



**Le café comme équipement cinématographique.
Commerce et localisation du spectacle
cinématographique en province à la Belle Époque**

Jean-Marc Leveratto, Fabrice Montebello, Pierre Stotzky

► **To cite this version:**

Jean-Marc Leveratto, Fabrice Montebello, Pierre Stotzky. Le café comme équipement cinématographique. Commerce et localisation du spectacle cinématographique en province à la Belle Époque. 1895 revue d'histoire du cinéma, 2022, 96, pp.131-159. hal-03716348

HAL Id: hal-03716348

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03716348>

Submitted on 7 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le café comme équipement cinématographique. Commerce et localisation du spectacle cinématographique en province à la Belle Époque

Par Jean-Marc Leveratto, Fabrice Montebello, Pierre Stotzky

La révolution industrielle, le développement économique et les luttes des citoyens pour la reconnaissance de leurs droits de réunion et d'expression ont fait du café à partir du XIX^e siècle une institution culturelle exemplaire de la vie urbaine en France. La séparation sociale et spatiale stricte entre les habitués du « cabaret » et les membres des « cercles » bourgeois sous la Restauration – ces deux formes premières de la sociabilité urbaine moderne, étudiées par Maurice Agulhon¹ – a été progressivement émuée par la multiplication, la généralisation géographique et la diversification des cafés. Sous l'effet de l'augmentation du temps libre des travailleurs et de la structuration sociale du temps hebdomadaire, le café est devenu, conjointement, la base d'une sociabilité de village ou de quartier, et, au centre des villes ou dans les quartiers de plaisir, l'occasion de contacts éphémères entre des groupes sociaux différents. Parallèlement, jusqu'à la Première Guerre mondiale, sa fonction de divertissement, notamment musicale (dont témoigne dès le début du XVIII^e siècle la *Cantate du café* de Jean-Sébastien Bach²) s'est développée, à Paris comme en province. Loin d'être limitée à l'industrie du café-concert, à des lieux spécialisés dans l'organisation de concerts et de représentations, cette fonction ludique et esthétique a été assurée en France par les cafés de quartiers et de province. Bien avant l'invention de la radio et du juke-box, ils ont été des vecteurs de diffusion de ses produits pour l'industrie musicale moderne, tant par le biais des machines – le piano mécanique, le gramophone – que par celui des musiciens et des chanteurs chargés de fournir un plaisir musical à sa clientèle, assise ou dansante. Les cafés de la Belle Époque ont joué le même rôle pour l'industrie cinématographique : déterminant, mais peu étudié, sauf à Paris. La filiation, – relevée par les travaux érudits sur l'industrie du café-concert en France – entre la sortie cinématographique et la sortie au café-concert, accessible à la grande partie de la population française exclue de la sortie théâtrale³, gêne la reconnaissance du rôle des cafés ordinaires dans la formation du public cinéma-

1. Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, tome 1, *Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 60-97 et « Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité », Paris, Armand Colin, coll. « Cahiers des Annales », n° 36, 1977.

2. *Cantate du café* (BWV 211), composée vers 1734-1735, est un témoignage des concerts que Bach donnait régulièrement avec son *Collegium Musicum* au café Zimmerman de Leipzig. Il s'agit d'une satire de la mode de boire du café qui touche alors les jeunes femmes des familles bourgeoises.

3. Du fait de la rareté des théâtres, de leur spécialisation, des horaires et de la durée des représentations ainsi que du coût du billet d'entrée.



Grand café d'Orient, casino et cinéma Pathé Frères, Cavaillon, début des années 1910 (coll. J.-J. Meusy). À l'affiche, la production du Film d'Art *Madame de Langeais* (André Calmettes, 1910) a succédé au *Pardon de l'offensé* (Paul Garbagni, 1910)

topographique en France⁴. Par ailleurs, la valorisation quasi exclusive de la fête foraine comme moyen de popularisation de la technique cinématographique en province explique que, bien que « lieu de mémoire » et étudié comme tel, le café n'ait pas été scruté par les historiens en tant que lieu de mémoire cinématographique.

Le café comme vecteur de diffusion du spectacle cinématographique en province

Alors qu'elle offre l'intérêt de nous confronter au café en tant que simple local d'occasion d'une projection cinématographique, la valeur légendaire de l'anecdote de « la première séance » en fait, à bien

4. Les guides touristiques parisiens sont aujourd'hui des instruments de diffusion de ce lieu commun, comme le montre le parcours proposé par *le Guide du Routard, Paris, Balades, 2017-2018*, intitulé « Paris et le cinéma : Montmartre ». Il constitue une idéalisation rétrospective conjointe de l'industrie parisienne du café-concert et de Paris comme lieu d'invention du spectacle cinématographique : « Montmartre a été le foyer des premiers cafés-concerts, les fameux caf' conc'. (...) Le cinéma trouve ses racines dans le cabaret ; comme lui, il est affaire de rythme, de mouvement (Kinema en grec, justement...) Et n'oublions pas que les premières projections, à la Belle Époque, ont été organisées dans des cafés-concerts, bientôt suivis par d'autres établissements de variétés » (Vanves, Hachette, p. 218).

des égards, un obstacle épistémologique pour l'histoire de la genèse du marché cinématographique. Le récit de cette séance de projection en 1895 au Grand Café du boulevard des Capucines, ouverte au tout-venant disposé à acquitter une entrée payante pour voir du cinéma, favorise, en effet, une vision de l'exploitation cinématographique comme simple généralisation de cette forme inaugurale de la sortie cinématographique. Or cela revient à oublier les deux conditions *sine qua non* de l'exploitation commerciale localisée du cinéma : la familiarisation collective avec la séance de cinéma et la possibilité, où que l'on se situe, de renouvellement régulier de son contenu. Cet oubli explique la survalorisation du rôle du cinéma forain dans la localisation du spectacle cinématographique, qui confond le phénomène de popularisation d'une invention avec celui de la formation du public du cinéma en France.

Le contact physique durable et régulier avec la projection cinématographique établi par les cafés de province à la Belle Époque a contribué, en France, à cette formation⁵. Du fait de son ouverture permanente, de son rythme de fonctionnement journalier et hebdomadaire et de son accessibilité aux femmes et aux enfants, sur la base de l'accompagnement, il a participé à la normalisation commerciale de la fréquentation cinématographique que supposent l'ouverture et l'exploitation de salles spécialisées⁶. Le commerce local permanent de la projection cinématographique requiert, en effet, l'élargissement et l'individualisation de sa fréquentation en matière de genre (la sortie féminine) et de génération (le divertissement enfantin et la sortie adolescente), ainsi que son extension horaire (le spectacle de jour) et son renouvellement hebdomadaire par le changement des programmes (les dernières nouveautés parisiennes).

5. Jean-Jacques Meusy a insisté sur ce rôle méconnu du café dans la mise en place de l'exploitation cinématographique. J.-J. Meusy (en collaboration avec Georges Loisel et André Milcot), *Cinéma de France, 1894-1918*, Paris, Arcadia, 2009, pp. 144-153. Selon Meusy, « [i]l est difficile d'imaginer aujourd'hui l'importance qu'ont eue les cafés, brasseries, restaurants et hôtels dans la diffusion du cinéma, d'une façon plus ou moins occasionnelle jusque vers 1907 et de façon plus régulière ensuite. Comme les casinos, ils étaient des lieux de convivialité, de détente et de sociabilité que tout prédisposait à accueillir le cinéma dès lors que leurs locaux le permettaient. De la même façon d'ailleurs, nombre de cafés accueillirent la télévision dans les années cinquante et les clients s'y pressaient lors des matches ou des événements exceptionnels comme le couronnement de la reine Elisabeth II d'Angleterre. Cette liaison café/cinéma a d'ailleurs fonctionné dans les deux sens, puisque les cinémas, s'ils n'étaient pas installés dans une salle annexe de café (généralement une salle de bal et de banquet) possédaient un foyer où l'on pouvait consommer pendant l'entracte » (p. 144). De facto, le café constitue, à partir de la Belle Époque un lieu d'exploitation privilégié pour les « petits tourneurs » du cinématographe dans les communes de province « qui *subsistèrent plus facilement que les forains du fait de la modestie de leurs investissements* [nous soulignons] (...). Ils étaient plus mobiles, pouvaient changer rapidement de village sans avoir à démonter une vaste installation. Le développement de l'automobile rendait la tâche encore plus aisée à ceux qui parvenaient à en acquérir une. Ils n'étaient pas liés par des dates de foire et ne rencontraient guère de difficultés pour louer, le temps de quelques soirées, une salle de fête, *une arrière-salle de café* [nous soulignons], voire un simple garage. (...) Certains d'entre eux assumaient d'ailleurs les projections dans plusieurs cinémas de petites agglomérations rurales voisines qui ne disposaient pas d'une d'organisation autonome et ne donnaient que deux ou trois représentations hebdomadaires » (pp. 90-91). De nombreuses cartes postales commentées viennent étayer son observation.

6. L'étude pionnière de René Noell sur les débuts du cinéma à Perpignan, sans les problématiser, vaut par l'attention portée à ces quatre dimensions à travers une reconstitution méticuleuse des différentes formes de divertissement public régulier en province à la Belle Époque. Sa seule limite, outre cette absence de problématisation, est l'exclusion complète des familles populaires de la fréquentation des cafés-concerts qu'elle postule. René Noell, « Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan », *Cahiers de la cinémathèque*, n° 1, 1971, pp. 4-42.



Grand café Jouhaux, Saint-Brieuc, photographie de presse (recadrée), 1911, BnF

L'histoire du spectacle cinématographique en province est celle de la normalisation du loisir cinématographique au sein d'une organisation locale préexistante des loisirs hebdomadaires et saisonniers de la population. Cette normalisation exige, dans chaque groupement consistant d'habitations, un local d'ancrage de la projection cinématographique, et l'insertion régulière du temps de cette projection dans les temps de détente collective de la population. Si le café a été un acteur important de ce processus, c'est en raison de son implantation géographique sur l'ensemble du territoire, y compris dans des villages, à la Belle Époque⁷, et du temps de détente qu'il offre plus ou moins régulièrement à ses clients.

L'animation musicale de ce temps de détente a eu un tel succès depuis le Second Empire qu'elle a entraîné la multiplication d'un genre de café spécialisé dans cette animation, le café-concert. Synonyme de modernité et de popularité, il associe « une salle de concert et un estaminet, réunissant dans son enceinte un public qui paie en consommations le plaisir d'entendre des romances, des chansonnettes ou des morceaux d'opéra »⁸, auxquels se rajoutent, depuis l'autorisation légale accordée par Camille Doucet en 1867, des petites pièces de théâtre, des numéros de danse et d'acrobatie. Ils constituent de ce fait en province, où la clientèle est moins importante qu'à Paris, une concurrence pour les

7. Luc Bihl, *le Droit des débits de boissons*, Paris, Litec, 1992 (1^{re} édition : 1969), p. 3 : « Au nombre de 280 000 en 1830, les débits de boissons s'élevaient à 380 000 en 1880 et 482 704 en 1913, dont 33 000 pour la seule ville de Paris ».

8. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 3, Paris, Librairie classique, Larousse et Boyer, 1867.

entreprises de théâtre locales⁹ et, par leur souci de s'attacher cette clientèle, un vecteur privilégié de promotion d'une invention permettant de proposer un spectacle attractif à un prix modique.

Ces cafés-concerts qui sont des salles de spectacle proposant un programme de spectacles en permanence, régulièrement renouvelé, y compris dans les petites villes de province, ne constituent cependant qu'un segment du marché et une petite partie de la multitude des cafés « ordinaires » qui couvrent le territoire, et dont certains proposent à l'occasion des animations. Ils sont eux aussi occasionnellement des lieux de spectacle, même s'il s'agit d'un spectacle improvisé et irrégulier, dépendant du hasard du passage d'un musicien ou d'un chanteur, ou périodique et motivé par une fête calendaire. Ils vont donc eux aussi faire partie des premiers lieux d'accueil du nouvel amusement parisien, en même temps que « (...) des grands magasins, des cirques (...) des églises, des salles de classe ou même des patinoires »¹⁰. En raison de leur animation musicale ponctuelle, vivante – piano, musiciens et chanteurs de passage, chanson amateur – ou mécanique – orgue de barbarie, piano mécanique, gramophone –, la projection cinématographique en province a été immédiatement entourée et accompagnée de musique, une première manière d'esthétiser son contenu et d'en faire un objet de divertissement malgré les limites intrinsèques, la très courte durée et le caractère souvent documentaire des premières vues.

Le cas du Havre, étudié par Jean Legoy est particulièrement intéressant, malgré ses limites inévitables dues à la faiblesse et l'irrégularité des traces écrites, pour vérifier la nature hybride de la localisation de l'exploitation cinématographique¹¹. Elle en passe à la fois, en effet, par les salles de spectacles préexistantes – le théâtre municipal –, les cafés-concerts et les simples cafés.

Alors que les premières projections de « Kinétographe »¹² – organisées à partir du 28 avril 1896 au Moulin Rouge, un café-concert situé 4-6 rue Lecesne au Havre –, sont payantes, le Moulin

9. Voir à ce sujet *Causes de la décadence des théâtres à Marseille. Le Casino, l'Alcazar, le Château des fleurs. Réponse à la brochure « Question d'avenir publiée dans l'intérêt des cafés-chantants »*, Marseille, Vial, 1859. Son auteur y conteste le mode d'imposition des cafés-chantants de Marseille, du fait de leur succès commercial sans précédent et de leur évolution technique. Ils échappent, en effet, au prélèvement du droit des pauvres (obligatoire sur les entrées théâtrales) « en ne faisant pas payer l'entrée, mais en doublant simplement le prix des boissons ». Or, s'ils étaient au début « sans rideaux d'avant-scène, sans décors », ne disposaient pour scène que d'« une simple estrade de 70 centimètres d'élévation, sur laquelle devaient poser les chanteurs » et que « leur répertoire était restreint à la romance, à la chansonnette, aux duos sans partie parlée » avec un petit orchestre de « 12 musiciens sans instruments bruyants » (p. 7), ils sont devenus, pour les deux premiers, « de véritables théâtres avec loges, galeries » (p. 9). On y interprète, avec un orchestre « de 30 à 40 musiciens », « les meilleures partitions (...) les chefs-d'œuvre des grands compositeurs » et « on y chante les morceaux les plus remarquables des opéras nouveaux » (pp. 8-9). Notons que le troisième café-chantant, le Château des fleurs est, en fait, un « jardin-concert » accessible à « une partie de la population qui demandait, elle aussi, son droit de cité (...), à nos femmes, à nos filles » désireuses d'un lieu de spectacle « où elles puissent librement, et sans crainte d'un contact humiliant, respirer... » (p. 35).

10. Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire – Cinéma », 2010, 4^e de couverture.

11. Jean Legoy, « Les premiers pas du cinématographe au Havre, 1895-1914 », *Recueil de l'Association des amis du vieux Havre*, n° 38, 1981, pp. 1-42. Son intérêt réside aussi dans sa plus grande simplicité par rapport à l'étude approfondie du cas de Perpignan réalisée par Noell et qui restitue l'ensemble de l'écosystème des loisirs publics dans lequel le spectacle cinématographique prend place.

12. Sans doute, selon Legoy, l'un ou l'autre des appareils commercialisés par De Bedts (« Kinétographe ») et Paul Nadar (« Kinématographe »).

Rouge servant, tous les jours pendant 10 jours, de 15 h à 19 h et de 20 h 30 à 23 h 30, de local de projection, comme le Café indien, les choses changent rapidement. L'émulation aidant et le prix du matériel ayant baissé considérablement, la projection cinématographique devient « un numéro de variété qui s'inscrit dans le programme des cafés-concerts entre le chanteur à voix et le sketch comique »¹³. C'est-à-dire qu'elle ne donne plus lieu à l'achat d'un billet d'entrée et à sa consommation en tant que spectacle unique, mais fait partie de l'animation artistique et musicale permanente du lieu, donc d'une suite de performances offertes à tous ceux qui viennent s'y détendre en consommant des boissons. Ce type de projection dans les cafés-concerts locaux s'arrête à partir de 1909, sauf pour l'un d'entre eux, le Grand Concert National. Ce café-concert, situé au 22 de la rue de Paris, a adopté le principe de la séance quotidienne. Il offre à partir de 1906 des séances cinématographiques « en matinée à 3 h de l'après-midi » donc pour le tout-venant des habitants du centre-ville du Havre, notamment des deux quartiers populaires de Notre-Dame et Saint-Joseph¹⁴. Au Grand Concert National, « l'entrée est libre, mais l'annonce précise que le bock à 0,40 F » soit un prix accessible aux gens modestes. Le succès semble au rendez-vous – même si Legoy ne nous donne pas d'informations supplémentaires –, puisque le café deviendra le cinéma Kursaal en 1912¹⁵.

Parallèlement, à partir de 1900, on observe une généralisation des projections cinématographiques dans certains cafés du Havre. Ces projections sont des « attractions pour cafés et brasseries » pour lesquels elles sont un « moyen d'attirer la clientèle »¹⁶ et d'augmenter les recettes rapportées par la vente des boissons. Le café-brasserie Tortoni, qui avait accueilli la première présentation de l'appareil Lumière aux membres de la Société havraise de photographie¹⁷, propose ainsi pendant toute la durée de la saison d'hiver 1903 des projections à ses clients, qui pourront profiter du « cinématographe de novembre à avril tous les jours à l'heure de l'apéritif et en soirée ». L'expérience apparemment ne sera pas assez concluante pour être renouvelée l'année suivante. Par contre, la brasserie Excelsior, ouverte depuis 1902 rue de Chillou, propose à partir de 1904 un programme de projections cinématographiques quotidien. Sa « direction, toujours désireuse de satisfaire sa nombreuse clientèle a supprimé un concert vocal quotidien et l'a remplacé par une attraction de tout premier ordre : le Ciné-Rex, dernière expression de la cinématographie ». Elle invite « toutes les familles » à la découvrir en leur garantissant qu'« elles peuvent assister sans crainte à ces scènes qui mêlent le fou rire à l'émotion la plus intense ». À condition de consommer, le spectacle est gratuit. Il a lieu chaque soir de 21 h à 22 h et

13. J. Legoy, art. cit., p. 10.

14. Max Bengtsson, Gilbert Betton, *Centre historique du Havre. Quartiers Notre-Dame et Saint-Joseph*, Le Havre, [s. éd.], 2005.

15. Cela est confirmé par la fiche de l'inventaire du ministère de la Culture concernant l'immeuble du 22, rue de Paris au Havre, accessible sur Internet : « La maison de commerce comprenait au fond de la cour un magasin où fut ouvert en 1740 le premier théâtre du Havre ; l'hôtel a été construit dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; il abritait au rez-de-chaussée un café brasserie, la grande brasserie nationale ; en 1912 il a été transformé en cinéma, le Kursaal ».

16. J. Legoy, art. cit., p. 10.

17. *Ibid.*, p. 3. La soirée a eu lieu le 1^{er} juillet 1896.



Brasserie Excelsior, Le Havre, date non déterminée (probablement fin des années 1900), carte postale

consiste dans « une quinzaine de films entrecoupés d'entractes nécessités par des besoins techniques ou par le renouvellement des consommations »¹⁸. Un programme détaillé de la séance du 4 novembre 1906 est restitué par Legoy. Il mélange un petit nombre de films de fiction comiques, dont trois de Méliès, avec des films documentaires de la société Pathé¹⁹, sortis dans l'année ou déjà anciens²⁰ :

Un fait divers comique
*le Lancement du canot de sauvetage*²¹
le Temps de la magie
*le Circuit de la Sarthe*²²

18. J. Legoy, art. cit., pp. 13-14.

19. La catégorie « documentaire » n'existant pas à cette époque, ces films sont répertoriés selon les « séries » qui structurent alors les catalogues Pathé, comme le précisent les notes ci-dessous, et comme on le constate dans la filmographie Pathé en ligne (<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>)

20. L'abandon de la projection de films visiblement trop datés, à la fois du fait de leur âge et de leur format, caractérise le passage à l'établissement cinématographique et à ses programmes hebdomadaires composés autour d'un grand film sorti dans l'année ou dans les trois années précédentes.

21. Il pourrait s'agir de *Barque de sauvetage*, « scène de plein air » figurant dans les catalogues Pathé à partir de 1903 (NDLR).

22. « Scène de sport » figurant dans les catalogues Pathé à partir de 1906 (NDLR).

10 min d'entracte*la Matelassière et le poivrot**la Douche du colonel* [Georges Méliès, 1901]**15 min d'entracte pour changement de charbons***le Travail des éléphants aux Indes*²³*Concours de gourmands**la Fabrication des roues de locomotive**le Mari, la femme et le troisième***10 min d'entracte***la Pêche aux thons**les Piqueurs de fûts* [Georges Méliès, 1902]*le Torrent d'Imatra en Finlande**L'honneur est satisfait* [Georges Méliès, 1906]

Le principe de la séance quotidienne d'une heure semble toutefois difficile à tenir commercialement. Selon Legoy, l'Excelsior réorganise son activité cinématographique l'année suivante, en étoffant les séances et en réduisant leur nombre. En mai 1907, la direction « signe un contrat avec la maison Pathé qui lui fournira des vues pour les séances qui n'auront lieu que les jeudis, dimanches et fêtes de 9 h à 11 h du soir ».

Inversement, la Taverne de la Bourse, située 93, boulevard de Strasbourg, qui adopte d'emblée (dès 1907) le principe de l'exploitation commerciale des entrées cinématographiques, va essuyer un échec. Son « cinéma-théâtre » ouvert le 26 septembre 1907 et proposant « à bas prix : 30 centimes les troisièmes, 50 centimes les secondes, 75 centimes les premières (...) des séances de cinématographe tous les jours de 8 h 30 à 11 h du soir ainsi que des matinées les jeudis, dimanches et fêtes » semble une initiative commerciale trop précoce, à quelques années près. L'inauguration en août 1907 du Théâtre-Cirque Omnia, avec ses 1 300 places, son écran de 12 mètres sur 7, son grand orchestre de 30 musiciens et sa programmation renouvelée tous les vendredis et composée en exclusivité des dernières productions de la firme Pathé, a fait surgir un concurrent capable à lui seul d'absorber tout le public de cinéma potentiel du Havre. Fermant son « cinéma-théâtre », la Taverne de la Bourse redevient quelques mois après un simple café-concert, « le cinématographe ne fonctionnant plus que le dimanche ».

On voit finalement que c'est à l'unisson que cafés et cafés-concerts du Havre ont soutenu la normalisation du loisir cinématographique dans l'ensemble des classes sociales de la population locale. Ils contribuent à la mise en forme progressive de la séance de cinéma par la captation d'un temps de détente, son organisation et le renouvellement régulier des films chargés de l'animer.

23. « Scène de plein air » figurant dans les catalogues Pathé à partir de 1903, sous le titre *Éléphants au travail aux Indes* (NDLR).

Observer la prolifération, à partir de 1896, des personnes et des choses du cinéma dans l'espace de la ville du Havre offre ainsi l'intérêt de reconnaître le caractère heurté et chaotique de l'implantation commerciale du spectacle cinématographique dans cette ville de province. Elle se caractérise par des ratés et des réussites, des avancées et des retours en arrière, une stabilisation de la projection ou son abandon définitif, la capacité des lieux de projection à intéresser un public local et à l'attacher au spectacle cinématographique variant selon le type de médiation qu'ils offrent avec l'actualité cinématographique nationale.

La valeur d'actualité et le renouvellement hebdomadaire de son programme, combinés à une capacité d'accueil de plusieurs milliers de spectateurs par jour assurent ainsi rapidement la réussite commerciale du grand cinéma qu'est le Théâtre-Cirque Omnia. Le confort et l'actualité « parisienne » de la programmation de ce cinéma réduisent corrélativement l'intérêt visuel propre des projections proposées par les cafés-concerts de la localité. Mais l'élargissement continu, année après année, depuis 1896, du public havrais sensibilisé au cinéma, et la circulation des spectateurs entre différents types de divertissement, ouvrent aux directeurs des cafés de la localité des possibilités de remédiation de films récents, soit comme compléments de programmes (dans les cafés-concerts) soit comme moyens d'exploitation commerciale à petite échelle du cinéma, à travers l'ouverture de salles de cinéma ordinaire, « de quartier », alternative au grand cinéma, à ses nouveautés, mais aussi à ses prix plus élevés. C'est ce qui nous permet de comprendre la capacité d'un café-concert comme le Grand Concert National à s'adapter à l'évolution du spectacle cinématographique, jusqu'à réussir sa transformation en salle de cinéma permanente en 1912, rejoignant ainsi le « champ » des salles de cinéma spécialisées offertes à la population du Havre à la veille de la Première Guerre mondiale.

Après l'ouverture du « premier vrai cinéma havrais »²⁴, le Théâtre-Cirque Omnia par la société Pathé en 1907, « en 1909, le cinéma Palace ouvre 72, rue Voltaire ; puis en 1912, la société Gaumont s'installe au 123 du boulevard de Strasbourg. (...) La même année c'est l'ouverture du Kursaal-Cinéma, 22, rue de Paris. Le Havre dispose donc de quatre salles obscures à la veille de la guerre de 1914 »²⁵. Installé dès mars 1907 dans l'ancien Théâtre-Cirque de la ville réaménagé à grands frais, le Théâtre-Cirque Omnia – du nom de la société créée « pour l'exploitation exclusive des films Pathé » – fonctionnera jusqu'en 1922. Cette salle inaugure au Havre le passage du cinéma du statut d'« attraction » à « la dignité de spectacle à part entière ». « Ses programmes variés et bien conçus attirent le spectateur. (...) Le programme comprend toujours 4 parties, des actualités, des fantaisies ou des féeries, des scènes comiques et pour finir une note émouvante avec des drames ou des aventures. C'est ainsi que les Havrais, en mars 1907, font connaissance avec les Apaches du Far West et avec l'un des premiers drames inspirés par *les Misérables* de Victor Hugo et intitulé *le Chemineau* [Albert Capellani, 1905] »²⁶.

24. J. Legoy, art. cit., p. 25. Cette rupture historique se vérifie aussi d'un point de vue économique. Il s'agit, on l'a vu, d'une salle de 1 300 places, dont le succès procure au Bureau de bienfaisance du Havre, à partir de 1908, « une nette augmentation de la taxe pour les pauvres provenant de l'exploitation du cinématographe ».

25. *Ibid.*, p. 27.

26. *Ibid.*, p. 22.

Ce résumé confirme la nature à la fois endogène et exogène du processus d'institutionnalisation des salles de cinéma au Havre – son caractère « multi-situé » dans le jargon des ethnologues de la modernité –, l'ouverture de deux premiers grands cinémas étant le résultat d'initiatives de deux firmes cinématographiques parisiennes, la société Pathé et la société Gaumont²⁷.

Resitué, au lieu d'en être isolé, dans le marché des loisirs des années 1910 au Havre, le monument qu'est le Théâtre-Cirque Omnia, reconversion commerciale du théâtre-cirque municipal, partage donc sa clientèle avec celle d'autres salles spécialement créées pour projeter du cinéma, mais aussi avec celle des cafés de la ville qui ont été, eux aussi, les premiers équipements cinématographiques de la localité²⁸.

L'étude de cas de la naissance de l'exploitation cinématographique au début du siècle à Metz offre l'intérêt d'une confirmation historique très précise de ce rôle du « simple » café dans la sédentarisation du spectacle cinématographique²⁹. Ville récemment annexée, dont une partie de la population est encore francophone, Metz nous situe dans un contexte socioculturel très particulier : celui du mélange de populations et de la croissance urbaine consécutifs à l'annexion d'une partie de l'Alsace-Lorraine à l'Empire allemand en 1870. On y relève, à partir de 1907, un bouquet d'initiatives commerciales concurrentes – réemploi d'anciens locaux et ouvertures de nouveaux locaux commerciaux – en réponse aux transformations économiques et démographiques de la ville. Elles signalent la coexistence de deux régimes de sociabilité différents, en français et en allemand. Surgissent parallèlement, entre 1907 et 1909, trois exploitations régulières de spectacles cinématographiques, une salle de cinéma (la première, chronologiquement, créée par un forain allemand dans un ancien commerce du centre-ville), mais aussi la programmation régulière de films dans un nouveau café (ouvert par un Français) et dans une brasserie

27. J. Legoy ne donne pas d'indications sur la jauge du cinéma Gaumont. Mais il est probable que cette dernière est importante pour justifier commercialement l'investissement. Le Kursaal, à l'inverse, est une petite salle de 100 places seulement, ce qui est un indice de la continuité entre le débit de boissons et la salle de cinéma, et nous empêche d'attribuer son ouverture à l'initiative de la société Gaumont, au nom de la franchise qui lie la salle à cette société dans les années 1920 (ce que fait la contribution citée précédemment).

28. Un témoignage particulièrement intéressant sur cette configuration provinciale de l'exploitation cinématographique est celui de Paul Léautaud, qui la découvre à Rouen en 1908, comme il l'explique dans sa chronique théâtrale régulière du *Mercury de France*, sous le pseudonyme de Maurice Boissard. « Parisien invétéré », cédant à l'invitation d'un de ses amis, il s'est rendu à Rouen pour explorer ses plaisirs : « Je ne le regrette pas (...) C'est ainsi que je connais déjà, rue de la République, un petit café bien curieux. On y trouve réuni un phonographe, un piano mécanique, un oiseau artificiel qui chante comme un vrai, et un cinématographe (...) tout cela fonctionne en même temps et ne coûte que cinquante centimes, boisson comprise. Avouez qu'il n'y a que la province. Le lendemain, nous sommes allés au Cirque, dans le haut de Rouen, voir le cinématographe Pathé. Le vieux Rouennais aime beaucoup le cinématographe. C'était un samedi. La salle était pleine. Un public profondément intéressé, jusqu'à se laisser prendre à l'illusion des scènes représentées et à prendre parti dans l'action, comme on le voit quelquefois à Paris dans les petits théâtres de quartier... ». Maurice Boissard, « Les théâtres, Théâtre antique de la nature de Champigny, *le Roi charmant ou la chevauchée lointaine*, conte en 2 actes en vers de M. L. Michaud d'Humiac (9 août) – Plaisirs de Rouen : le Petit Café, le Cirque, Les Folies-Bergères, l'Alhambra, le Café du commerce », *Mercury de France*, 1^{er} octobre 1908, p. 525.

29. Pierre Stotzky (dir.), *le Cinéma à Metz (1908-1919). Une histoire locale du cinéma mondial*, Nancy, PUN-Éditions universitaires de Lorraine, 2021 et P. Stotzky, « Le cinéma à Metz (1908-1919). Contribution à l'histoire du marché cinématographique dans les années 10 », dans Clément Puget, Laurent Véray (dir.), *À la recherche de l'histoire du cinéma en France (1908-1919). Lieux, sources, objets*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2021, à paraître en 2022, pp. 243-264.



Hôtel de l'écu de France, café et cinéma Pathé Frères, Airaines, années 1910, carte postale (coll. J.-J. Meusy)

(installée par un Allemand) proches de la gare. La première initiative confirme, en tant que fixation commerciale d'une entreprise foraine, la vision classique de la « sédentarisation » de la projection cinématographique. Mais celle-ci est contredite par la création à Metz de deux « cafés-cinéma » *après* l'ouverture en décembre 1907 par le forain Henri Hirdt du premier cinéma fixe et par la viabilité commerciale de ces deux exploitations qui continueront à fonctionner jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Le premier café, le Café du tunnel, tenu par un Français est situé au 11, rue des Augustins, à l'entrée de la « ville allemande » de Metz, c'est-à-dire du nouveau quartier que l'annexion de la ville a fait surgir autour de la gare construite par les Allemands. Avant de se convertir au cinématographe, son propriétaire Lucien Boistaux organisait régulièrement des soirées chantantes et dansantes. Les premières projections cinématographiques y ont lieu à l'occasion des fêtes de fin d'année 1908, le jeudi 31 décembre³⁰. À partir de cette date, des films sont projetés tous les soirs de la semaine, et ce jusqu'à la veille de la guerre. L'entrée de l'établissement est gratuite, seule la bière est payante. Le café-cinéma constitue donc l'adaptation de la formule commerciale à succès du café-concert, mise au point sous le Second-Empire et plébiscitée par les célibataires des classes populaires, mais aussi par les familles modestes de la Belle Époque. Cette adaptation consiste dans une radicalisation de la formule,

30. *Le Messin*, 31 décembre 1908.



Publicité pour le Café du tunnel, *le Messin*, 28 octobre 1910

que le cinéma autorise – du fait de la possibilité qu'il offre de réduire les coûts, cachets et déplacements, des artistes, chanteurs et musiciens – une programmation d'attractions quotidiennes. La salle a été aménagée pour accueillir un cinématographe début décembre 1907, par l'architecte J. Harder. Dans une superficie de 88 m² sont disposées 100 places assises, une cabine à part est prévue pour le projectionniste et son appareil, un piano mécanique assure l'accompagnement musical. Un ventilateur assure l'aération de la salle³¹. Le cinématographe remplace les attractions proposées jusqu'alors par le proprié-

taire des lieux. Il prend le relais du café-concert. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'établissement se transforme en véritable cinéma tous les jours après 16 heures, tout en conservant le reste du temps son identité de café et d'hôtel³². Elle confirme ainsi la viabilité d'une petite salle aux tarifs modiques, par rapport aux grands cinémas qui viennent de s'ouvrir et proposent des exclusivités.

Le second café, le café-restaurant Landstul, est situé lui aussi dans la ville nouvelle, au 3, rue de Nancy, et il est la propriété d'un Allemand, Joseph Beck, depuis le mois d'août 1907. Il fait partie des « seize cafés-restaurants du centre (qui) remplissent [selon les critères de la police en 1913] les conditions de sécurité et de taille pour y organiser des concerts réguliers »³³. Joseph Beck a coutume d'y organiser des concerts depuis le mois de septembre 1907. À partir de juin 1909, donc 6 mois après le Café du Tunnel, des projections cinématographiques journalières et gratuites y sont organisées³⁴. Malgré sa gratuité, son cinéma, le Germany-Cinéma, proposera jusqu'à l'automne 1911 des représentations au caractère parfois proche de celles des autres cinémas de la ville. Le propriétaire y programme notamment avec quelques semaines ou mois de retard les grands films diffusés en exclusivité sur les écrans des salles de centre-ville.³⁵ Le célèbre mélodrame de la Nordisk *Den hvide Slavehandels sidste Offer* (*la Traite des blanches, 2^e partie* (August Blom, 1911) est par exemple diffusé à partir du 24 mars 1911, seulement un mois après avoir été à l'affiche des cinémas du centre³⁶. Plusieurs films d'Asta Nielsen y sont aussi programmés, ce qui montre que le Germany-Cinéma n'est pas un cinéma de

31. Archives départementales de la Moselle, 8 AL 197, « Cinématographes. Dossiers des établissements ».

32. Vanessa Cieslik, « le Cinéma en Moselle dans l'entre-deux-guerres, 1919-1939 », mémoire de maîtrise en histoire, Université Paul Verlaine de Metz, 2001, p. 22.

33. Jean-Christophe Diederich, « Les cafés-concerts et music-halls à Metz 1857-1914 », dans *À quatre temps. Histoire de la musique en Moselle*, Metz, Archives départementales de la Moselle, 2002, p. 164.

34. *Metzer Zeitung*, 5 juin 1909 ; Archives départementales de la Moselle, 8 AL 197, « Cinématographes. Dossiers des établissements ».

35. P. Stotzky, « le Spectacle cinématographique à Metz : naissance d'un nouveau loisir (1908-1914) », mémoire de maîtrise en histoire, Université Paul Verlaine de Metz, 2004, pp. 98-102.

36. *Le Messin*, éditions du 25 février, du 11 et du 24 mars 1911.

Le populaire
Restaurant de familles Landstuhl
 3, Rue de Nancy, 3
 présentera à partir de demain Jeudi 1^{er} Septembre
 LA
Nouvelle Attraction pour Metz
 par le
Grand Orchestre international
RENALDI
 Chanteuses allemandes, françaises et italiennes
Nouveauté pour Metz
 La grande Pantomime
PARIS LA NUIT
 avec la véritable danse des apaches
 606 Joseph BECK.

RUE DE NANCY, 3 ENTRÉE LIBRE
Restaurant de famille Landstuhl
Etablissement renommé de la place
 à la demande générale irrévocablement
 encore aujourd'hui SAMEDI et demain DIMANCHE
 „Le Film d'Art“
L'EMPREINTE
 ou 3715
LA MAIN ROUGE
 Superbe drame cinématographique en 11 tableaux
 INTERPRÈTES
 MM. Séverin, Max Dearly, des Variétés; Dieu-
 donné, de la Renaissance; Etievant de l'Ambigu;
 Burguest, du Vaudeville; Degorge de l'Odéon;
 Mlle Mistinguett, du Moulin Rouge.
DANSE APACHE dansée par M. Max Dearly et
 Mlle Mistinguett.
 À partir de Samedi: L'„Assoimoir“ de Zola
 Joseph BECK invite les amateurs et
 curieux

Publicités pour le restaurant Landstuhl, *le Messin*, 31 août 1910 et 20 mai 1911. La « danse des apaches » proposée en septembre 1910 sera encore au programme du restaurant en mai 1911 mais cette fois sous une forme cinématographique puisque *l'Empreinte ou la main rouge* (Paul-Henry Burguet, 1908), une des premières productions du Film d'Art, intègre un tableau dédié au numéro de « danse apache » créé par Max Dearly et interprété avec Mistinguett au Moulin Rouge

« seconde zone » : *Heißes Blut* (*Sang chaud*, Urban Gad, 1911) à partir du 6 juin 1911 et *Der Nachtfalter* (*Papillon de nuit*, Urban Gad, 1911) à partir du 3 août 1911, avec respectivement un mois et deux semaines de retard sur le Nouveau Cinéma Hirdt³⁷.

Le cas de ces deux « cafés-cinéma » messins est exemplaire de la fonction d'équipement cinématographique assurée par de nombreux cafés de province avant la Première Guerre mondiale. Certes, ils sont tous deux relativement discrets et modestes comparés aux nombreux « théâtres cinématographiques » qui vont alors se multiplier à Metz, mais ces deux cinémas sont parmi ceux qui ont connu la plus longue période d'exploitation avant la Première Guerre mondiale. Ainsi, le Café du Tunnel propose des représentations cinématographiques de 1909 à 1914 sans discontinuer. Leur fonction principale de débit de boissons leur permet sans doute d'assurer une rentabilité minimale à l'entreprise, là où les autres cinémas dépendent directement de l'affluence du public pour leur survie. La pérennisation des projections n'en demeure pas moins un indicateur de la capacité des gérants de ces cafés à satisfaire la demande de leur public, du fait, certainement, d'un savoir-faire forgé antérieurement : les deux hommes ont l'habitude d'organiser des spectacles musicaux et de variétés dans leurs établissements et, par expérience, savent intuitivement répondre aux différents types d'attentes d'un public que certains autres exploitants, qui viennent eux de professions sans rapport avec le monde du spectacle, ont du mal à satisfaire. Il en va ainsi de l'intrication

37. P. Stotzky, « Screening Asta Nielsen Films in Metz before the First World War », dans Uli Jung, Martin Loiperdinger (dir.), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, *KINtop Studies in Early Cinema*, volume 2, New Barnet, John Libbey Publishing Ltd, 2013, p. 115.



L'Empreinte ou la main rouge. Affiche d'Adrien Barrère, 1908

traditionnelle entre divertissement musical et attraction visuelle que le cinéma ignore lorsqu'il se centre uniquement sur la projection de vues – décevant ainsi les habitués du café-concert –, ou lorsqu'il se focalise sur des plaisirs musicaux trop sophistiqués pour le grand public et s'imposant au détriment de l'action visuelle.

On voit que l'efficacité propre de la sociabilité urbaine – en tant que partage éphémère, mais régulier, des mêmes lieux de loisir avec des anonymes – constitue un facteur important de la conquête progressive, même si elle a été particulièrement rapide, par le cinéma du temps libre de la population française. Le café a participé à sa transformation, dans le courant des années 1910, en une habitude de loisir définitivement installée au sein de cette population. Il faut du même coup lui redonner son rôle historique, sa responsabilité dans la mise en forme du spectacle cinématographique en tant que lieu commun esthétique, occasion de plaisir partagé par l'ensemble de la population, sans considération de genre, de génération et de classe³⁸.

Le café et la codification technique du spectacle cinématographique

La codification technique du plaisir cinématographique désigne tout simplement le processus de mise en forme de ce plaisir par l'adoption de critères de qualité du spectacle cinématographique : modalités de projection, durée, sélection et variation des programmes, etc. Les premières monographies locales nous donnent des indications sur le contenu des programmes des projections et leur évolution précieuses pour comprendre le rôle des cafés dans cette codification.

38. Ce qui en fait du même coup un loisir accessible aux classes ouvrières urbaines, dont on ne doit pas oublier qu'elles ne se sont pas développées que dans les « grandes villes ». Georges Duveau (*la Vie ouvrière en France sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1946) distinguait l'ouvrier d'un grand centre urbain (Paris et Lyon), l'ouvrier de la grande manufacture, l'ouvrier de centres urbains moyens et l'ouvrier campagnard. Le poids quantitatif des ouvriers et ouvrières à partir de 1900 (Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1991) dans la population française régulièrement touchée par la technique cinématographique fait de leur fréquentation un vecteur fondamental de son élaboration artistique, laquelle constitue partiellement une matérialisation de leurs goûts et de leurs valeurs.



Grand café, Chalon-sur-Saône, début des années 1910 (coll. J.-J. Meusy). Les projections avaient lieu en terrasse. La toile de l'écran, tendue entre deux mâts, est ici enroulée. La cabine démontable se trouve à gauche de l'image. On discerne sur une vitre du café une publicité pour les films de la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL)

Jean Legoy signale ainsi l'exploitation esthétique quasi immédiate (dès 1896) au Havre du truc consistant à passer la pellicule à l'envers et la première étape qu'elle représente du processus d'auto-nomisation de la technique cinématographique du simple enregistrement et de son exploitation comme un « spectacle en soi »³⁹. De même, il relève le témoin de l'émergence de l'exploitation de la fiction cinématographique, alors que dominait auparavant « l'aspect uniquement documentaire et le genre actualité », qu'est la projection dès 1906 à la brasserie de l'Excelsior de *la Belle au bois dormant* (Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca, 1902), « film de 30 tableaux en couleurs tourné (...) par Ferdinand Zecca, un des fondateurs avec Méliès de l'art cinématographique français »⁴⁰.

39. J. Legoy, art. cit., pp. 7-8 et note 16, p. 34. Il s'agit de la présentation par Léon Gaumont du chronophotographe de Georges Demenÿ dans le cadre d'une deuxième soirée organisée par la Société havraise de photographie le 1^{er} novembre 1896. Selon le compte rendu du *Journal du Havre*, outre « le bain des Soudanais au Champ-de-Mars, le départ d'un transatlantique au Havre, l'arrivée d'un train (...), la Loie Fuller exécutant la *Danse serpentine*, photographie colorisée, (...) on voit des cyclistes pédalant pour aller en sens inverse, des voitures défilant avec leurs chevaux derrière, des ouvriers se rendant gravement à leur travail à reculons, sans qu'il n'y ait ni écrasé, ni chute ».

40. *Ibid.*, p. 13.

Mais en utilisant le seul programme comme moyen d’objectiver l’élaboration progressive du savoir du spectacle cinématographique et de sa sophistication, il sépare les films, la technique cinématographique, de l’expérience qu’en font les spectateurs localisés, privilégiant ce faisant une interprétation purement visuelle du plaisir qu’ils retirent de la performance cinématographique. C’est ce dont il prend conscience et qu’il tient à corriger en consacrant un chapitre de sa monographie à la sonorisation des séances de cinéma havraises⁴¹.

Son identification des différents modes d’animation sonore – le terme est plus adéquat que celui de sonorisation – des performances cinématographiques locales reconstitue, dans son intégrité technique, l’environnement sensoriel des spectateurs de cinéma de la Belle Époque. On observe une continuité en manière d’animation musicale du temps de détente entre le café-concert et la salle de cinéma spécialisée. Elle consiste dans le transfert d’un savoir du *numéro de variété* d’un espace à l’autre, que ce transfert conduise à l’équipement du nouveau lieu de spectacle avec un phonographe, un pianiste-accompagnateur ou un orchestre. Ce transfert est bien visible dans le programme du cinématographe Pathé du Havre, le Théâtre-Cirque Omnia, pour sa réouverture après une première rénovation en 1909. Alors que le programme d’inauguration du 28 août 1907 valorisait la richesse visuelle du spectacle, le programme exceptionnel proposé pour sa réouverture en 1909 met l’accent sur la qualité musicale de l’expérience cinématographique proposée dans cette salle de 1 300 places⁴². L’association terme à terme de chaque film projeté avec l’exécution d’un morceau de musique classique signale la capacité de la salle à proposer un plaisir équivalent, mais supérieur à celui procuré tant par une petite salle que par un café-concert « ordinaire » :

Programmes du Théâtre-Cirque Omnia, 28 août 1907 et 1^{er} septembre 1909

Programme d’inauguration de l’exploitation officielle par Pathé du Théâtre-Cirque, rebaptisé Théâtre-Cirque Omnia, le 28 août 1907*	Programme de réouverture du Théâtre-Cirque Omnia, le 1 ^{er} septembre 1909
<i>En route pour la Suisse</i> <i>les Débuts d’un aéronaute</i> <i>Péripéties d’un amoureux</i> <i>Fermes d’autruches à Nice</i> <i>Jongleur monomane</i> <i>l’Œil du maître</i> <i>les Armures</i> <i>les Deux Orphelins</i> <i>Gare à la casse</i> <i>le Circuit de Dieppe avec le passage de la Renault</i> <i>dans le virage de Londinière</i>	Ouverture de <i>Cavaleria Rusticana</i> <i>Pêche à la tortue</i> avec <i>Douce tendresse</i> (H. Paradis) <i>Ménétriers</i> avec <i>Fremito d’Amore</i> (A. Barbirolli) <i>Bidochon Facteur</i> avec <i>Pie-Borgne</i> (Chillemont) <i>Mahométans chez eux</i> avec <i>Danse annamite</i> (H. Maquet) <i>Mademoiselle Faust</i> avec <i>Faust</i> , fantaisie de Gounod <i>les Encombrements</i> avec <i>la Castrolette</i> (A. Margis) Entracte <i>Bonhomme de neige</i> avec <i>Sphinx</i> et <i>Charme d’amour</i> (Popy) <i>M. Bédoux a perdu au jeu</i> avec <i>Margot</i> (Léon Dufy) <i>Ordures ménagères</i> avec <i>le Bois des Pêcheresses</i> (M. Aquilina) <i>les Quatre flèches d’amour</i> avec <i>Gloire aux femmes</i> (H. Strobl)

41. Le chapitre est intitulé « Muet... Mais pas silencieux », *ibid.*, p. 27.

42. Ces programmes sont proposés par Legoy. J. Legoy, art. cit., p. 38.

Programme d'inauguration de l'exploitation officielle par Pathé du Théâtre-Cirque, rebaptisé Théâtre-Cirque Omnia, le 28 août 1907*	Programme de réouverture du Théâtre-Cirque Omnia, le 1 ^{er} septembre 1909
<i>Exploitation de la glace en Suède</i> <i>Satan s'amuse</i> <i>Silhouettes animées</i> <i>la Loi du cœur</i> <i>l'Industrie de la pêche au thon depuis la capture jusqu'à la mise en boîte</i> <i>(et enfin) Bonsoir</i> Orchestre Georges Voisin	<i>le Président au Havre</i> avec <i>Marche française</i> (Borel-Clerc) <i>les Petits iront au Havre</i> avec <i>Joyeux ébats</i> (E. Wesby) Entracte <i>Blériot</i> avec <i>Blue Bell</i> (Th. Morse-Gracy) <i>Chercheurs d'or</i> avec <i>Très jolie</i> (Waldteufel) <i>Revanche de Bob</i> avec <i>le Ki-King</i> (Borel-Clerc) Final: <i>Diabolique</i> de Popy

* La société Pathé s'est approprié progressivement le Théâtre-Cirque du Havre depuis 1905 et l'emporte finalement sur d'autres concurrents depuis le début de 1907 par l'intensité de sa présence. La date d'inauguration correspond à la contractualisation officielle, avec l'administration municipale, de l'exclusivité et de la prise en charge de la gestion de la salle par la société Omnia et ouvre le début du renouvellement hebdomadaire des programmes.

Cette comparaison confirme le caractère lent et chaotique, non linéaire, du processus de généralisation du long métrage de fiction comme format technique dominant du spectacle cinématographique. Même si l'on perçoit dans les deux programmes l'amorce de cette domination future de la fiction, en 1907, la plus longue des fictions, *les Deux Orphelins* (1907), qui dure 10 minutes, coexiste avec des fictions de 3 minutes, *Armures mystérieuses* par exemple, produites la même année⁴³, et, deux ans plus tard, le film le plus long du programme de 1909, *Mademoiselle Faust*, ne dépasse pas 10 minutes⁴⁴. De même, si tous les films sont en 1907 et en 1909 des productions de l'année, on

43. Voici, précisément identifiés, les films du programme de 1907, avec en gras les deux fictions les plus longues, un mélodrame et une féerie : *les Débuts d'un aéronaute*, scène comique avec Max Linder, 1907, 165 m, 6 min ; *les Péripiétés d'un amoureux* (dans les catalogues Pathé : *les Péripiétés d'un amant*), scène comique avec Linder, 1907, 90 m, 3 min 30 sec ; *le Jongleur monomane*, 1907, scène comique, 175 m, 7 min ; *l'Œil du maître*, 1907, scène comique, 80 m, 3 min ; *Armures mystérieuses*, 1907, de Segundo de Chomón, 80 m, 3 min ; ***les Deux Orphelins*, 1907, 200 m, 10 min** ; *Gare à la casse*, 1907, scène comique, 100 m, 4 min 30 sec ; *Circuit de Dieppe*, 1907, scène « sports et acrobaties », 280 m, soit une bobine, 14 min ; *Exploitation de la glace en Suède*, 1907, scène « arts et industries », 145 m, 4 min 30 sec ; ***Satan s'amuse*, 1907, scène à trucs de Segundo de Chomón, en couleurs, 200 m, 10 min** ; *Silhouettes animées*, scène à trucs, 115 m, 4 min ; *la Loi du cœur*, scène dramatique et réaliste, 150 m, 6 min ; *En route pour la Suisse* (dans les catalogues Pathé : *En route vers la Suisse*), scène de plein air, 1907, 225 m ; *l'Industrie de la pêche au thon* correspond sans doute à *Pêcheries de thon en Sicile*, 1907, scène de plein air, 210 m.

44. Dans le programme de 1909, les trois fictions les plus longues, soulignées en gras, sont une féerie, un mélodrame et un film comique : *Pêche à la tortue à Soerabaya*, 1909, scène de plein air, 65 m ; *le Ménétrier*, 1909, scène dramatique, 130 m, 5 min ; *les Mahométans chez eux*, 1908, scène de plein air, 115 m, 5 min ; ***Mademoiselle Faust*, en couleurs, scène à trucs de Camille de Morlhon et Segundo de Chomón, 200 m, 9 min** ; *les Encombrants*, 1909, scène comique, 95 m, 4 min ; ***Bonhomme de neige*, 1909, scène dramatique SCAGL, 190 m, 8 min** ; *M. Bédoux a perdu au jeu*, 1909, scène comique 105 m, 4 min 30 sec ; *les Ordures ménagères à Paris*, 1909, scène « arts et industries », 125 m, 5 min ; *les Quatre Flèches d'amour*, scène « féeries et contes » en couleurs, 80 m, 3 min ; *les*

n'y observe pas encore la composition standardisée du programme hebdomadaire – « actualités » ou documentaires combinés avec un ou plusieurs courts métrages comiques pour encadrer la dernière nouveauté, le grand film de fiction qui « vient de sortir » à Paris et qui constitue le clou de la soirée. Le caractère exceptionnel de ces deux programmes oblige cependant à relativiser leur valeur de témoignages du régime ordinaire de fonctionnement du Théâtre-Cirque Omnia. Il donne, à l'opposé, tout son poids à l'effort de personnalisation esthétique de chaque film et à la situation d'interpénétration des actions jouées à l'écran et du contenu de l'action musicale du spectacle que restitue le programme de 1909. Films et morceaux de musique y soutiennent ainsi réciproquement leur efficacité émotionnelle sur les spectateurs, et d'autant plus que ces morceaux de musique sont des lieux communs, des airs diffusés dans les rues et les cafés, leur reconnaissance confuse par les spectateurs qui ne savaient pas qu'ils les connaissaient ou qu'ils leur étaient aussi intimes renforçant la magie du moment cinématographique. L'ouverture de *Cavalleria Rusticana* (Pietro Mascagni, 1890) qui introduit la séance du Pathé-Omnia du Havre en 1909 est de cet ordre pour beaucoup de spectateurs de cinéma d'aujourd'hui qui ignorent qu'elle fait partie des émotions qu'ils ont ressenties à la vision de *The Godfather: Part Three (Le Parrain, troisième partie)*, Francis Ford Coppola, 1989). Entre l'intégration de la valse célèbre de l'opéra de Gounod, à l'action de *Mademoiselle Faust* – qui donne du sel aux aventures de ce Faust féminin soucieuse d'éprouver le pouvoir de séduction sur les hommes que lui a procuré son contrat avec le diable –, et l'usage de *Sphinx*?, une valse à succès que vient d'écrire, en 1906, le compositeur très populaire qu'est alors Francis Popy (une valse que la plupart d'entre nous ont à l'oreille depuis la vision de *Titanic* de James Cameron [1996]⁴⁵) pour exprimer le sentiment amoureux du héros du drame qu'est *Bonhomme de neige* –, le programme de 1909 rend compte d'un processus d'hybridation qui s'effectue silencieusement entre expérience musicale du spectateur et expression cinématographique des émotions, et contribue à la mise en forme artistique du long métrage de fiction qui s'imposera peu à peu dans les années 1910.

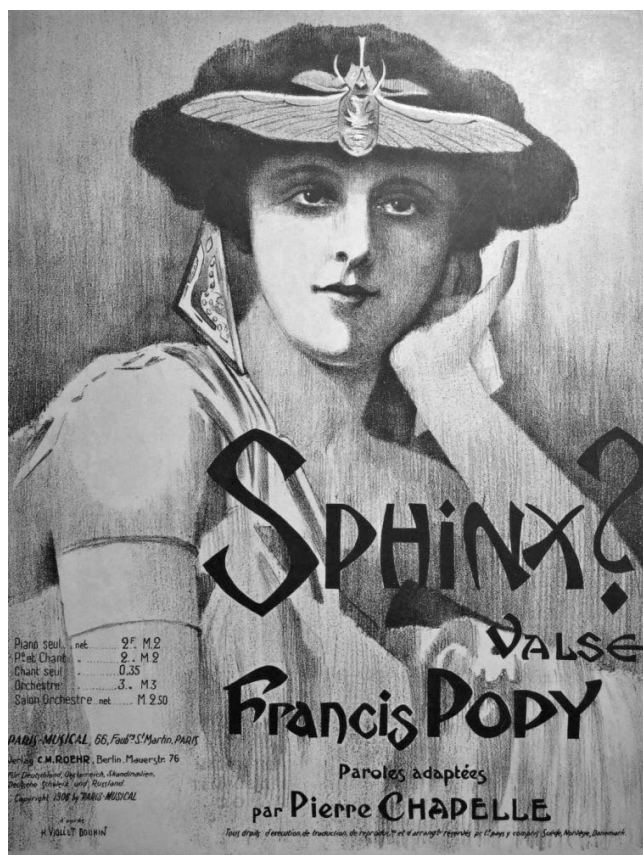
Mais, du café-concert à la salle de cinéma, ce qui se transfère et s'élabore n'est pas seulement le plaisir musical, une élaboration technique telle qu'elle prive de toute qualité indépendante la musique utilisée ou créée pour le cinéma. Ce qui se transfère est aussi un savoir-faire de la *performance physique*, de la compétence corporelle conférant à l'acteur une efficacité émotionnelle sur celui qui non seulement comprend, mais ressent ce qu'il exprime. La sensibilité des spectateurs à ce type de plaisir n'éclaire pas seulement l'adaptation à la technique cinématographique du numéro comique de café-concert basé sur la virtuosité de l'expression physique des acteurs, adaptation qui aboutira à l'art du court métrage burlesque, comme le rappellent les débuts de Charlie Chaplin. Elle permet également de prendre, *a contrario* d'un idéal-type historique qui fait de ce court métrage burlesque la forme

Chercheurs d'or, 1909, scène dramatique en couleurs, 175 m, 7 min ; *la Revanche de Bob*, 1909, scène comique, 80 m, 3 min ; *Blériot traverse la Manche* [présenté ici sous le titre *Blériot*], 1909, scène d'actualités, 110 m, 4 min. *Bidocheon facteur* est très vraisemblablement *Bidachou facteur*, scène comique de Camille de Morlhon, 215 m, tandis que *le Président au Havre* et *Les Petits iront au Havre*, manifestement chargés de personnaliser l'événement, restent inconnus.

45. Cette valse lente fait partie en effet du répertoire interprété par l'orchestre du *Titanic* dans les dernières heures du naufrage.

esthétique originaire du cinéma, une forme inscrite naturellement dans la mécanique de l'enregistrement⁴⁶, la mesure de la dimension non seulement comique, mais sérieuse de la fiction cinématographique. Son efficacité émotionnelle, la qualité dramatique du jeu de l'acteur, qu'elle soit ou non associée au rire, est l'enjeu immédiat de cette fiction.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'adéquation réciproque, soulignée par Legoy, de la bande de trois minutes et du 78 tours, autorisant la production dans le cadre du café ou de la baraque foraine, avec un seul de ces deux éléments, de la présence réelle d'un artiste. Pour lui, « c'est en effet en montrant l'artiste chantant la chanson que le cinéma d'alors réussit le mieux »⁴⁷, un constat confirmé par René Noell lorsqu'il cite la presse de Perpignan observant, dans son compte rendu en février 1907 des projections cinématographiques offertes pendant une semaine au café-concert l'Eldorado, que « les imitations de chanteurs à la mode sont parfaites et ont été fort applaudies »⁴⁸. Cette observation confirme l'efficacité émotionnelle du contact avec le corps de l'artiste qu'apporte indifféremment l'animation sonore – par un acteur ou un chanteur local – de la projection, ou la visualisation locale, grâce au film, de la présence physique du chanteur parisien dont le gramophone fait entendre la voix. La communication émotionnelle à distance entre les vedettes des cafés-concerts parisiens et les spectateurs de province assurée par le spectacle cinématographique, jointe à la circulation en province



Couverture de la partition de *Sphinx?*, Paris, Paris-Musical, 1906

46. En 1938, le réalisateur Alberto Calvacanti voit ainsi dans la « comédie » la fonction naturelle du cinématographe, le rire surgissant naturellement, dans *L'Arroseur arrosé* (1895), de l'enregistrement en continu d'une action physique, alors que le drame n'est qu'une fonction secondaire résultant d'un effort conscient pour trouver une application au médium. A. Calvacanti, « Comedies and cartoons », dans Charles Davy (dir.), *Footnotes to the Film*, Londres, Reader's Union Ltd, 1938, p. 71.

47. J. Legoy, art. cit., p. 31.

48. R. Noell, art. cit., p. 27.



Couverture de la partition de *Valse chaloupée The Apach's Dance*, Paris, Choudens, 1908

de leurs chansons par l'intermédiaire du gramophone et des chanteurs de rues, éclaire la contribution de l'expérience esthétique du café-concert à la formation technique de l'acteur de cinéma. Elle favorise, à partir de 1906, la prise en compte de l'expression dramatique et pas seulement de la gestuelle comique des acteurs qui évoluent sur l'écran des grandes salles de cinéma des grandes villes comme sur celui des cafés de la province la plus reculée, dès lors qu'elle s'industrialise.

Le fort développement industriel, par exemple, que connaissent la petite ville de Longwy et les communes adjacentes⁴⁹ à partir de la fin du XIX^e siècle, entraîne la multiplication des cafés et leur participation, à la Belle Époque, à la diffusion du cinéma bien au-delà de l'exploitation des premières vues cinématographiques, jusqu'à la fin des années 1920. Ils assurent ainsi la normalisation du spectacle de cinéma, en se transformant au bout d'un moment, pour certains en exploitation cinématographique permanente, par le biais de l'adaptation d'une de leurs salles. Il est intéres-

sant de noter qu'ils obtiennent l'autorisation de cette exploitation en contrepartie du contrôle moral de l'animation musicale et verbale des spectacles, dans un contexte soucieux de la moralisation d'ouvriers immigrés célibataires, prompts à succomber aux péchés de la chair et aux tentations de l'anarchisme.

Ainsi, c'est en avril 1907, que le cafetier Gérard Gustave obtient, pour la première fois à Longwy, l'autorisation de projeter des séances cinématographiques, à condition que « tout chant, récitation, saynète ou divertissement quelconque susceptible de porter atteinte à la morale ou à l'ordre public soit rigoureusement interdit »⁵⁰. Trois ans plus tard, en 1910, on autorise des projections cinématographiques, non pas dans le café cette fois, mais dans « la salle de danse attenante » au débit de boissons de Monsieur Jules Grisel. On retrouve également, au hasard de la documentation, d'autres autorisations municipales de projections cinématographiques dans les cafés de certaines communes de la région (à Piennes en 1912, à Joëuf et Mars-La-Tour en 1913), mais il n'est guère possible, étant donné l'état

49. L'arrondissement de Briey, d'un point de vue administratif.

50. Fabrice Montebello, « Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy (1944-1960) », tome 2, Thèse de doctorat en histoire sous la direction d'Heinz-Gerhard Haupt et Yves Lequin, Université Lyon 2, 1997, p. 292.

des archives locales ou départementales, d'en dresser un bilan exhaustif. Qui plus est, avec l'avancée des armées allemandes et la proximité du front, la Première Guerre mondiale a provoqué de grandes perturbations dans l'organisation socio-économique de la région. Si bien que l'on apprend, par une lettre du sous-préfet de l'arrondissement de Briey adressée le 12 février 1919 au préfet de Meurthe-et-Moselle que « [l]es communes d'Homécourt et *Joëuf* possèdent seules un établissement cinématographique ». Mais dès la fin de l'année 1919 et surtout, au début de l'année 1920, dans l'agglomération de Longwy, les demandes d'autorisation de projections cinématographiques dans certains cafés, ou salles de danse, salles de fête, baraquements attenants à des débits de boisson, se multiplient. On en compte cinq pour l'année 1920, trois en 1921 (dont deux dans la commune de Longlaville), une en 1923, deux en 1924, trois en 1925 et trois en 1926.

Mise en relation avec le contrôle moral exercé par les municipalités, la multiplication des séances de cinéma dans les cafés et leurs annexes favorise ainsi la mise en forme d'un spectacle « pour tous », acceptable pour les femmes et les enfants, et fréquentable même sans être accompagné dès lors qu'il est séparé physiquement de l'espace des rencontres entre adultes.

Associé à la circulation en province de la presse illustrée pour les enfants et du roman-feuilleton, ce phénomène constitue le vecteur, avant la Première Guerre mondiale, du recrutement de « personnalités » cinématographiques, plaisant à ce public familial et identifiées au hasard des lieux de spectacle



Brasserie Michaut, Nancy, années 1910, carte postale (coll. J.-J. Meusy)

parisiens et « sur le tas » par chaque firme parisienne. Et la mesure commerciale de la qualité cinématographique qu'apporte ce public familial enclenche rapidement le passage à l'identification rationnelle et organisée de ces acteurs, basée sur un usage réfléchi et comparatif des « débuts » cinématographiques, et leur mise en concurrence dans un marché du spectacle cinématographique unifié au plan national puis intercontinental (Europe et États-Unis), autour du format du long métrage de fiction et des interprètes de qualité qu'il requiert. L'étude du cas du Havre rend particulièrement bien visible selon Legoy ce processus d'émergence du long métrage et de la vedette du cinéma, du « *feature film* » et de la « *star* » dans le vocabulaire commercial américain :

Le septième art naît véritablement dans ces années qui précèdent la Première Guerre mondiale. La durée des films s'allonge, les scénarios demandent une certaine mise en scène. On a recours à de grands acteurs (...), les artistes de la Comédie française ne dédaignent pas de prêter leur concours à *l'Assassinat du duc de Guise* présenté au Théâtre-Cirque le 17 novembre 1908 ou à *la Reine de Saba* passé sur l'écran de la même salle en 1913⁵¹. Des artistes consacrent alors leurs talents presque entièrement au cinéma et la publicité parue dans les journaux mentionne la vedette du film. C'est ainsi que les Havrais peuvent voir en 1909, *l'Empreinte ou la main rouge* [Paul-Henry Burguet, 1908], avec Mlle Mistinguett du Moulin Rouge, et Max Dearly. Le nom de Max Linder apparaît pour la première fois le 7 avril 1910 (il tourne pourtant des films depuis 1907⁵²) dans *Une conquête* [Charles Decroix, 1909] « le nec plus ultra du fou rire », il n'y aura plus désormais de programme du Théâtre-Cirque sans un Max Linder. Le grand acteur Harry Baur arrive sur l'écran dans *l'Évasion du truand* [Michel Carré, 1910] le 24 mai 1910. Rigadin fait rire les Havrais à partir de 1912.⁵³

Ce point de vue ouvre à une autre histoire de la *star* et du *star-system* cinématographique que la vision de la *star* en tant qu'invention commerciale des studios hollywoodiens des années 1920. À l'inverse d'Edgar Morin, il ancre la formation de la *star*, locale ou globale, dans la familiarité qui se noue entre les spectateurs et les objets du spectacle cinématographique, et fonde la qualité du plaisir qu'elle procure, en s'appuyant sur des objets, et notamment les acteurs, dont le talent a déjà été éprouvé.

Café, commerce culturel et « popularité » du plaisir cinématographique

Ne pas séparer l'histoire du cinéma de la consommation culturelle locale, de l'accès qu'elle donne au marché national et international du spectacle, de la musique amplifiée et du roman, permet d'établir

51. Jeune sociétaire de la Comédie-Française, Gabrielle Robinne apparaît ainsi sur un écran du Havre l'année de ses débuts au cinéma dans *l'Assassinat du duc de Guise* réalisé pour le Film d'Art par André Calmettes et Charles Le Bargy (1908, 380 m, soit un peu plus de 15 min) et y réapparaît cinq ans plus tard en tant que vedette féminine interprète du rôle-titre de *la Reine de Saba* d'Henri Andréani (1913, 580 m, environ 30 min).

52. On a vu que deux de ses courts métrages intégrés au programme d'inauguration du Théâtre-Cirque ont fait découvrir pour la première fois en 1907, alors que son nom est encore inconnu, son jeu comique au public du Havre.

53. J. Legoy, art. cit., p. 25.



Asta Nielsen dans *Der Nachtfalter* (*Papillon de nuit*, Urban Gad, 1911)

une autre vision de la popularisation du cinéma que celle qui en fait une opération de fabrication du spectateur. Cette vision alternative met, au contraire, l'accent sur l'expertise des consommateurs et le rôle de la sociabilité culturelle locale, qui fait communiquer les personnes au travers des occasions de plaisir partagé, et les occasions de plaisir par le biais des contacts entre les personnes et la conjugaison des objets esthétiques. Des indices nous en sont fournis par des témoignages sur le cinéma en France dans les années 1910 qui, en dépit de leur visée normative – de dénonciation morale, de défense syndicale ou de célébration esthétique –, rendent bien visible le fondement du processus de codification technique de l'expérience cinématographique que constitue la sociabilité culturelle locale.

La *dénonciation morale* de la démagogie des cinéastes français qu'opère le critique Maurice Hamel, dans son éditorial de *la Semaine littéraire et artistique* du 25 août 1912, est ainsi intéressante, d'un point de vue historique, par le lien qu'il confirme entre le cinéma, défini comme le nouveau « luxe des pauvres », le café-concert et le roman-feuilleton. À sa manière, elle prend acte de la communication – l'importation et le mélange – entre les objets cinématographiques, littéraires et musicaux qui caractérise la sociabilité cinématographique. Selon lui « le cinéma démocratisé, popularisé par une adaptation docile au mauvais goût populaire, à la plate conception artistique qui gît dans les faubourgs, s'est ravalé à un usage grotesque du divertissement ». Il vise ce disant « les scènes qui sont l'outrance de l'ânerie ou le comble du pathétique imbécile » et qui résultent à ses yeux de « l'enfantement dû logiquement à l'union de ces deux autres triomphes modernes : la chanson de concert et le roman-feuilleton ». Le spectacle cinématographique porte ainsi indubitablement les marques caractéristiques des plaisirs familiers du milieu social dans lequel il s'est intégré :

Du café-concert et de la chanson, il a pris les polissonneries lourdes, les sottises, les grimaces ; du roman-feuilleton le goût des grâces fausses, l'amour des aventures diaboliques, des cliquetis d'armes, des coups de feu, des coups de tête, des investigations policières, des crimes d'apache, des dénouements tragiques.⁵⁴

La défense de la valeur du cinéma que propose, à l'inverse, au nom des professionnels du café-concert, Paul Cauchois, le directeur de *l'Artiste lyrique*, revue de l'Union syndicale des artistes lyriques, s'effectue au nom de son utilité pour la moralisation du répertoire proposé par les cafés-concerts. Son éditorial du 4 novembre 1911, au titre significatif – « Les cinémas sont nos auxiliaires » –, démontre en effet les bienfaits économiques que les artistes de café-concert peuvent retirer de la régulation morale d'un répertoire devenu de plus en plus grivois. En effet, comme le constatait en 1908 un collaborateur de la revue, « depuis plusieurs années, une crise sévit dans l'art lyrique. La chanson par trop grivoise a chassé des concerts l'honnête public qui fréquente désormais les “cinémas” »⁵⁵. Cauchois voit du même coup dans la séance cinématographique un moyen de garantir la respectabilité du café-concert. En effet, « l'attraction du cinéma peut faire une maison sérieuse », attirer le public et lui faire découvrir des chanteurs de qualité. De ce fait, « corser son spectacle de quelques films d'actualité » est conforme aux intérêts des artistes lyriques, rajouter des films aux « numéros de chants, des petites pièces et des exhibitions artistiques » ne peut qu'être bénéfique commercialement. Cette pratique peut même, réciproquement, stimuler les cinémas à introduire dans les séances des numéros de chant et élargir les possibilités d'emploi des artistes lyriques⁵⁶.

Cette défense syndicale de l'« intermédialité », au sens de la promotion de la coopération entre des arts du spectacle différents, signale la contribution du café-concert à la combinaison d'objets aux statuts esthétiques différents dans le spectacle cinématographique. La valorisation par Cochois des effets positifs du mélange artistique entre le café-concert et le cinéma s'oppose ainsi trait pour trait à la dénonciation de ses effets négatifs par le critique Hamel (la démoralisation et la dégradation de la qualité du spectacle entraînées par sa clientèle ouvrière), en insistant au contraire sur le bénéfice en termes de moralité et de qualité du spectacle qu'apporte le public du cinéma. Elle rend compte en même temps du processus d'interpénétration des arts du récit, de la musique et de l'image qui s'effectue au même moment sous l'effet de la rationalisation technique du commerce cinématographique. C'est ce processus qui a permis l'élaboration et l'adoption du long métrage de fiction comme format courant de l'exploitation cinématographique.

54. M. Hamel, « Opinions. Le cinématographe », *la Semaine littéraire et artistique*, 25 août 1912, pp. 11-13. Notons qu'il fustige « le comique Prince et le comique Max Linder » dont les « deux noms suffisent à faire dévaler du haut du faubourg toute une peuplade d'ouvriers s'écrasant en une poussée folle vers le Mastroquet-Cinéma, la Brasserie-Cinéma, le Bar-Cinéma, le Café-Cinéma ». Mais il précise immédiatement qu'« à côté de ces farces, le cinématographe donne dans le drame du théâtre populaire (...), le roman feuilleton, les idylles de poitrinaire, les légendes de détectives et les combats d'apaches » qui intéressent « les familles ouvrières entraînant leurs marmots pleurards, les femmes aux idées courtes ».

55. Maurice Bonneff, « Les cigales se plaignent », *l'Artiste lyrique*, n° 20, 3^e année, juillet-août 1908, p. 4.

56. P. Cauchois, « Les cinémas sont nos auxiliaires », *l'Artiste lyrique*, n° 6, 6^e année, 4 novembre 1911, p. 1.

Ces deux discours de témoins contemporains révèlent les deux facettes, technique et sociale, de la mise en forme commerciale de la séance de cinéma qui se produit sous leurs yeux. Le premier signale, en effet, à travers l'appropriation par le cinéma du mélodrame littéraire, du drame historique et du drame policier (et de leurs rebondissements), la normalisation de la longue durée dans le spectacle cinématographique courant. Il privilégie désormais le long métrage, à l'image du « film d'art », ou le film à épisodes. Le second témoin, en même temps qu'il rappelle la dimension musicale du plaisir cinématographique, souligne l'importance commerciale de « l'honnête public », du public familial – c'est-à-dire intégrant les femmes et les enfants, et sans considération de statut social – dans la conquête par le cinéma du marché des loisirs.

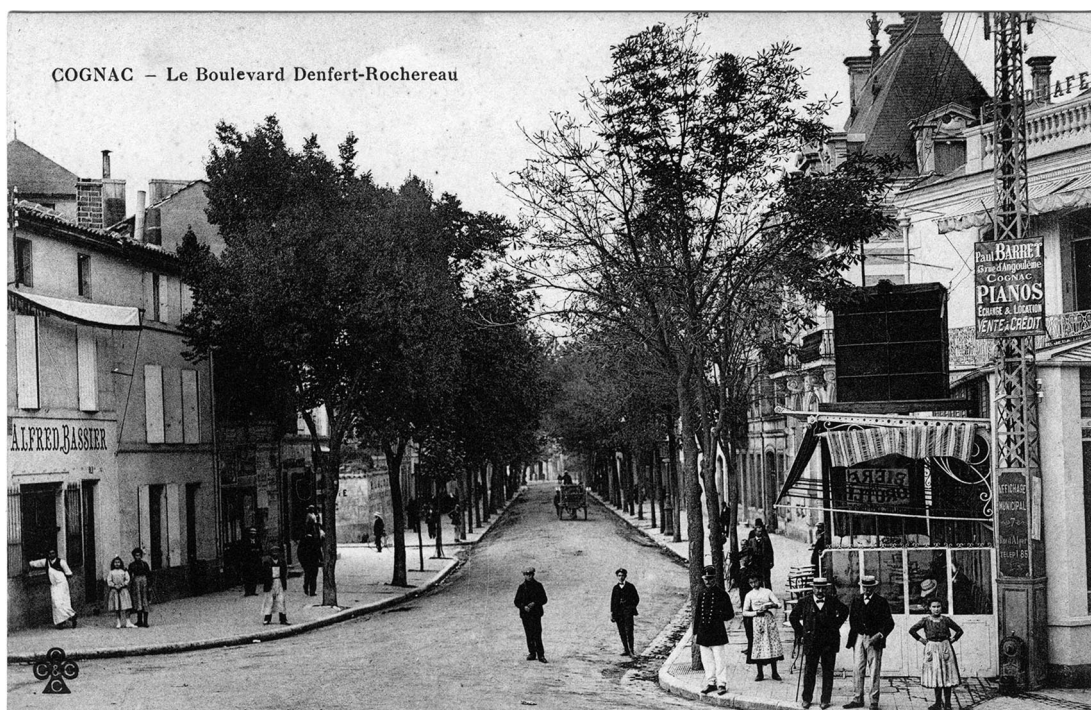
C'est en ce sens que l'on peut donner toute sa valeur à la célébration esthétique rétrospective de ses débuts de spectateur de cinéma qu'un autre critique, Ernest Fornairon, s'exprimant vingt ans plus tard, fait commencer avec l'impression inoubliable procurée au petit enfant qu'il était en 1907, par son premier contact avec la *vamp* de cinéma.

Dans un article consacré à son histoire⁵⁷, il se souvient en effet avoir vu en 1907 sa première *vamp* « sur une toile blanche tendue entre deux mâts de cocagne en pleine terrasse du Café de la Paix et du Commerce réunis » de sa ville d'origine, Montpellier. Sa séduction était renforcée par le caractère comique de la scène, car « elle jouait le rôle d'une nourrice » se moquant du jeune militaire que le bébé dont elle s'occupe vient d'asperger de son pipi⁵⁸. L'intérêt particulier du témoignage est la singularité géographique des projections cinématographiques régulières et gratuites – à la différence des projections payantes exceptionnelles proposées, comme sur la terrasse du casino du Havre, pour faire découvrir l'invention – données en terrasse par les grands cafés des villes du Sud auxquelles il fait allusion. On doit à René Noell, une reconstitution très précise de ces « cinématographes de plein air » organisés par les grands cafés, « victimes (...) de la crise et à la recherche d'un appoint publicitaire »⁵⁹. À Perpignan, leur énorme succès populaire lors de l'été 1908 a entraîné leur interdiction dans tout le département des Pyrénées-Orientales à dater de fin août 1908 par arrêté

57. Ernest Fornairon, avec François Rohl, « Souvenirs d'autrefois et de toujours. La vamp », *l'Image*, n° 106, 1^{er} janvier 1934, pp. 28-31. Fornairon, écrivain régionaliste et zélé collaborateur sous Vichy, est aujourd'hui oublié, malgré son activité de polygraphe et ses contributions au cinéma.

58. « Elle jouait le rôle d'une nourrice qui voyage avec un fantassin de 2^{ème} classe, confection Polin, pantalon garance et pot de fleurs à pompon rouge, et à un certain moment, elle confiait au soldat son nourrisson. Ce dernier, installé sur les genoux de l'homme se livrait instantanément à des incongruités qui prouvaient à quel point il était insensible au prestige de l'uniforme ». Selon son résumé, le film *Un tourlourou em...bété* (n° 633 du catalogue Pathé, 1902), correspond à la remémoration de l'auteur bien qu'il se déroule dans un parc : « Nous sommes au parc Monceau, un troupier cause amoureusement avec sa payse. Celle-ci, une nourrice, obligée de s'absenter une minute confie son poupon à son ami qui en est plus embarrassé que de son fusil. D'autant plus que ledit poupon s'est oublié dans ses langes. Heureusement, la nourrice revient pour remettre tout en état. Il fait une chaleur étouffante, si bien que notre héros qui n'a d'yeux que pour sa belle veut s'éponger avec son mouchoir qu'il a déposé sur le banc. Malheureusement, il se trompe et prend le linge contaminé avec lequel il se barbouille la figure ». La circulation de ce film dans le sud de la France est signalée par un programme du « Cosmographe Faraud » projeté en 1907 au café-concert Alcazar de Perpignan « en complément des numéros de music-hall » (R. Noell, *op. cit.*, p. 26).

59. R. Noell, art. cit. p. 30.



Café du chalet, Cognac, *circa* 1910, carte postale (coll. J.-J. Meusy). La cabine démontable est (dangereusement) installée sur le toit de la terrasse et la toile de l'écran se déroule sur le mur d'en face, de l'autre côté du boulevard (au-dessus probablement d'une boucherie)

préfectoral à la demande de tous les autres cafés de la localité lésés par ce succès⁶⁰. Dans le cas de Montpellier, cette initiative commerciale engagée dès l'été 1907 (selon Fornairon) semble s'être prolongée un certain temps, à l'image du département du Gard où elle s'est normalisée jusqu'en 1914⁶¹.

60. *Ibid.*, pp. 30-31.

61. Thierry Lecoine, « Les premières années du spectacle cinématographique à Nîmes, 1895-1914 » *1895, revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 43, juin 2004, pp. 71-72. Il note que l'on assiste à Nîmes, à l'été 1909, à une résurgence des « écrans installés l'été sur les terrasses » des trois grands cafés du centre-ville, proposant des « spectacles gratuits, mis à la disposition des clients des cafés » et pour lesquels « ceux qui étaient placés en terrasse devant l'écran payaient un surcoût sur leur consommation ». Sources de recettes fiscales importantes en raison de leur succès, ils sont acceptés par la municipalité, malgré les protestations d'autres limonadiers, et fonctionnent, « de façon réglementée tous les étés » jusqu'en 1914. Lecoine souligne que, du coup, « ce mode d'exploitation n'était pas un phénomène marginal. (...) une étude quantitative montre que le nombre de journées d'exploitation cumulées des cinémas gratuits fut aussi important que le nombre de journées d'exploitation des salles sédentarisées durant la période 1909-1913. Le Syndicat du Sud-Est fit même voter, lors de son assemblée générale du 6 novembre 1912, des dispositions à l'encontre des exploitations cinématographiques dans les cafés ou en plein air ; preuve que cette activité, sans doute importante et très répandue dans le Midi, était jugée fortement concurrentielle et déloyale à l'égard des cinémas sédentarisés ».

C'est ce que suggère le discours de Fornairon qui valorise l'évolution sociale de la fréquentation du café et l'accès « universel » à un loisir partagé qu'a apporté à ses yeux ce cinéma de plein air. Il souligne en effet le dépassement de la division spatiale et sociale qui interdisait jusqu'alors « aux familles et aux personnes d'un certain milieu » la fréquentation du café et faisait qu'un professeur de faculté, avocat, médecin ou fonctionnaire « ne s'asseyait pas à une terrasse ». La séance cinématographique en terrasse a ainsi modifié le public de lieux « jusqu'alors fréquentés par tout un petit monde de militaires, d'employés, d'habitues tranquilles, amateurs de piquet et d'absinthe » et de « femmes faciles ». Elle a symétriquement conquis au cinéma un public familial de familles très modestes, puisque « le bon peuple badaud et naïf s'esbaudissait au cinéma de plein air ; toutefois, comme la tasse de mazagan ou le verre de champoreau qui coûtait encore six sous à cette époque heureuse lui paraissait encore trop cher, il se contentait de s'assembler, les soirs d'été sur le trottoir d'en face » pour regarder de loin le spectacle. Le caractère précieux du témoignage est de rendre visible l'effet local de cet attachement, soit l'organisation par le propriétaire de la brasserie Guillaume Tell dès 1909, au moment de la sortie de *l'Assassinat du duc de Guise*, d'un

cinéma dans une de ses salles. On pintait les demis de bière et les bouteilles de limonade de Vergèze. (...) On accédait à ce café-cinéma par un étroit couloir semblable à un décor de *la Rue sans joie* [*Die Freudlose Gasse*, Georg Wilhelm Pabst, 1925], et embaumé de brandade de morue (une des glorieuses spécialités de la maison). Le public bon enfant ne payait sa place que vingt sous. Mais tout le monde avait des billets de faveur, ce qui mettait le fauteuil à cinquante centimes. Chez Guillaume Tell, on offrait au public les meilleures productions du Film d'Art Italien. Je me souviens d'un *Néron*⁶² où l'incendie de Rome valait bien un feu d'artifice de chef-lieu de canton pour le 14 juillet ; et d'une série intitulée *les Vicissitudes de la vie*⁶³ au cours de laquelle les producteurs avaient accumulé sur la tête de l'héroïne une suite ininterrompue de malheurs et de persécutions. Je revois encore, malgré les années passées, le visage rond, les yeux noirs et les abondants cheveux de cette artiste qui savait passer des larmes au rire sans aucune espèce d'effort ; car dans la même séance il arrivait, qu'après l'avoir vue déchue et misérable dans le grand film dramatique, nous la retrouvions pleine de bonne humeur et de gaité dans le film comique qui clôturait régulièrement la séance, en vertu du principe qui voulait que le public partît sur une impression joyeuse. Pour le comique c'était André Deed qui en faisait les frais et la série de ses Polyte. (...) Un peu plus tard seulement apparurent Max Linder, Prince et Nick Winter.⁶⁴

62. *Néron* (*Nerone*), 1909, 15 min, avec Alberto Capozzi et Lydia de Roberti, film qui fait partie effectivement de la « série d'or » lancée par la Société Ambrosio Film de Turin pour rivaliser avec le Film d'Art.

63. IMDB ne connaît, sous ce titre français, qu'un film italien, *Vicende della vita*, produit par Itala Film, sorti en 1908 (10 min).

64. Si les noms d'André Deed (acteur burlesque de théâtre venu au cinéma grâce à Méliès et vedette comique chez Pathé à partir de 1906) et Prince (dit aussi Prince Rigadin ou simplement Rigadin, vedette comique chez Pathé également à partir de 1910) sont encore familiers aux spécialistes, celui de Nick Winter est un peu oublié. Il s'agit du héros, interprété par l'acteur Georges Vinter, de la série lancée en 1911 par Ferdinand Zecca chez Pathé sur le modèle de la série à succès des Nick Carter, réalisée en 1908 et 1909 par Victorin Jasset pour Éclair.



Le Central cinéma du café-restaurant Lallemand, Neufchâteau, date non déterminée, carte postale, BnF

Le mélange régulier des registres d'acteur et des savoir-faire cinématographiques français et étrangers vécus par l'auteur dans le cadre de cafés-cinémas montpelliérains, confirme définitivement, s'il en était encore besoin, la contribution des cafés à la mise en forme de la qualité cinématographique des années 1910 aux années 1920⁶⁵. Il est vrai que ce rôle peut-être facilement oublié au vu de la façade superbe du grand cinéma Pathé, de 1908, fermé en 1980, mais conservé et restauré par la municipalité à partir de 1996 au titre de monument historique du cinéma et de la qualité de son architecture Belle

65. Selon le site <http://www.lesruesdemontpellier.fr/esplanade/esplanade.htm>, la brasserie Guillaume Tell au n° 6 du Boulevard Victor Hugo « où la projection de films Pathé a commencé en 1907 (...) est définitivement consacrée en 1913 à ce qui n'était pas encore le 7^e art avec la création du cinéma Le Fémina, très fier de son écran "glyphographe" donnant, paraît-il, l'illusion du relief ». Comme le montrent les archives départementales de Meurthe-et-Moselle citées supra, cette contribution a duré, dans les petites villes jusqu'à la fin des années 1920 et au-delà.

Époque⁶⁶. Le contexte contemporain de sacralisation par les professionnels et les experts de la sortie au cinéma laisse peu de place, en France, à la mémoire de la sociabilité cinématographique ordinaire que le café a portée, à sa manière, avant la télévision⁶⁷.

NB. Cet article a été élaboré dans le cadre de la participation du Laboratoire lorrain de sciences sociales (2L2S) au programme de recherche ANR Ciné08-19 « Histoire du cinéma en France de 1908 à 1919 ».

Chaleureux remerciements à Jean-Jacques Meusy pour son aide précieuse dans la constitution de l'iconographie.

66. Selon le même site, le Centre Rabelais, aujourd'hui centre culturel « n'est autre que l'ancien cinématographe Pathé, première véritable salle de cinéma de Montpellier construite en 1908 par les architectes Hector Loubatié de Bordeaux et André Cassan de Montpellier. La salle d'une surface de 500 m² comportait 1 000 places. Le peintre Marsal a réalisé son rideau de scène en 1910. C'est une très belle façade rénovée à l'identique, aux guirlandes de pierre, surmontée du célèbre coq emblème des frères Pathé ».

67. Notre effort de localisation de l'histoire du marché du cinéma et du rôle de la sociabilité dans la généralisation du spectacle cinématographique rejoint la nouvelle orientation donnée aux études cinématographiques par la *New Cinema History* en tant qu'histoire du cinéma centrée sur l'histoire du public cinématographique. Ses apports incontestables enferment parfois un risque de réification sociologique de l'expérience cinématographique, aux dépens de sa consistance esthétique de contact périodique et localisé avec des objets cinématographiques. Dans l'imposante bibliographie d'études, essentiellement anglo-saxonnes, portée par cette orientation, signalons notamment, sur la localisation (au double sens de la sédentarisation et de la territorialisation) du loisir cinématographique : Luke McKernan, « Diverging Time : London's Cinemas and Their Audiences, 1906-1914 », *London Journal*, vol. 32, n° 2, juillet 2007, pp. 124-144 ; et les travaux de Paul S. Moore sur la genèse du marché cinématographique canadien, notamment « The Social Biograph. Newspapers as Archives of the Regional Mass Market for Movies » dans Richard Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers (dir.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 263-279.