexistantes se prêtaient à l'illustration de différents

types

de scènes. Des catalogues d'« illustrations sonores » ont été également constitués. Ces « illustrations » étaient classées selon une typologie, une « tablature » déclinant des scènes « aimables », « d'amour », « de bataille », « enfantines », « funèbres », « italiennes », « pompeuses », « de tristesse », « villageoises », etc.

- 23 En 1907, Gaumont publia le *Guide Musical*, les Films Edison donnèrent le répertoire *Suggestions For Music* en 1909 et, quelques années plus tard, en 1913, W. Tyacke George compila *The Pianist's Cinema Music Library*. La même année parut le *What and How Play for Pictures* d'Eugene Ahern. Ensuite les catalogues se multiplieront : en 1919 est édité le *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (éd. Zamenick), suivi en 1920 par le catalogue d'Edith Lang et George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Les éditeurs allemands présentèrent la *Kinobibliothek* de Giuseppe Becce à Berlin en 1919. Aux alentours de 1920, les éditions Ricordi présentèrent la collection *Dramma* et la *Biblioteca « Cinema »*. *Scene Musicali per film* en 1926<sup>22</sup>. En France, entre 1924 et 1928, les éditions musicales Francis Salabert et Choudens assurèrent une collection consacrée à la musique pour le cinéma, par exemple *Salabert Film Series* et *Nouvelle collection d'œuvres caractéristiques pour petits et grands orchestres, arrangées spécialement à l'usage des cinémas*<sup>23</sup>. Enfin, la branche française de Columbia publia en 1929 le *Catalogue général des disques spécialement sélectionnés et enregistrés pour les adaptations cinématographiques*, dont la table des matières comportait les entrées suivantes :

Scènes africaines, scènes aimables, scènes d'amour, scènes d'angoisse, scènes de bataille, scènes burlesques, scènes comiques, danses, danses modernes (Jazz), scènes de désespoir, scènes dramatiques, scènes enfantines, scènes espagnoles, fêtes, foires, foules, scènes funèbres, scènes gaies, scènes historiques, hymnes, scènes italiennes, scènes légères, mélancolie, scènes militaires, scènes mystérieuses, scènes neutres, scènes orientales, scènes de passion, scènes pastorales, scènes pathétiques, plein air, scènes pompeuses, scènes de poursuites, scènes religieuses, scènes russes, scènes sentimentales, scènes et danses sud-américaines, scènes de tempête, tendresse, scènes de tristesse, valse, scènes villageoises, scènes de violence, voyage.

- 24 Certains de ces catalogues (*What and How Play for Pictures* et le *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, par exemple) publiés autour des années 1920 — au moment même où l'exigence d'un synchronisme total entre musique et images se faisait de plus en plus sentir —, outre la présentation d'une classification des morceaux musicaux, comportaient une importante partie théorique et pratique. Ici, les questions inhérentes à ce nouveau langage « audio-visuel » étaient traitées dans l'objectif non seulement de fournir une pratique pour les *musiciens de fosse*, mais aussi pour tenter une codification de l'accompagnement musical filmique à partir de l'analyse des « codes » associés aux extraits musicaux préexistants. Les analyses d'un certain nombre des catalogues anglais, proposées par Sergio Micheli dans son excellent ouvrage *La Musica nel film* (hélas non traduit en français), fournissent un exemple précis de la richesse de ce travail. Par exemple le fonctionnement d'œuvres comme celles de Bizet (*Carmen* avant tout) ou Puccini (*Tosca*) sont pris comme des modèles, car elles sont construites avec certaines techniques — comme l'utilisation constante du thème ou leitmotiv — qui permettent obtenir des effets particuliers chez les spectateurs. L'étude détaillée des pièces musicales était donc en étroite relation avec le principe à la base des catalogues et résumé par les phrases suivantes : « La fonction principale de la musique qui accompagne le film est celle de renvoyer, dans l'esprit de celui qui écoute, au climat de la scène et de susciter le plus

rapidement et intensément chez le spectateur la suite des émotions de l'histoire retracée par le film. »<sup>24</sup>

- 25 En France, cependant, il n'y a pas encore eu à notre connaissance un véritable travail sur ces catalogues – pas plus que pour les indications musicales offertes par les maisons de production. Faut-il encore une fois préciser que les questions du type « Combien de catalogues ? », « Quelle était leur diffusion ? », demeurent sans réponse ?
- 26 Nous avons vu que les débuts musicaux du Cinématographe se placent d'abord sous le signe d'un simple instrument – le plus souvent un piano – et ensuite que c'est l'orchestre qui est de plus en plus utilisé. Celui-ci intervient plutôt entre deux vues ou encore pour l'accompagnement d'un film précis sélectionné parmi ceux présentés dans le programme. Difficile de déterminer avec précision l'articulation entre les deux formes d'accompagnement : piano et orchestre semblent coexister. Si on étudie de près les programmes des salles les plus importantes, on peut relever le concours aussi bien d'un piano, qui intervient quasiment en continu, et d'un orchestre qui est plutôt une attraction spectaculaire parallèle et n'intervient que ponctuellement. Dans les premières années, pour agrémenter les séances composées par des vues d'une poignée de minutes, un piano pouvait suffire non seulement du point de vue strictement financier – il faut penser à ce que coûtait un orchestre de plusieurs dizaines de musiciens – mais aussi technique. Le piano se prêtait sans difficulté – autre que la maestria du musicien – à l'improvisation ou semi-improvisation, ce qui était en revanche extrêmement complexe avec un grand orchestre. Et cela malgré l'aide apporté dans les années suivantes par les catalogues et répertoires : il est évident que non seulement ces ouvrages n'étaient pas accessibles dans les petites villes de province et donc leur diffusion était limitée aux grandes salles urbaines, mais que leur utilisation n'était pas à la portée du musicien dilettante qui s'improvisait en musicien de fosse. Comme l'a indiqué Sergio Micheli, les « morceaux étaient adaptés, pratiquant des coupures au moment opportun et ralentissant et accélérant le tempo pour permettre la synchronisation avec le mouvement sur l'écran. Cela nécessitait pour l'exécution des capacités particulières d'accompagnement, comme la capacité de passer rapidement d'un thème à un autre, ou alors de modifier le tempo indépendamment de l'écriture originale et en l'occurrence, d'improviser »<sup>25</sup>.
- 27 Certes, durant les années 1910, la présence des orchestres dans les salles obscures est attestée par une multitude de sources (programmes, architecture des salles, témoignages, catalogues...), mais son articulation avec les films à l'écran est beaucoup moins évidente. Il nous semble que l'hypothèse la plus plausible et finalement assez simple est que l'orchestre commence à jouer un véritable rôle lorsque le film à sujet devient bien plus complexe, comportant parfois plusieurs dizaines de tableaux. La question du synchronisme entre musique et image est alors à l'ordre du jour.
- 28 Le point crucial de cette transition vers d'autres implications musicales se situe autour des années 1920. C'est tout le long de cette décennie que le débat intellectuel se focalise sur le désir de faire du film une expérience esthétique totale. La musique déjà présente était évidemment au centre de ces discussions parfois assez polémiques.

Dans les années vingt, le débat sur la musique de cinéma est au cœur de la réflexion sur le Septième art. Si de nombreux textes portent sur l'amélioration du niveau musical et réclament un meilleur synchronisme avec les images, la polémique ne se limite pas à ces aspects techniques. Les critiques, les théoriciens, les cinéastes appellent à l'écriture d'une musique propre au Septième art et à une définition précise des fonctions de cet accompagnement. Puisque la musique joue un rôle de



premier plan dans la perception, quelles sont donc les modalités de son intervention ?<sup>26</sup>

- 29 D'emblée la musique est donc prise à partie, ces questions et d'autres encore animent un débat dont la richesse a été maintes fois soulignée par les historiens et spécialistes de l'époque en question. Rappelons brièvement les nombreux écrits de Ricciotto Canudo à ce sujet, dont les plus intéressants ont été élaborés justement en 1921 : *Musique et cinéma langages universels* et *Deux arts réunis. Cinéma et Musique*<sup>27</sup>. Pour le théoricien Canudo qui définissait le cinéma comme « l'opéra nouveau, le drame musical nouveau »<sup>28</sup>, il fallait parvenir à un « synchronisme idéal »<sup>29</sup> en éliminant tout d'abord la « musique d'accompagnement qui nous ennuie copieusement dans la plupart de nos salles de cinéma »<sup>30</sup> et en créant en revanche « une musique nouvelle conçue selon des règles polyrythmiques insoupçonnées jusqu'ici, et que nos musiciens trouveront bien un jour, après les tentatives déjà faites, pour donner le vrai Drame Musical de l'Écran. »<sup>31</sup>
- 30 La critique aussi s'empare du sujet. Le dépouillement de la presse musicale (la Revue musicale, Musique et Instruments, Revue de Musicologie, le Courrier musical, etc.), des revues spécialisées (Cinémagazine, Comœdia, le Courrier cinématographique, la Gazette des sept arts, le Film, l'Écran Français, la Revue du cinéma, etc.), mais aussi des quotidiens français des années vingt (le Figaro, le Temps, etc.), prouve que ces questionnements ne se limitaient pas au cercle restreint des puristes du CASA (Club des Amis du Septième Art). Les articles soutiennent des positions parfois assez polémiques entre les défenseurs de l'improvisation, née « sous les doigts de l'artiste alors que le film à commenter musicalement était pour la première fois projeté devant lui »<sup>32</sup> et ceux qui, comme Émile Vuillermoz, soutiennent le synchronisme parfait :
- Il serait évidemment très intéressant d'avoir des adaptations minutieusement réglées et des commentaires développant avec opportunité, dans le domaine musical, les impressions plastiques apportées par la vision animée ; mais le synchronisme musical a une portée plus haute. Sa réalisation pratique permettra de créer le cinéma lyrique.<sup>33</sup>
- 31 À l'opposé, d'autres se font les porte-parole de la solution drastique du « silence ». Paul Romain dans *Cinémagazine* lance un cri d'alarme : le mariage musique et cinéma est contre nature, les deux formes artistiques sont incompatibles, car « ou le film prime la musique ou la musique prime le film [...]. La musique réelle, si elle est indispensable encore à certains films, ne fait que nuire à un film parfait [...]. Un film génial doit se passer de musique »<sup>34</sup>. L. Alexandre et G. Philip manifestent aussi leur perplexité : « La musique est-elle utile ? Musique ou silence ? »<sup>35</sup>. C'est encore dans *Monde* du 3 novembre 1928 – à la fin des années vingt ! – que Robert Caby écrit : « Le dynamisme de la “musique des images”, conçu par un metteur en scène en dehors d'un accompagnement musical, doit-il se suffire à lui-même ? ».
- 32 De fait, tous ces ferments coïncident avec le désir de trouver des systèmes permettant une harmonisation majeure entre rythme musical et rythme de l'image animée. À l'époque en question on assiste à la multiplication des procédés techniques de synchronisme, citons par exemple le fameux Visiophone de Pierre Chaudy (1921), une sorte de métronome visuel qui permettait de régler la vitesse du projecteur, ou encore le Ciné-pupitre de Charles Delacommune (1923) qui « synchronise la projection du film et le déroulement de la partition sur un pupitre lumineux, tout en permettant au chef d'orchestre de réguler la vitesse de projection. »<sup>36</sup> D'autres solutions sont recherchées par le perfectionnement des phonographes et gramophones<sup>37</sup>, ou encore par l'introduction d'instruments de musique sophistiqués comme l'orgue de cinéma<sup>38</sup>.

- 33 La question du synchronisme entre le film et musique est bien évidemment débattue par les compositeurs eux-mêmes, notamment ceux du Groupe des Six qui se sont exprimés à plusieurs reprises tout le long des années 1920, non seulement verbalement mais aussi en mettant leur art au service du cinéma. Inutile de rappeler que – pendant la période du cinéma muet – les expérimentations les plus intéressantes et les collaborations les plus fructueuses entre cinéastes et musiciens se focalisent autour des années 1921-1928<sup>39</sup> : de la coopération Honegger / Gance pour *la Roue* (1923), au duo Gaillard / L'Herbier pour *El Dorado* (1921), ou Milhaud / L'Herbier pour *l'Inhumaine* (1924), jusqu'à l'association Satie / Clair pour *Entr'acte* (1924).
- 34 Ce qu'il nous semble intéressant de souligner, c'est que cette production « avant-gardiste » fait écho à une importante production plus populaire dont le gage de qualité était recherché, entre autre, par la musique, précisément. À l'aube de la Première Guerre mondiale, la corporation des exploitants qui avait toujours témoigné un vif intérêt pour la musique – afin d'attirer le plus grand nombre de spectateurs dans ses salles – offrait à son public des films entièrement synchronisés avec la musique. La fonction de celle-ci n'était pas limitée à un simple accompagnement reflétant l'ambiance générale du film, mais elle était finement sélectionnée en relation avec les différentes actions à l'écran.
- 35 Le Gaumont-Palace programme en octobre 1913 *l'Agonie de Byzance*, « Grande scène Cinéma-Lyrique en 3 parties, Partition d'Orchestre de MM. Henry Février et Léon Mireau, Solistes et Chœurs, Grandes Orgues d'Église de Cavaillé-Coll » et, en novembre 1913, *Cléopâtre*, « un Grand film historique en trois parties et quatre-vingts tableaux, avec adaptation Symphonique et Chorale ». En avril 1914 les spectateurs peuvent voir le film *les Pâques rouges* et entendre la partition musicale de Lucien Rémond. La même salle présente dans la semaine du 28 avril au jeudi 4 mai 1916 *Salammbô*, « une sensationnelle reconstitution historique, d'après le célèbre roman de Gustave Flaubert, adaptation orchestrale extraite des partitions du grand Maître. Orchestre de 70 musiciens... »
- 36 La maison Pathé confie à son tour à son directeur musical Louis Blémant l'adaptation de certains de ses films comme *les Chemins de la destinée*, *les Enfants perdus dans la forêt*, *le Miracle des fleurs* (1912), *le Faussaire* (1913).
- 37 Le grand événement qui clôt les années 1910 et ouvre les perspectives de la décennie suivante, est la pompeuse présentation en mars 1919 au Marivaux du film *la Suprême Épopée* d'Henri Desfontaines, avec accompagnement orchestral de Camille Erlanger. La sortie de ce film – comme l'ont rappelé David Robinson<sup>40</sup> et Jean-Paul Morel<sup>41</sup> – a suscité l'enquête lancée par *le Film*<sup>42</sup>, recueillie auprès d'un groupe de musiciens français (Auric, Casadesus, Doret, Ganne, Hahn, d'Indy, Lévy, Messenger, Roussel, etc.) et portant sur la question « Estimez-vous qu'il y ait pour la musique une voie nouvelle à suivre en s'associant au Cinématographe ? ».
- 38 Peut-on affirmer que cette question, posée à l'occasion de la présentation d'un film loin des audaces expérimentales des avant-gardes, ait donné le coup d'envoi au débat que nous avons mentionné plus haut et qui marque une étape importante dans l'histoire de la musique au cinéma ? De fait, après 1919, les interventions et les enquêtes sur le sujet se multiplient, des compositeurs renommés dans le répertoire populaire et d'autres liés aux avant-gardes historiques proposent leurs services au cinéma et enfin les salles donnent une place centrale à l'adaptation musicale.
- 39 Sans doute, ce phénomène concerne au début les grandes salles urbaines et un nombre de films restreint. Cependant, dès la fin des années dix, cet intérêt s'accroît et se

manifeste, notamment par la surenchère du nombre de musiciens au sein d'un orchestre – cinquante, soixante, voir cent musiciens, si l'on en croit les programmes des salles parisiennes qui ont parfois tendance à l'exagération – et par des adaptations bien plus complexes et plus nombreuses, ainsi que les commandes de partitions originales.

- 40 Le Gaumont-Palace programmait pour la semaine du 26 décembre 1919 au 1er janvier 1920 le conte de Noël *la Cathédrale merveilleuse*, avec partition symphonique de L. Rémond pour Grand Orchestre, Soli, Chœurs et Grandes Orgues. Les programmes de février 1920 mentionnent la liste d'une quinzaine de titres des « principaux morceaux d'orchestre exécutés au cours du programme ». En 1921, Michel-Maurice Lévy (Bétove) assure l'adaptation des *Trois mousquetaires* d'Henri Diamant-Berger, une année après c'est le tour de Léon Moreau pour le film de Dominique Bernard-Deschamps *l'Agonie des aigles*, en 1925 Paul Ladmirault signe l'adaptation de *la Brière* de Léon Poirier, en 1926 l'accompagnement musical de *Carmen* de Jacques Feyder est assuré par Ernesto Hallfer-Escriche, etc.
- 41 En outre, dans les années 1920 l'adaptation orchestrale n'était plus une exclusivité des salles les plus importantes, les cinémas de quartier possédaient aussi leur orchestre. La Cinémathèque française conserve les programmes commentés d'un spectateur anonyme qui fréquentait la salle du Delta Palace Cinéma (Paris, Boulevard Rochechouard) entre 1927 et 1928. Cet auditeur attentif annotait toutes les adaptations qu'il entendait pendant la séance et qui n'étaient pas mentionnées sur le programme ou encore il y apportait des corrections. Chaque partie comportait environ cinq titres sélectionnés parmi des compositeurs comme Beethoven, Schubert, Wagner, Hahn, Debussy, mais aussi, chose bien rare, Béla Bartok. Compte tenu du nombre de morceaux exécutés pendant le programme et de ceux joués entre deux films – une musique plus légère constituée de genres populaires comme le *fox-trot* et le *one step* –, la séance de cinéma était entièrement musicale.
- 42 En France, nous connaissons un exemple précis du travail d'adaptation complexe effectué par les musiciens de fosse. Il s'agit de celui du chef d'orchestre du Gaumont Palace, le bien nommé Paul Fosse. Ce musicien-compositeur renommé tenait des registres où il annotait de manière très scrupuleuse l'orchestration de chaque programme. Ici, le film est décortiqué scène après scène et chaque détail pouvait servir de « prétexte » pour y adapter un nouveau morceau de musique. On y trouve des indications du type : « Au moment où le protagoniste claque la porte, ponctuer cette action par tel ou tel autre morceau... » Ce travail méticuleux est extrêmement utile aujourd'hui pour analyser non seulement le type de répertoire joué mais aussi pour étudier le passage de l'utilisation de la musique comme simple attraction entre deux films – ou encore comme accompagnement plus au moins réussi – à son emploi synchrone avec le récit cinématographique. Cette évolution de la relation musique/image peut être étudiée à travers les pratiques de travail de Paul Fosse. En demeurant le directeur musical du Gaumont Palace jusqu'au dernier film muet, il traverse, de fait, cette époque cruciale du cinéma muet : 1911-1928.
- 43 Dans les premières pages de son registre (correspondant aux toutes premières années), nous pouvons remarquer que le programme musical pour chaque film consistait généralement en deux ou quatre morceaux au maximum tirés de l'œuvre d'un seul compositeur (le plus souvent, Massenet, Bizet, Verdi, Molinetti, etc.). Ces pages ne présentent pas de détails précis, vraisemblablement la musique intervient en se limitant à donner l'ambiance générale du film en introduction, dans le moment décisif et en conclusion. Elle intervient aussi avant et après chaque « nouvelles vues ».

- 44 Le programme de la semaine du 20 au 26 septembre 1912, présente ainsi les intermèdes musicaux suivants :
- 45 PREMIÈRE PARTIE
- 46 1. Orchestre Macche de Cavalerie... Colo-Bonnet  
 2. Les bords de l'Yerre – Voyage  
 3. SUZANNE et LES VIEILLARDS – Comédie  
 4. Les LITTLE JOE – Équilibristes  
 5. Entre l'amour et la Science – Dramatique  
 6. Les Phonoscènes « Gaumont » - Chant hindou. La jeune indienne  
 7. ONÉSINE et L'ÉLÉPHANT DÉTECTIVE - Comique
- 47 ENTRACTE
- 48 DEUXIÈME PARTIE
- 49 1. Orchestre. Les Masques (Ouverture)... Pedrotti  
 2. LORET Sisters - Danseuses acrobates anglaises  
 3. L'ANNEAU FATAL - Grand Film Artistique « Gaumont » (Dramatique)  
 4. Bébé et sa gouvernante anglaise - Comique
- 50 TROISIÈME PARTIE
- 51 1. Orchestre. Marche de Concert... Doret  
 2. ATTRACTION  
 3. Un Conseil d'Ami – Comédie  
 4. La Prêtresse de Carthage - Grande scène antique  
 5. Les Film parlants « Gaumont » - Le Général Coincoin - Le Plan de Paris  
 6. Gaumont-Palace-Actualités  
 7. LES GRANDES MANŒUVRES DE L'OUEST  
 8. Orchestre. *Gaumont-Palace*, Retraite... Paul Fosse.
- 52 En étudiant d'une part les programmes et d'autres part les registres de Paul Fosse, il semblerait que les années 1911-1912 ne marquent pas une véritable évolution dans la programmation musicale. « En 1912, ce n'est qu'exceptionnellement que Fosse élaborait un programme de vingt-deux morceaux, extraits d'Offenbach, Bizet, Saint-Saëns, Verdi, Ganne, Vannet, Molinetti [...]. L'occasion en était le film de Louis Feuillade, *le Mort vivant* ... »<sup>43</sup>
- 53 Le registre de ces années ne présente pas de règles précises. Il est difficile d'établir pourquoi tel film n'était accompagné que par quelques morceaux et un autre par plusieurs dizaines. C'était peut-être le succès du film qui justifiait une présence plus importante de la musique. Ainsi, par exemple, pour le premier épisode de *Fantomas* (1913) de Louis Feuillade, Fosse utilise un programme de trois morceaux, pour le second épisode seize et pour les suivants – grâce au succès du feuilleton ? – plusieurs dizaines. Pour les comédies, le choix était bien plus simple, Fosse faisait rarement recours à plus d'une œuvre. Par exemple, pour la série de *Léonce* et les premiers épisodes de *Bout-de-Zan*, Paul Fosse sélectionnait ses extraits d'après une seule œuvre (*la Veuve joyeuse* de Lehar pour *Léonce Pot-au-feu*).
- 54 Finalement, ce n'est que vers la Première Guerre mondiale que les programmes musicaux de Fosse sont composés d'un nombre croissant de morceaux en rapport avec la complexité de l'action relatée par le film. Lorsque ces extraits musicaux commencent à intervenir à l'intérieur de la narration, il est clair que la musique n'a pas seulement la

fonction d'illustrer les images, mais elle est choisie en fonction des actions, et les extraits des morceaux sont soigneusement synchronisés avec l'action. Paul Fosse réalise de véritables partitions en réalisant un savant montage d'extraits musicaux ; nous pouvons évaluer la complexité de ce travail en étudiant les pages concernant par exemple les derniers épisodes de *Fantomas* (jusqu'à trente-six extraits musicaux), *Bout-de-Zan au bal masqué* (vingt-sept morceaux).

- 55 Après 1916, Paul Fosse adopte de manière systématique le synchronisme orchestral pour la projection des films « vedette » de la programmation du Gaumont-Palace. Cette tendance se consolide dans les années vingt, comme nous l'avons vu plus haut, et ses derniers travaux font état de l'évolution des relations entre musique et cinéma.
- 56 Rien qu'à ce titre, le travail de Paul Fosse mériterait une attention particulière... encore faudrait-il avoir accès aux sources<sup>44</sup>...
- 57 Improvisation, exécution d'une partition fixe devant l'écran ou encore sonorisation par cylindres ou disques : autant de formes illustrant la présence de la musique dans les salles obscures. Nous n'avons pas abordé ici la musique enregistrée qui, en soi, ouvre tout autant de questions. N'oublions pas qu'avant l'adoption définitive de la piste optique, le phonographe et le gramophone avec leurs cylindres et leurs disques ont animé pendant longtemps les images du Cinématographe – des expérimentations d'Auguste Baron<sup>45</sup> dès 1896, jusqu'aux systèmes de synchronisme son/image comme le Chronomégaphone et le Vitaphone utilisés durant les années dix et les années vingt<sup>46</sup>.
- 58 Or, le fait que les spectacles lumineux d'abord et l'expérience filmique ensuite aient été des lieux privilégiés d'intenses expérimentations sonores commence à devenir un élément d'analyse qui apparaît dans les recherches des quinze ou vingt dernières années. On constate un intérêt croissant, bien qu'encore ponctuel, à l'égard de la musique dans le cinéma dit « muet ». Mais en dépit de réflexions partielles et limitées, les historiens n'ont pas encore, à notre avis, mesuré l'étendue réelle de ce phénomène. Beaucoup reste encore à faire sur cette période « muette » pour définir la portée de ces phénomènes. À l'heure actuelle aucun ouvrage permet d'en établir son importance. Certes, des « voies » d'exploration ont été ouvertes dans le problème controversé qui a animé parfois avec passion les partisans de « l'autonomie de l'image » (cinéma pur) et ceux qui veulent à tout prix donner sa juste place à l'élément sonore (cinéma total). Mais, comme l'a justement remarqué l'un des auteurs qui a le plus travaillé sur la question, « un certain nombre de barrages font encore obstacle à l'écriture d'un véritable essai historique sur la musique au cinéma... »<sup>47</sup>

---

## NOTES

1. Alain Lacombe, et Claude Rocle, *la Musique du film*, Paris, éditions Francis Van de Velde, 1979.

2. Guido Bagier, « Deux industries – un seul but », dans *Machines parlantes et Radio, Phono-Ciné*, n° 146, janvier 1932.

3. Sergio Micheli cite à ce sujet plusieurs articles dans son ouvrage : *La musica nel cinema. Arte e artigianato*, Fiesole, Ed. Discanto, 1982, p. 35.
4. Hugo Münsterberg, *The Film : A Psychological Study*, New York, Dover Publications, 1970 [1916], cité d'après l'édition italienne : *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980 p. III.
5. Kurt London, *Film Music*, Faber & Faber, London, 1936, rééd. Arno, New York, 1970, p. 27-28.
6. Traduction italienne : Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962 (particulièrement le texte sur la musique dans le théâtre épique).
7. Th. Adorno, H. Eisler, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972 [1947], p. 84-85.
8. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1997 [1960], p. 134.
9. Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 135.
10. André Obey, « Musique et cinéma », *le Crapouillot*, mars 1923.
11. Michel Chion, *la Musique au cinéma*, Paris, Bordas, 1995, p. 39.
12. Mark Evans, *Soundtrack, The Music of the Movies*, New York, Hopkinson and Blake, 1975.
13. Noël Burch, *la Lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1991, p. 224.
14. Collections consultées : BiFi, Cinémathèque française, collections privées.
15. Siegfried Kracauer, *op. cit.* p. 137-138.
16. Voir Henri Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographique, 1963.
17. À ce sujet voir Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995.
18. Guido Bagier, *op. cit.*
19. Michel Chion, *la Musique au cinéma, op. cit.*
20. Christian Belaygue, « Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France dans les années vingt » dans Giovanni Dotoli (dir.), *Musica, cinema e letteratura*, Atti del Convegno Internazionale Martina France, 29-30 luglio 1996, Fasano, Schena editore, 1997, p. 165.
21. Voir à ce sujet les programmes Dufayel des années 1900-1907 (Cinémathèque française).
22. « Cinema Organ », in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London, McMillan, 1985, p. 303.
23. Voir à ce propos David Robinson, *Musique et cinéma muet*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 53-57.
24. E. Lang, G. West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, 1920.
25. Sergio Micheli, *La musica nel cinema. Arte e artigianato*. Fiesole, Ed. Discanto, 1982, p. 58.
26. Christian Belaygue, « Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France dans les années vingt », *op. cit.*, p. 166-167.
27. *Comœdia* 26 août et 4 et 6 novembre 1921, reproduits dans Ricciotto Canudo, *l'Usine aux images*, Paris Séguier-Arte, 1995 [1927], p. 72-74 et 91-94.
28. *Ibid*, p. 74.
29. *Ibid*, p. 92.
30. *Ibid*, p. 92.
31. *Ibid*, p. 74.
32. Guy Bernard, « La Musique et le cinéma », *le Courrier musical*, 1er janv. 1918, p. 5.
33. Émile Vuillermoz, « Le Comte de Griolet », *le Temps*, 4 mai 1923.

- 34.P. Romain, « Sur le rôle exact de la musique au cinéma : la musique est-elle utile ? Improvisations, partitions cinématographiques, adaptations ? Musique ou silence ? », *Cinémagazine*, 25 sept. 1925, n° 39, p. 515-518.
- 35.Cité par Giovanni Dotoli, « Musica e letteratura in Francia prima del sonoro », *Musica, cinema e letteratura*, Atti del Convegno Internazionale..., *op. cit.* p. 26.
- 36.D. Montclair, « Le Ciné-pupitre Delacommune », *Cinémagazine*, 16 mars 1923, p. 451-453.
- 37.G. Basile-M. Monneraye, « Le Cinéma qui chante et le disque », dans E. Toulet (dir.), *le Cinéma au rendez-vous des arts. France années vingt et trente*, Paris, BnF, 1995, p. 146-161.
- 38.Voir dans ce même numéro l'article de Jean-Jacques Meusy.
- 39.Voir à ce sujet Emmanuelle Toulet, « Sons, scènes et écrans », dans E. Toulet (dir.), *le Cinéma au rendez-vous des arts. op. cit.*, p. 122, et E. Toulet et Ch. Belaygue (dir.), *Musique d'écran, op. cit.*
- 40.David Robinson, *Musique et cinéma muet, op. cit.*, p. 76-77.
- 41.Jean-Paul Morel, « D'un prétendu cinéma "muet" ... » dans Giovanni Dotoli (dir.), *Musica, cinema e letteratura, op. cit.*, p. 81.
- 42.*Le Film*, n°162-163, 15 août-15 septembre 1919.
- 43.David Robinson, *op. cit.*, p.42.
- 44.Nous avons eu la « chance » d'avoir accès aux registres Paul Fosse conservés à la BiFi en 1999 lors d'une recherche plus générale sur le son au cinéma. Depuis lors ce document, que nous aurions aimé consulter à nouveau, n'est plus accessible. Espérons qu'il ne fasse pas partie du « lot » des archives détruites récemment par le feu dans les entrepôts de la BiFi...
- 45.Giusy Basile, Laurent Mannoni, « Le Centenaire d'une rencontre : Auguste Baron et la synchronisation du son et de l'image animée », *1895*, n° 26, décembre 1998, p. 3-88.
- 46.Impossible de présenter dans le cadre de cet article ces différents procédés, soulignons seulement que pendant longtemps la seule solution qui paraissait possible – techniquement mais aussi culturellement – était la séparation des deux éléments son / image. Cette même solution devient d'actualité avec certains systèmes numériques qui stockent les éléments sonores sur un disque.
- 47.Michel Chion, *op. cit.*, p. 16.