

UNE HISTOIRE TECHNOLOGIQUE : L'EXEMPLE DU SON AVANT LE
« PARLANT »

[Martin Barnier](#)

Belin | « [Revue d'histoire moderne & contemporaine](#) »

2004/4 n° 51-4 | pages 10 à 20

ISSN 0048-8003

ISBN 2701137373

DOI 10.3917/rhmc.514.0010

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-4-page-10.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Une histoire technologique : l'exemple du son avant le « parlant »

Martin BARNIER

L'étude technologique du cinéma s'entend encore très souvent comme une évocation des « progrès techniques ». Cette dernière expression sous-entend une vision téléologique du cinéma avec sa « naissance », son « âge d'or », son « déclin », et enfin sa « mort » si souvent annoncée (et ce depuis les années 1920 !). Par exemple, on lit souvent que les frères Lumière ont organisé la première projection publique payante. Cette phrase est déjà restrictive par rapport à l'idée de l'« invention », ou des « premiers » tout court. Même si leur appareil (le Bioskop) était d'une technologie plus rudimentaire que celui des célèbres Lyonnais, les frères Skladanowski proposèrent un spectacle de projection de très courts films, au Wintergarten de Berlin, plus d'un mois avant la fameuse séance du 28 décembre 1895 à Paris. Il faut donc préciser, par exemple, que le sous-sol du Café de Paris permettait au public de s'asseoir face à l'écran sur des rangées de chaises alignées... comme dans les salles aujourd'hui, alors qu'à Berlin, les chaises étaient autour des tables de l'établissement. Dans les deux cas, les projections se font dans une salle qui n'est pas prévue à cet effet. Le « salon indien », au sous-sol du café du boulevard des Capucines, fut loué par Antoine Lumière parce que le lieu servait pour tout type de réunion, fête familiale, etc. Le « cinéma » ne peut pas se définir par son lieu de projection avant une dizaine d'années¹. Mais la projection publique d'une bande souple permettant le défilement continu d'images animées, Émile Reynaud la pratiquait dès 1893 au théâtre du musée Grévin. L'objet d'étude doit être précisé, et le contexte de présentation du spectacle cinématographique donné pour permettre une comparaison efficace. Et ces deux exemples nous inciteraient à croire que les spectateurs des années 1890 aux années 1910 s'attendaient à une présentation de film telle que nous la comprenons

1. Jean-Pierre JEANCOLAS, « Naissance et développement de la salle de cinéma », in G. CLADEL, K. FEIGELSON, J.-M. GÉVAUDAN et alii (dir.), *Le cinéma dans la cité*, Paris, Édition Kiron-Éditions du Félin, 2001, p. 34.

aujourd'hui. Ce n'était pas le cas. Comme l'explique très bien Rick Altman, il ne faut pas prendre le « cinéma » comme un objet simple et stable². Il est impossible de plaquer les définitions d'aujourd'hui sur les phénomènes d'hier. Altman précise que les représentations que nous nous faisons aujourd'hui des spectacles englobant les films sont déjà des représentations construites sur des représentations antérieures. C'est-à-dire que jusqu'à la période de stabilisation du spectacle cinématographique, les contemporains assimilaient le « cinéma » à tous les « spectacles » comparables. Reynaud par exemple venait de la projection (publique et payante) de plaques servant de support à des conférences scientifiques. Les projections de « vues Lumières », avec leurs paysages exotiques, souvent accompagnées de la voix d'un commentateur ne s'éloignent guère de la pédagogie avec projection de plaques. Oublier de comparer ces deux activités, c'est ignorer la façon dont le public pouvait comprendre ce « spectacle » (qui pouvait parfois être appelé « conférence », ou « cours », ou « sermon », ou « pause entre deux chansons », ou « distraction pendant un repas dans un restaurant », etc.), et dont il pouvait nommer cette technologie nouvelle. Car nommer est une forme d'appropriation culturelle très puissante³. Si on donne les noms d'aujourd'hui (« cinéma ») aux techniques du début du xx^e siècle, on interprète déjà de façon restrictive l'objet dont on veut faire l'histoire⁴.

Plutôt que de chercher qui fut le premier à mettre au point telle ou telle *technie*, nous nous proposons d'observer quelles pratiques coexistent. L'objet le plus à même de nous faire comprendre comment évolua le spectacle cinématographique reste le son. Il permet des comparaisons avec de nombreuses autres formes de spectacles, ou de conférence. Nous allons approcher ainsi les techniques du « cinéma ». Ce faisant nous constatons que le « cinéma » n'est pas un long fleuve tranquille⁵. Ce spectacle ne s'écoule pas paisiblement vers la mer du progrès, en partant de sa source (« première technologie ») et en passant par son embouchure (« progrès récent »). Le flux de l'histoire technologique du cinéma est capricieux, avec des méandres divaguants, souvent asséchés⁶. Des sources

2. Rick Altman travaille depuis plusieurs années à un ouvrage qui utilise ce qu'il appelle une « historiographie de crise » englobant des définitions multiples des médias en train de se former; ce livre est aussi une histoire du son pendant la période muette aux USA: Rick ALTMAN, *Silent Film Sound*, chapitre I-2, à paraître en 2004.

3. *Idem*.

4. D'où l'abondance des guillemets pour les mots « cinéma » ou « spectacle », etc. Nous nous excusons d'alourdir la lecture par ces signes, ou par des périphrases, mais l'identité multiple du média que nous étudions nous oblige à prendre des précautions.

5. L'appellation « cinéma » est à utiliser avec prudence tant le spectacle de projection des films s'apparente plus à d'autres pratiques de la fin du XIX^e siècle, comme les lanternes magiques signalées précédemment, qu'à ce que nous nommons aujourd'hui « aller au cinéma », et ce jusque vers 1914, au moins. Dénommer « premiers temps » la période d'un média et/ou spectacle qui s'intègre dans la lignée ancienne des lanternistes, pose également problème. L'un des inventeurs de la formule « cinéma des premiers temps », André Gaudreault, nous a confié qu'il aimerait bien trouver une autre appellation.

6. Nous reprenons, en la modifiant, cette métaphore filée par Rick Altman dans un séminaire consacré à l'histoire du son au cinéma, University of Iowa, 1993.

(«inventions») nombreuses n'ont souvent donné que quelques expérimentations. Les résurgences (retour d'une transformation du cinéma) sont tout aussi nombreuses. Parmi les sources du spectacle cinématographique français, on peut noter le cabaret, le music-hall, le caf'conc', la conférence pédagogique, la pantomime, les jouets scientifiques, etc.

Tous les exemples que nous venons de citer comme sources du spectacle cinématographique s'écoutaient autant qu'ils se regardaient (même la pantomime dont l'artiste, en France, mimait parfois une chanson entendue simultanément par le public). Or la période dite «du cinéma des premiers temps» est englobée dans la période dite «muette». On peut remettre en question cette dénomination traditionnelle, en étudiant les techniques de présentation des films jusque vers 1914. Cette date du début de la Première Guerre mondiale reste pratique, même si ce découpage doit être questionné lui aussi. La rupture existe dans la présentation des films car le double projecteur se généralise au cours des années 1910 et permet un spectacle en continu. L'industrie française commence à se laisser distancer par la production cinématographique américaine. Une certaine forme de standardisation dans la présentation des films s'établit au cours de la Première Guerre mondiale dans toute la France. La disparition des tourneurs de foires, dans les grandes villes, amorcée dès 1907 avec la multiplication des salles en dur, entraîne la fin des variantes infinies de l'accompagnement sonore des films. L'établissement d'orchestres à demeure dans les grandes salles «de cinéma», au milieu des années 1910, explique la création d'une «musique de film» conçue d'une façon plus proche de celle que nous connaissons aujourd'hui.

Le découpage global habituel de l'histoire du cinéma oppose «le muet» et «le parlant», séparés par la date de 1929 pour la France, 1927 pour les États-Unis. Outre que ces dates simplifient beaucoup trop ce qui s'est déroulé tout au long d'une période de transition⁷, il faut réétudier l'histoire de toute la période dite «muette». Entre les années 1890 et la fin des années 1920, on trouve plusieurs sous-périodes. Le passage du «cinéma des attractions» au «cinéma de la narration», situé autour de 1907, n'est pas le seul élément de rupture. En changeant de point de vue, et en analysant la transformation technique liée au son, on découvre d'autres micro-périodisations⁸. Si les études réévaluant le son pendant «le muet» ne commencent à se faire connaître que peu à peu depuis les années 1990, c'est notamment parce que les colloques restent centrés sur l'étude de l'image. Les travaux concernant le son en général, de Michel Chion, Claude Bailblé, Laurent

7. C'est ce que nous avons développé dans notre thèse, publiée sous le titre *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique (1926-1934)*, Liège, Éditions du CÉFAL, 2002.

8 Rick Altman a renouvelé l'étude de l'accompagnement sonore dans les Nickelodeons, aux États-Unis. Selon que le pianiste accompagne le film ou pas, qu'il choisisse des mélodies dont seul le nom est lié à un élément du film, ou qu'il joue dans l'ambiance de la scène, la réception d'un film change : Richard ABEL, Rick ALTMAN (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

Jullier⁹, restent assez peu suivis. Les recherches de Giusy Basile-Pisano, Laurent Mannoni, Jean-Jacques Meusy¹⁰ et quelques autres ont élargi les problématiques à la question du son pendant le cinéma des premiers temps. À leur suite posons la question des techniques sonores durant cette période, mais en l'abordant du point de vue (et d'écoute) de la réception. Que pouvait entendre le public dans les salles françaises projetant des films avant 1914 ? Quelles technologies étaient utilisées lors de ces présentations ? Avec quelles autres techniques de projection le public pouvait-il comparer ces spectacles ? Quelle construction sociale de la technologie « cinématographique » élaborait le public de l'époque ?

UN MANQUE D'EXHAUSTIVITÉ

Autour de 1995 de nombreuses études régionales parurent. Bien peu proposaient un travail d'historien sérieux et méthodique. Rejoignant les larges histoires du cinéma survolant une longue période observée, de loin, par un seul historien, ces études régionales restreignaient la surface, mais rarement la durée. Analyser l'évolution du cinéma dans une seule ville, mais sur une centaine d'années, demande une recherche gigantesque. Encore une fois, la vue prime sur l'ouïe. Les différentes pratiques répertoriées recensent généralement quelques variantes dans le projecteur ou quelques attractions liées à un forain particulier. Très peu de chercheurs (souvent amateurs) se sont attelés à un dépouillement systématique de la presse. Du coup les systèmes sonores, moins fréquents que les Cinématographes muets, restent ignorés la plupart du temps. Signalons, dès à présent, le travail méticuleux d'Olivier Poupion sur la presse rouennaise qui prouve qu'une ville moyenne recevait de nombreux forains avec des systèmes différents dont plusieurs sonores ; ou encore, les recherches, présentées par Jacques Rittaud-Hutinet, sur deux cent vingt-trois villes françaises et l'étude exhaustive de Jean-Jacques Meusy sur Paris¹¹.

La fréquence du son, dans les spectacles avec films, reste également difficile à établir à cause du mélange des attractions. Une séance d'ombres chinoises pouvait se terminer par des projections de films, de même que des

9. Citons par exemple M. CHION, *La musique au cinéma*, Paris, Flammarion, 1994 ; Laurent JULLIER, *Les sons au cinéma et à la télévision*, Paris, Armand Colin, 1997 ; Claude BAILBLÉ a publié une série d'articles sur le son au cinéma dans les *Cahiers du cinéma* pendant les années 1970 ainsi qu'un livret accompagnant un film, *Le son au cinéma*, Paris, Éducation Nationale, « Langage et technique », 1993.

10. Laurent MANNONI et Giusy BASILE, « Auguste Baron et la synchronisation du son et de l'image animée », in *1895, revue de l'AFRHC*, n° 26, décembre 1998, p. 3-87 ; François ALBÈRA et Giusy BASILE-PISANO ont dirigé un numéro de *1895*, n° 38, « Musiques ! », octobre 2002, dans lequel on trouve plusieurs articles de ces derniers et de Jean-Jacques Meusy, en rapport avec le son dans l'histoire du cinéma.

11. Olivier POUPION, *Histoire du cinéma à Rouen : les origines (1892-1919)*, trois volumes, [Rouen], chez l'auteur, 2001. Jacques RITTAUD-HUTINET, *Dictionnaire des cinématographes, 1896-1897*, Paris, Éditions Champion, 1999 ; cet ouvrage très précieux s'arrête malheureusement trop tôt, mais il faudrait un travail gigantesque pour le continuer sur un plus grand nombre d'années. Jean-Jacques MEUSY, *Paris-palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995 (rééd. 2002).

projections de plaques. Autre difficulté, repérer les lieux de présentation. Une salle associative, une église, une salle paroissiale, une brasserie, un cirque, voire une école, pouvaient abriter des projections de films. Dans les cas cités plus haut, la parole accompagnait les images des films, sans qu'on puisse désigner le narrateur comme un « bonimenteur ». Ces séances, très souvent, n'étaient pas répertoriées dans les quotidiens. Les forains ne payaient pas forcément de publicité dans les journaux. La presse locale ne suffit donc pas à retrouver les traces de toutes ces projections. Il faut croiser les informations locales avec les articles des revues comme *Le fascinateur*, organe dirigé par Georges-Michel Coissac, qui décrivait minutieusement comment organiser des séances de lanterne magique et de cinématographe pour propager la bonne parole catholique. Il ne faut pas négliger la presse corporative de la période, de *L'industriel forain* au *Courrier cinématographique*. Malheureusement, les autres sources restent rares, les affiches, documents publicitaires, cartes postales, et encore plus les documents de comptabilité des exploitants ont disparu.

IDENTITÉS MULTIPLES, LIEUX MULTIPLES, SONS VARIÉS

Quand le Fémina, salle de Montpellier où des films étaient projetés depuis 1905, attira des clients supplémentaires en proposant une initiation au tango et à la furlana à chaque entracte, peut-on encore parler de spectateurs ? Est-ce qu'on vient pour une séance de cinéma, ou pour un cours de danse ? Les deux danses sud-américaines en question, nouveautés en France au milieu des années 1910, considérées par les tenants d'une « morale rigoureuse » comme beaucoup trop sensuelles, attiraient probablement les messieurs cherchant des sensations érotiques. Les deux professeurs de danse étaient des danseuses. Nul doute que le terme « spectateur de cinéma » ne concerne guère les clients du Fémina en mars 1914. L'entracte devient plus important que la « séance » de projections. La musique entourant les films, le fameux tango, est essentielle. L'orchestre habituel est dirigé par Gabriel Bornes. Nous observerons plus loin d'autres exemples où l'environnement sonore ne concerne pas à proprement parler l'accompagnement des films, mais domine pourtant dans l'oreille des spectateurs-auditeurs-danseurs. Cette salle montpelliéraine, située 9, boulevard de la République, avait connu plusieurs affectations. Ce fut d'abord la brasserie Guillaume-Tell¹². Elle accueillait le Cosmographe Faraud et recevait près de cinq cents consommateurs-spectateurs, puis à partir de 1907 des films Pathé, et après 1910, Gaumont. La brasserie devint Théâtre Gaumont, puis avec l'agrandissement de la salle, transformée en Fémina, la partie brasserie devint le promenoir de la grande salle. Ce petit historique permet d'observer

12. Max BRUNEL, *Que reste-t-il de nos cinés ? Les cinémas de Montpellier*, Pézenas, Éditions Domens, 1995, p. 34-35.

que les clients de Monsieur Gaston Delmas, propriétaire des lieux, ne venaient pas en priorité pour voir des films, selon les périodes. Le repas à la brasserie était agrémenté d'une séance de films... ou bien était-ce le contraire. Quand en 1914, on croit que le spectacle cinématographique se standardise, et même dans une grande salle spécialisée, on voit que les arguments publicitaires (les danseuses) peuvent transformer encore la vocation du lieu. Ce type de lieu projetant des films est très courant, dans toutes les villes françaises. Des brasseries avec projections fonctionnaient entre 1905 et 1910 à Nice, Rouen, Bordeaux, etc. Dans les villages, les arrière-salles de petits ou de grands restaurants, ou même de bistrot (dès 1896 à Paris), peuvent accueillir un tourneur, ou une installation gérée par le patron pour un temps plus ou moins long. À Bordeaux, en 1910, le Petit Louvre, table très réputée, offrait tous les soirs des projections à ses clients. L'accompagnement sonore principal devenait celui des couverts car on pouvait voir l'écran en restant à sa place¹³. Il reste impossible de retrouver les programmes de tous les lieux de restauration proposant des films.

Les hippodromes couverts ou en plein air, reconvertis en salles de cinéma, attiraient une foule considérable. La plupart accueillait des projections au même titre que des concerts, cirques, cérémonies religieuses, galas et spectacles variés, comme à Lille¹⁴. Le plus grand en Europe et même dans le monde, pendant longtemps, fut le Gaumont-Palace, à Paris. À l'ouverture officielle le 30 septembre 1911, il pouvait passer de trois mille cinq cents spectateurs assis, à près de cinq mille cinq cents, grâce aux places debout dans les promenoirs et les galeries. À Montpellier, rue Mareschal, l'Hippodrome, qui accueillait des cirques, et différents spectacles dont le Royal Biograph, permettait de faire du cinéma en plein air l'été. Cette propriété détenue par Gaston Delmas, recevait « deux à trois mille spectateurs les soirs de semaine, cinq à six mille les samedis et dimanches¹⁵ ». En 1910, Delmas ayant un accord avec Gaumont, le grand cinéma de l'Hippodrome en plein air diffuse les phonoscènes Gaumont grâce au chronophone. Avec le système d'amplification par air comprimé « Elgèphone », ces chansons synchronisées, airs d'opéras, sketches, dont la « bande-son » est diffusée par disque, peuvent être entendus par des milliers de personnes. Comme à l'ex-hippodrome de Paris devenu Gaumont-Palace, à l'Hippodrome de Montpellier, des milliers de spectateurs voient et écoutent les succès de Mayol, Dranem ou Polin, les airs de *Carmen*, ou du *Beau Danube bleu*, la chanson patriotique *Ce que c'est qu'un*

13. Roland CASTELNAU, *Écrans magiques : grande et petites histoires des salles de cinéma à Bordeaux et en Gironde*, Bordeaux, Éditions Le Festin – La Mémoire de Bordeaux – Conseil Général de la Gironde, 1995, p. 30.

14. Peggy VERFAILLIE, « Les débuts du cinéma dans la région lilloise et le Nord/Pas-de-Calais », in *Le Nord et le cinéma*, Lille, Le Temps de Cerises, 1998, p. 18.

15. Note du commissaire central à ses subordonnés du 4^e arrondissement, 7 août 1908, cité par M. BRUNEL, *Que reste-t-il...*, op. cit., p. 36. Le commissaire s'étonne que l'établissement n'ait pas d'autorisation alors qu'il fait beaucoup de publicité dans les journaux et par affiches.

drapeau mais en plein air. À l'automne 1910, le chronophone est installé dans le cinéma de la brasserie Guillaume-Tell. Les films synchronisés sont donc permanents à Montpellier autour de 1910, été comme hiver, et Delmas précise sur ses affiches : « Hôtel Delmas, salle de bains, électricité ; American skating ; Théâtre Cinéma Parlant et Chantant ; American Bar »¹⁶. Les systèmes de synchronisation mécanique sont entendus dans toutes les villes de France, avec une régularité variable. En été, les projections en plein air sont courantes, souvent dans des jardins municipaux (Saint-Étienne, Nice, Lausanne en Suisse...). Un deuxième site de projection en plein air s'ouvre en juin 1913 à Montpellier, boulevard Pasteur : le cinéma des Arènes, appelé rapidement Gaumont-Cinéma en plein air, qui propose un écran de quarante-huit mètres carrés. Accompagnées par un orchestre, quand les films ne sont pas des phonoscènes, les projections à l'Hippodrome de Montpellier se font également dans une ambiance sonore variée. Autour du lieu de projection, Delmas a implanté des tennis, un dancing, un bar américain¹⁷. Ces concentrations d'activités dans des aires de loisirs se remarquent, dès les années 1900, dans de nombreuses villes de France. Cet environnement, très bruyant, fait partie de la façon dont on consommait les films, puisque les murs (ou toiles) séparant les lieux de divertissement n'arrêtent pas les sons. Dans ce cadre, même si des musiques, ou chansons, ou paroles n'étaient pas prévues pour les films, la projection ne pouvait pas se faire dans le silence.

Les cirques en dur, notamment ceux construits par la famille Rancy, comme ceux de toile voyageant de ville en ville, présentent souvent des films. Après un numéro d'équilibristes et de chevaux dressés, dans l'odeur de la sciure et du crottin, le public peut apprécier une série de films. Nombre de ces cirques proposaient des films parlants et chantants. L'orchestre peut se passer de rejouer *La marche des gladiateurs*, car la synchronisation se fait par disques. C'est le cas au milieu du spectacle du cirque Spessardy qui parcourt la France entre 1904 et 1914. Les affiches affirment : « Charles Spessardy propriétaire du plus grand cirque-cinéma qui voyage en France (huit cents places assises), propose un spectacle artistique, gigantesque, sensationnel et incomparable, avec un programme de films parlants et chantants »¹⁸. Les détails sur la technique utilisée ne figurent que très rarement au programme. Jusque vers 1905, les systèmes de synchronisation sont plutôt sur phonographe à rouleau, ce qui ne permettait pas une grande puissance de sonorisation. Après 1906, avec le développement de l'amplification par air comprimé, de grandes salles peuvent tout à fait permettre à des milliers de spectateurs d'entendre, grâce à un phonographe à disque.

16. *Ibid.*, p. 39.

17. *Ibid.*, p. 41.

18. Cité par Daniel TAILLÉ, *Un siècle de cinéma dans les Deux-Sèvres (1896-1995)*, Niort, Éditions Association Cinéma-Niort, 2000, p. 17.

L'IMPERATOR CHANTE DE VILLE EN VILLE

Quand une étude exhaustive des journaux permet de suivre, de mois en mois, toutes les projections, dans leur contexte exact et dans une même ville, on remarque que les « cinématographes parlants » sont assez nombreux. À Rouen, entre 1900 et 1906, on compte plus d'une dizaine de présentations avec un système qui permet d'entendre au moins un film synchronisé. Cette synchronisation est plus ou moins précise. Dans la majorité des cas, il s'agit d'une synchronisation mécanique (du type chronophone Gaumont), mais certains exploitants appellent « film chantant » des vues muettes sur lesquelles ils font écouter un rouleau ou un disque, qu'on essaye de synchroniser à la main. L'étude remarquable d'Olivier Poupion permet d'ôter le doute, dans la plupart des cas, par une lecture minutieuse de tous les journaux. Nous avons retrouvé une de ces installations parlantes dans plusieurs villes. Un tourneur important, sachant utiliser la presse, les affiches et toutes publicités, installait au cirque de Rouen, entre le 9 et le 26 juin 1904, son *Imperator-Cinématographe parlant*. *La dépêche de Rouen* signale que l'appareil a circulé dans les villes de Dunkerque, Calais, Boulogne, Amiens¹⁹. Même s'il faut se méfier des listes à caractère publicitaire, nous sommes tenté de croire à la réalité de celle-ci car le tourneur est ensuite passé par Besançon et Lyon. Les séances étaient longues et variées. Le jeudi 9 juin au soir, lors de la première projection, *La dépêche* note une « assez belle salle »²⁰, ce qui signifie une affluence moyenne. Par la suite la salle fut beaucoup plus pleine. Vers la fin de la séance, outre le film « d'actualité » présentant la *Guerre russo-japonaise*, le clou du spectacle semble avoir été le film parlant *La lettre*, monologue dit par Galipaux, synchronisé avec un phonographe Pathé²¹. Au total l'*Imperator* revendiquait quarante-neuf vues différentes. Olivier Poupion ne trouve que onze titres dans les différents journaux. Le programme aurait été renouvelé trois fois. Parfois, les titres ne sont pas donnés pour mettre plus de piquant à une séance spéciale. Par voie de presse, la direction annonce « pour mardi, mercredi et vendredi des représentations d'un ordre assez spécial, au point qu'elle prévient que les enfants n'y devront pas assister »²². Pour les dernières séances, samedi et dimanche 25 et 26 juin, « les familles peuvent y conduire sans crainte leurs enfants »²³. Les vues osées permettent de corser le programme au milieu de la dernière semaine. Peu d'éléments sont fournis concernant la technologie employée. Sans doute, quelques autres films parlants peuvent être mis au programme lors des renouvellements. En 1905, à Besançon, « grâce à l'*Imperator*, cinématographe parlant, le public peut, pour la première fois voir et entendre des

19. *La dépêche de Rouen*, 4 juin 1904, cité in O. POUPION, *Histoire du cinéma à Rouen...*, op. cit., p. 125.

20. *La dépêche de Rouen*, 10 juin 1904, *ibid.*

21. O. POUPION, *ibid.*, p. 127.

22. *Le nouvelliste de Rouen*, 21 juin 1904, *ibid.*, p. 128.

23. *Le journal de Rouen*, 26 juin 1904, *ibid.*, p. 128.

artistes»²⁴. Le même appareil est donc en tournée, un peu plus au Sud et dans l'Est, après avoir parcouru le Nord et l'Ouest de la France. Nous n'avons pas plus de détails sur ce passage à Besançon. À la fin de 1905, l'Imperator, qui prend soudain un accent, devenant l'Impérateur, s'arrête à Lyon.

À partir du vendredi 15 septembre 1905, le Nouvel Alcazar de Lyon (ex-cirque Rancy) propose le « grand Cinématographe parlant Impérateur »²⁵. L'ex-cirque Rancy est une salle gigantesque pouvant contenir deux mille cent places en 1905 (la capacité change par la suite avec trois mille cinq cents places lors de projections du « Cinéma-Théâtre Rota » de décembre 1911). Située dans un quartier chic, au croisement de l'avenue Maréchal-de-Saxe et de la rue Moncey, cette salle polyvalente propose aussi bien des bals, des concerts, que des revues, du théâtre, et même de la boxe. Les archives permettent de suivre les changements perpétuels de directeur, les démêlés avec les services de voirie, les rapports accablants du commandant des pompiers, M. Chalumeau, protestant contre les installations rarement aux normes puisque la destination de la salle change de mois en mois. À partir de 1924 ce lieu devient « le plus grand dancing de Lyon, six mille places »²⁶. La variété des spectacles proposés n'empêche pas le « cinématographe parlant Impérateur » de rester à l'affiche du Nouvel Alcazar pendant plus d'un mois. Les annonces dans la presse n'apparaissent pas tous les jours. Le spectacle a pu aller au-delà du 27 octobre 1905, dernière parution d'une ligne concernant l'Impérateur dans *Le nouvelliste de Lyon*. Le Nouvel Alcazar ne passe plus d'annonce jusqu'au 22 novembre, date à laquelle l'établissement accueille le cirque Dekock. Le procédé parlant Impérateur s'installait donc, à l'automne 1905, pour au moins quarante-trois jours à Lyon. Pourtant le prix des places de ce spectacle est très élevé comparé aux autres. Les loges coûtent 1,50 franc, les premières 1 franc, les secondes 60 centimes, les troisièmes 40 centimes. Les enfants au-dessous de cinq ans ont droit à 40 % de réduction²⁷. Malheureusement nous n'avons pas d'indication sur la technique de l'Impérateur, à Lyon. Ce tourneur préfère parler du contenu de son spectacle plutôt que de la méthode employée. On remarque que son programme est axé sur le comique avec les vues : *En vacances, Un coup d'œil par étage, Monsieur prend son bain, Dix femmes pour un mari* et *Roman d'amour*²⁸. Ces films ne semblent pas avoir été parlants. L'Impérateur ne semble proposer qu'une fin de programme « parlante », comme il l'avait fait à Rouen, et comme le « Cinématographe Géant » quelques semaines plus tôt à Lyon. Plus tard, la marque revient légèrement modifiée au

24. Michèle TATU et Denis BÉPOIX, *Histoire du cinéma à Besançon (1895-1995)*, Paris-Vesoul, ERTI Éditeur, 1995, p. 21.

25. *Le nouvelliste de Lyon*, 14 septembre 1905.

26. Informations tirées de différents rapports, in « Dossier Nouvel Alcazar », Archives Municipales de Lyon, 1 121 WP 001.

27. Information de Micheline GUAITA, *Cinéma et public lyonnais (1895-1927)*, Paris, Service des Archives du Film du CNC, 1986, p. 63, sans référence de source.

28. *Ibid.*

même emplacement, mais il est difficile de savoir s'il s'agit du même entrepreneur : Mondial Impérator, puis The Impérator [*sic*], en 1912. Avec ce dernier équipement, le propriétaire du Nouvel Alcazar invite les personnalités lyonnaises le 6 décembre 1912 à une projection. Le carton d'invitation ne signale aucun film parlant²⁹. L'attraction du film parlant n'est pas obligatoirement incluse dans le programme, ou bien les films parlants de l'Imperator ne pouvaient plus être utilisés, à cause de l'usure. Il est aussi possible que la mode des films parlants, qui nous semble assez vive entre 1904 et 1906 dans de très nombreuses villes de France, le soit moins après 1911. Seule une étude poussée sur un très grand nombre de villes pourrait nous renseigner à ce sujet.

Quelle est l'identité de ce média qu'on trouve dans des salles de restaurant, des bistrotts, des cirques, des hippodromes, des salles de concert, des dancings, des salles de sport, des patinoires, des théâtres, des écoles, des églises, des baraques foraines ? Nous n'avons donné que peu de précisions sur les techniques utilisées puisque nous voulions citer des exemples précis, dans des villes différentes, qui sont tirés de journaux ne permettant pas l'identification des systèmes utilisés. En l'absence de plus amples informations, les spectateurs de ces séances de projection pouvaient-ils identifier la technologie en présence ? Pouvaient-ils utiliser un seul nom pour désigner ce qui s'assimilait aussi bien à un concert, un repas, une distraction dans un bistrot ou un café-concert, une illustration d'un prêche dans une église, un numéro de cirque, une conférence illustrée, une pause entre deux danses, ou entre deux tours en patins à roulettes dans un skating, etc. Nous proposons de ne nommer les séances dans lesquelles apparaissent des films projetés que « projections de films » en précisant dans quel lieu ou spectacle s'inscrit l'événement. La « séance de cinéma » ne peut obtenir sa dénomination que lorsque des salles, fixes ou nomades, ne se consacrent qu'à cette activité, c'est-à-dire au début des années 1920 pour faire une moyenne sur la France. Mais la date est très variable d'une ville à une autre.

Nous avons souligné, avec quelques exemples, que les séances permettant d'entendre des musiques ou paroles synchronisées se produisirent dans toutes les villes de France, avant 1914. La régularité de ces projections parlantes et chantantes ne pourra être établie qu'avec un dépouillement systématique de la presse régionale et des archives municipales et départementales (affiches, demandes d'autorisations) et nous n'aurons alors qu'une vision partielle du phénomène. Il faut donc revoir le schéma habituel signalant un piano accompagnant les films. Dans les brouhahas des arrière-salles de bistrotts ou de restaurants, dans les halls de gare où furent installées des projections pour les troupes pendant la Guerre de 1914³⁰, dans les foires où le limonaire fait

29. Archives Municipales de Lyon, 1121 WP 001.

30. J.-P. JEANCOLAS, « Naissance et développement... », art. cit.

concurrence à un orchestrion que tente de couvrir un aboyeur (le tout pour attirer les clients à l'extérieur, mais qui s'entend aussi à l'intérieur de la baraque), l'ambiance sonore est loin de celle qu'on imagine, quand un pianiste accompagne doucement les films dans une cinémathèque d'aujourd'hui. Bien d'autres ambiances sonores pouvaient exister, avec des bruiteurs professionnels, des bonimenteurs expérimentés, des conférenciers savants, des organistes, des orchestres de trois à quatre-vingts musiciens, selon le lieu de projection. L'exemple du son permet de se rendre compte qu'il est impossible de parler du « cinéma » avant la fin de la Première Guerre mondiale.

Martin BARNIER
Université Lumière-Lyon2
Département des arts de la scène, de l'image et de l'écran
5 avenue Mendès-France
69676 Bron cedex
Martin.Barnier@univ-lyon2.fr