

## **Les musiciens dans les programmes des salles de cinéma parisiennes entre 1906 et 1914**

### **Introduction :**

Cette contribution porte sur les musiciens qui ont travaillé dans les salles de cinéma parisiennes dès leur sédentarisation, en 1906, jusqu'à la Grande Guerre. Il est communément admis qu'il est difficile d'avoir des informations sur les pratiques d'accompagnement musical de projections cinématographiques à cette période : comme le souligne nombre d'historiens, à l'instar de Rick Altman ou encore Martin Barnier, peu de traces de cette pratique ont survécu et l'accompagnement musical serait l'élément qui tendrait à définir le caractère unique de chaque séance. Le but de ma thèse, qui traite de l'accompagnement musical dans les salles de cinéma parisiennes entre 1906 et 1929, étant de démontrer la mise en place d'un processus d'institutionnalisation de la musique de cinéma, j'ai donc été confrontée à la difficulté de définir clairement une pratique propre à l'exploitation cinématographique parisienne pour la période 1906-1914. La consultation des programmes des salles de cinéma, conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris a été un point de départ déterminant dans cette recherche. Ces documents dévoilent deux types d'information : d'une part, elle donne des éléments sur la place de la musique au sein du spectacle proposé par les salles de cinéma, d'autre part, elle permet d'entrevoir une certaine politique de valorisation de la qualité du spectacle par le biais de l'accompagnement musical. Je me concentre, dans le cadre de cette contribution, à l'étude de ce dernier aspect qui me permet de me rendre compte de deux choses : d'abord, la pratique d'accompagnement musicale effectuée par un orchestre s'impose comme un modèle dès l'ouverture des premières salles de cinéma sur les Grands Boulevards, modèle qui s'installe durablement tout le long des années 1920. Ensuite, on assiste, par l'installation de ces orchestres, à la mise en place d'un processus de spécialisation de musiciens d'orchestre qui deviennent, peu à peu, des musiciens d'orchestre de cinéma.

L'objectif de cette contribution est donc d'étudier le processus de spécialisation des musiciens d'orchestre de cinéma à travers l'analyse des programmes de salles de cinéma conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris publiés entre 1906 et 1914 et, par cette approche, de contribuer à l'histoire de la musique au cinéma par l'élaboration de l'histoire sociale d'une profession. Je parle ici de processus de spécialisation en faisant référence aux travaux de Laurent Le Forestier et Priska Morrisey sur l'histoire des métiers. Tandis que ces

deux chercheurs parlent de processus de professionnalisation, notamment dans le cas de l'apparition des opérateurs de prise de vue, je préfère ici parler de processus de standardisation étant donné que le métier de musicien existe déjà depuis longtemps et que son intégration au sein de l'industrie cinématographique propose davantage à la branche une spécialisation. Dans un premier temps, je montrerai en quoi ces documents témoignent de l'installation des orchestres dans les premières salles de cinéma sédentaires parisiennes, ensuite, quelles étaient les circulations des différents orchestres rencontrés et enfin, je constituerai les portraits des trois chefs d'orchestre les plus importants de cette période.

## **1. Généralisation des orchestres dans les premières salles de cinéma parisiennes**

### **Insister sur la présentation des parties**

Les programmes de cinéma conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris montrent combien l'accompagnement musical exécuté par un orchestre se développe dès l'implantation des premières salles sédentaires de cinéma sur les grands boulevards, et ce jusque dans le milieu des années 1930. L'examen de ces documents, croisé à l'histoire de l'exploitation cinématographique parisienne, témoigne de deux tendances. Une première, qui prend place entre 1907 et la Grande guerre, marquée par l'implantation de palaces et de salles de quartier, et qui atteste de l'existence de pratiques musicales propres établies en fonction de la salle. Une seconde, au lendemain de la guerre, indique une généralisation de l'orchestre dans toutes les salles de cinéma parisiennes. Nous nous concentrerons ici sur la première tendance.

La période 1907-1914 est marquée par une sédentarisation du spectacle cinématographique dans des salles spécifiquement dédiées à la projection suivie, comme le signale Jean-Jacques Meusy dans son ouvrage *Ciné-Palaces*, d'une augmentation significative de construction de salles et d'un accroissement des recettes. On observe l'apparition de deux catégories de salles : d'une part, les cinémas huppés regroupés autour des grands boulevards qui s'adresse au public des théâtres, et, d'autre part, les salles populaires en périphérie des grands boulevards, tournées vers un public local. Les programmes de cette période attestent d'une volonté de montrer les moyens déployés pour la qualité de l'exécution musicale et indiquent la coexistence de deux formes d'accompagnement musical, l'une exécutée par un piano, l'autre par un orchestre. Tandis que les salles périphériques privilégient – probablement par manque de moyens – l'accompagnement au piano, celles implantées autour des grands boulevards accueillent des orchestres.

Au Gaîté Palace cinéma, le piano est par exemple « tenu par le chef d'orchestre Henri Boudet », celui du cinéma Mille colonnes par « M.L. Roze, compositeur de musique » ou encore celui du Cinématograph-Panthéon « par M. Marcel Learsy, compositeur ». Ces petites salles, en ayant recours à l'accompagnement musical réalisé par un piano se permettent également de collaborer avec un conférencier – figure qui semble en revanche, disparaître dès lors que l'établissement installe un orchestre. Le programme du Triomphal Pathé indique que « chaque tableau est accompagné d'une partie musicale et expliquée par un conférencier » : la séance est animée à la fois par M. Andréani sur un piano de la maison Guillot et le conférencier M. Armand Duval.

Parallèlement à cette pratique modeste, l'apparition d'établissements prestigieux, principalement situés sur les Grands Boulevards, favorise l'installation d'orchestres.

Ces établissements luxueux, tels que le Gab-Ka, le Cinématographe Théâtre, l'Alhambra, le Cinéma Palace indiquent la présence d'un « orchestre symphonique » et parfois, la liste des morceaux exécutés. Dans ces documents, souvent de belle facture, les musiciens sont présentés à la manière des programmes de salles de spectacles, rattachés à la tradition cabaretière et théâtrale. Ainsi, le Cinéma Théâtre présente non seulement le chef d'orchestre, mais également ses musiciens sous la forme d'un « tableau du personnel artistique » tel qu'il est également d'usage dans les théâtres et les cirques sédentaires. Cette mention du tableau personnel artistique, de l'orchestre symphonique, et la dénomination des chefs d'orchestre appuie le prestige de la salle et sonne comme un gage de qualité.

L'installation systématique d'orchestres dans les salles les plus prestigieuses de Paris, et ce, dès l'ouverture de l'Omnia Pathé en décembre 1906, fait de cette pratique un véritable modèle à suivre. Preuve de son influence, la quasi-totalité des salles parisiennes installeront, tout le long des années 1920, des orchestres, établissant, de ce fait une distinction moindre entre les salles de quartiers et les palaces des grands boulevards.

## **2. Les musiciens**

L'implantation des premières salles de cinéma sur les Grands Boulevards en 1906 suivie du développement de l'exploitation cinématographique jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale marque durablement le métier de musicien à Paris. Déjà transformée par le développement des cafés concerts et des music-halls à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, ainsi que

l'arrivée de la musique mécanique, la profession trouve dans l'industrie cinématographique, des opportunités nouvelles.

Le parcours des premiers orchestres de salles de cinéma sédentaires semble être marqué par une grande mobilité et hétérogénéité. Si peu de programmes indiquent le nom du chef d'orchestre de la salle, une recherche réalisée autour des rares mentions atteste d'une grande diversité des parcours, et d'une installation encore timide.

D'un côté, les orchestres ne s'installaient généralement pas durablement dans les établissements cinématographiques. Le cinéma Récamier, par exemple, témoigne du nombre important d'orchestres employés. Il a recours le long de la période 1910 à 1913 à quatre différents orchestres. Pour la saison d'été 1910 puis 1911, il fait appel aux services de l'orchestre Chazals, à l'orchestre Picau en hiver 1911, celui d'Eugène Tougne en hiver 1912 et l'orchestre Zurfluh toute l'année 1913. Ces orchestres n'étant pas d'une grande renommée, il a été impossible de récolter des informations sur chacun des chefs d'orchestre, à l'exception de celui d'Auguste Zurfluh, dont nous étudions parcours un peu plus bas. Il convient toutefois de noter qu'aucun d'entre eux n'a été retrouvé ni dans les programmes des salles de cinéma, ni dans la presse d'époque, laissant ainsi imaginer le peu d'intérêt porté à ces ensembles à cette période.

D'un autre côté, les orchestres officiant dans les salles de cinéma avaient également pour habitude de s'exécuter à d'autres occasions. Ils pouvaient avoir été employés dans des cirques, restaurants ou bals. L'orchestre Chapuis qui joue au Lévis Cinéma les saisons d'été et d'hiver de l'année 1911 a déjà rencontré un grand succès lors d'un bal donné sur les bords de la Marne en 1897. L'orchestre Falkenstein, orchestre tzigane engagé le temps d'une saison en été 1910 au Cinéma Palace a quant à lui, pour habitude de se produire dans des restaurants comme le Grand Hôtel en 1900 ou des dîners mondains tout le long des années 1911-1914. L'orchestre Zurfluh, que nous avons croisé un peu plus haut, est dirigé quant à lui par Auguste Zurfluh, mandoliniste à la Comédie Française et chef d'orchestre d'une fanfare. L'orchestre américain Lika, enfin, est engagé le temps d'une saison en septembre 1910 à l'American Biograph, puis se trouve, quelques années plus tard, en 1913, au bal des Foll'Butt' des Buttes Chaumont.

Pourtant, quelques artistes, probablement attirés par la stabilité qu'offre l'exploitation cinématographique, se spécialisent dans l'accompagnement musical de projections

cinématographiques. Je propose ici de vous montrer les trois portraits de chefs d'orchestre ayant marqué leur période, et qui se sont installés entre 1906 et 1911 dans des établissements cinématographiques pour une longue période.

### **Paul Fosse**

Le premier chef d'orchestre dont il convient de parler, tant il est désormais reconnu, est Paul Fosse, chef d'orchestre au Gaumont Palace entre 1911 et 1928. Le fonds Paul Fosse, conservé à la BnF contient un précieux document permettant de se faire une idée du parcours du musiciens : son état de service. Donc, avant de s'installer au Gaumont-Palace pour dix-sept années, Paul Fosse débute véritablement sa carrière de musicien lorsqu'il intègre l'orchestre Gonzalez installé à la brasserie Cannebière en octobre 1900 pour y rester une année. Il parcourt ensuite la France, du café Oriental à Besançon à la brasserie Barbès à Carcassonne en passant par le café de la Comédie à Toulouse entre 1901 et 1903. À son retour de l'armée en 1907, il continue à parcourir la France, d'orchestre en orchestre, pour finalement « finir à l'Olympia le 31 juillet 1911 »<sup>1</sup> à Paris. Il est engagé deux mois après, le 30 septembre 1911, pour le début de la saison d'hiver à l'Hippodrome qui deviendra le Gaumont-Palace. Paul Fosse ne quitte l'établissement Gaumont que le 14 mai 1928.

### **Paul Fauchey**

On rencontre par ailleurs Paul Fauchey à l'Omnia-Pathé dont le cas présente une particularité puisqu'il s'agit d'un musicien exceptionnellement reconnu lorsqu'il s'installe dans l'établissement. Sa présence au sein de l'Omnia-Pathé de son ouverture en 1906 à la guerre atteste, de fait, de la volonté de cet établissement de proposer un spectacle d'une qualité supérieure.

Avant d'officier à l'Omnia-Pathé, Paul Fauchey est nommé titulaire de l'orgue Saint-Roch en 1880 et de celui de Saint-Thomas d'Aquin en 1889 puis accède à la fonction prestigieuse de maître de chapelle à partir de 1899. Mais c'est surtout en tant que compositeur que le musicien rencontre le succès. Inscrit à la SACEM, plus de 28 de ses partitions conservées à la Bibliothèque nationale de France. Parmi ces nombreuses compositions, on trouve plusieurs opérettes, dont *La Chatte blanche* jouée au Théâtre du Chatelet en février 1887, puis *La Tour*

---

<sup>1</sup> États de service de Paul Fosse, Bibliothèque nationale de France, Fonds Paul Fosse, 4° Vm pièce 922 (3)

*de Babel* à La Renaissance au 1889 ou encore *La Carmagnole* jouée au Théâtre des Folies-Dramatiques en novembre 1897. Il compose également pour le livret de la pantomime de Jacques Lemaire *Cambrioleuse* jouée à la Scala en 1902<sup>2</sup>. C'est à cette période que sa carrière de compositeur s'envole puisque nombre de ces compositions rencontrent un grand succès, dont *Revivons l'amour*, *L'Heure d'aimer* chantées par Paulette Darty, *Folie d'Amour* et *Un peu beaucoup, passionnément* notamment enregistrés par les phonos Pathé et régulièrement joués dans les music-halls. Tandis qu'il jouit déjà d'une renommée importante, il est employé en tant que chef d'orchestre de l'Omnia-Pathé dès son ouverture le 15 décembre 1906 et ne le quitte que sept années plus tard, en été 1913. Il poursuit sa pratique de chef d'orchestre de cinéma, au Ciné-Opéra au lendemain de la guerre pour quelques années.

### **Raoul Chabot**

Raoul Chabot tire profit de l'installation des premières salles de cinéma en créant une entreprise spécialisée dans l'accompagnement de projections. Avant de diriger des orchestres de cinéma, l'audacieux musicien dirige un quatuor en 1895, transformé en orchestre « mondain » en 1897, avec lequel il accompagne de nombreuses soirées de gala ou encore banquets. Nous le trouvons pour la première fois dans les programmes du Cirque d'Hiver en 1910, établissement au sein duquel il conserve sa place jusqu'en hiver 1916. Sa renommée doit être grande puisqu'il est engagé pour accompagner le banquet annuel du Syndicat Français des Directeurs de Cinématographes à Paris en mars 1914. Mais c'est lors du conflit mondial que la situation de Raoul Chabot prospère. Le départ de nombreux musiciens pour le front représente pour ce réformé l'occasion de s'établir en même temps dans différentes salles. Il dirige à la fois l'orchestre de l'Artistic et celui du Cirque d'Hiver. A cette période, il occupe la place de directeur musical des établissements Sandberg jusqu'à l'arrivée de Jean Jemain en 1917.

Le cas de Chabot est particulièrement intéressant parce qu'il témoigne du basculement que la Grande guerre marque dans l'histoire des musiciens de salle de cinéma. L'entrée de la France dans le conflit mondial le 28 juillet 1914 n'épargne pas le secteur musical : de nombreux musiciens sont mobilisés dès le 2 août et doivent abandonner, au moins ponctuellement, leur activité professionnelle. Parmi les musiciens sur lesquels nous nous sommes penchés, beaucoup sont mobilisés. Eugène Dorison, meurt sur le front, Aimé Lachaume – dont je n'évoque que le nom aujourd'hui par manque de temps – est mobilisé tout le long de la guerre, et Paul Fosse est,

---

<sup>2</sup> « Spectacles divers », *Le Gaulois*, n°9132, 15 octobre 1902, p.3.

malgré son engagement, est rapidement réformé pour cause d'obésité. Le départ de tous ces musiciens constitue une place à prendre pour des chefs d'orchestres non-mobilisés – généralement les hommes de plus de 41 ans – au sein d'une industrie de plus en plus prospère. En effet, en comparaison aux music-halls, cafés concerts, touchés par une crise, l'exploitation cinématographique, qui attire toujours autant de spectateurs, représente une porte de sortie favorable. Cet attrait nouveau renforce l'installation durable de Raoul Chabot qui se spécialise dans l'accompagnement de séances cinématographiques au point d'offrir ses services dans plusieurs établissements.

En somme, l'histoire de ces trois hommes incarne bien les enjeux que suppose le processus d'installation des orchestres dans les salles de cinéma. Celle de Paul Fosse, dans un premier temps, montre un parcours riche et mobile qui se stabilise de manière pérenne une fois établi dans un cinéma. Celle de Paul Fauchey en revanche témoigne de l'intérêt qu'a pu représenter l'industrie cinématographique aux yeux de musiciens reconnus, mais également la nécessité des directeurs de salle de se rapprocher de figures emblématiques du milieu musical parisien. Enfin, celle de Raoul Chabot, dont le parcours, par son installation au sein de plusieurs établissements cristallise les enjeux alors en marche de la standardisation du spectacle cinématographique. Nous avons à cette période à faire à une pratique en mesure d'offrir un travail stable et pérenne, marquée par un processus de standardisation, processus qui marque l'ensemble de l'industrie cinématographique.

### **Conclusion :**

Ainsi, cette étude, tout en définissant la séance de cinéma à travers son unicité, laisse toutefois apparaître l'établissement d'un processus de standardisation de l'accompagnement musical, au sein duquel, l'implantation des orchestres de cinéma joue un rôle essentiel. En effet, comme le signale Martin Barnier, la vague de constructions de salles de cinématographe, à partir de 1907 à Paris, institue « une standardisation des pratiques musicales pour grand orchestre dans les « palaces », là où l'improvisation reste impossible. ». L'accompagnement musical exécuté par un ensemble de musiciens devient peu à peu une norme, et cela, dès 1907. Cette généralisation, visible, tant à travers les transformations architecturales de la salle de cinéma et le matériel publicitaire, tels que les programmes, s'intensifie au lendemain de la guerre et installe une pratique qui perdure jusque dans les années 1930. La période 1906 -1914 annonce ainsi cette installation durable des orchestres dans les salles de cinéma et témoigne des

balbutiements de la spécialisation de certains musiciens en musiciens d'orchestre de cinéma. Des balbutiements marqués à la fois par une grande hétérogénéité des parcours, mais qui démontre aussi l'attrait que représente l'exploitation cinématographique pour toute la profession musicale. Je vous remercie.