

Université Lumière Lyon 2

**Ecole doctorale : ScSO (Histoire, géographie, aménagement, urbanisme, archéologie, science
politique, sociologie, anthropologie)**

Faculté de Géographie, Histoire, Histoire de l'Art et Tourisme

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

par Renaud CHAPLAIN

Thèse de doctorat en Histoire

sous la direction de Sylvie SCHWEITZER

soutenue le 10 septembre 2007

devant un jury composé de : Martin BARNIER, professeur à l'université Lyon 2 François GARÇON, maître de conférences à l'université Paris 1 Michel MARIE, professeur à l'université Paris 3 Denis PELLETIER, directeur d'études à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes Danièle VOLDMAN, directrice de recherches au CNRS

Table des matières

Contrat de diffusion .	1
Remerciements . .	3
Introduction . .	5
Culture de masse et sociétés urbaines . .	5
Le cinéma, industrie et pratique culturelles . .	10
Le cadre de la recherche .	14
Des exploitants aux films : retrouver l'offre de cinéma .	16
Première partie. Spectacle universel, spectacle pluriel (1896-1914) . .	21
Chapitre I. Le cinéma dans la ville : un spectacle pour tous . .	22
<i>I. Aller au cinéma, naissance d'une pratique de masse . .</i>	23
<i>II. Un spectacle fédérateur .</i>	51
Chapitre II. Les cinémas dans la ville : la distinction des publics .	69
<i>I. Les exploitants : parcours multiples, moyens inégaux. . .</i>	70
<i>II. La diversité des établissements cinématographiques .</i>	93
<i>III. La hiérarchisation du spectacle .</i>	123
Deuxième partie. L'enracinement des clivages (1914-1929) .	139
Chapitre I. Le cinéma, enjeu moral et politique . .	140
<i>I. L'enracinement du cinéma dans la société .</i>	140
<i>II. Naissance et développement du spectacle cinématographique d'institution</i>	164
Chapitre II. Des palaces aux salles de quartier . .	185
<i>I. Un parc fortement hiérarchisé . .</i>	186
<i>II. Les exploitants : des professionnels aux petits commerçants .</i>	198
<i>III. Les salles de cinéma et leurs publics . .</i>	215
Chapitre III. Face à l'écran : inégalités et séparation des publics . .	241
<i>I. Les conditions de la programmation .</i>	243

II. Une circulation des films fortement hiérarchisée .	266
III. Une programmation aux multiples visages .	284
Troisième partie. La segmentation des publics (1929-1945) .	297
Chapitre I. Standardisation de l'exploitation, diversification des salles de cinéma .	298
I. La rationalisation de l'exploitation commerciale . .	299
II. La segmentation de l'offre de cinéma .	320
Chapitre II. Le spectacle cinématographique entre culture de masse et division des publics . .	349
I. Le cinéma déplace les foules .	350
II. Une circulation des films plus homogène, mais toujours inégale .	362
III. La programmation des salles : différences géographiques, distinctions culturelles . .	379
Conclusion .	407
La ville divisée . .	408
Spectacle de masse, culture de masse ? .	410
Le tournant des années 1960 .	412
Inventaire des sources . .	415
Archives nationales .	415
<i>Instruction publique .</i>	415
<i>Archives économiques et financières .</i>	416
<i>BNF – Section Arts du spectacle – Bibliothèque de l'Arsenal .</i>	417
Archives départementales du Rhône .	417
Archives municipales de Lyon .	424
Archives municipales de Villeurbanne .	432
Archives municipales de Villefranche-sur-Saône .	433
Archives municipales de Saint-Étienne .	433
Archives municipales de Caluire-et-Cuire .	434
Archives municipales de Pierre-Bénite . .	434
Archives municipales d'Oullins . .	434
Archives du diocèse de Lyon .	434

Autres fonds .	435
Sources imprimées . .	435
Bibliographie . .	439
I. Ouvrages généraux .	439
1. Méthodologie . .	439
2. Histoire politique et économique .	440
3 . Histoire sociale .	441
4. Histoire culturelle . .	441
II. Histoire du cinéma .	443
1. Histoire du cinéma mondial .	443
2. Histoire du cinéma français .	444
3. Histoire du cinéma, aspects politiques et économiques .	445
4. Histoire du cinéma, aspects techniques .	446
5. Histoire des productions cinématographiques . .	447
6. Histoire des cinémas d'institution .	448
7. Histoire de l'exploitation cinématographique . .	449
8. Histoire et sociologie des publics du cinéma . .	450
III. Histoire urbaine .	451
1. Généralités .	452
2. Espaces urbains et groupes sociaux . .	452
3. Histoire de Lyon et de l'agglomération lyonnaise .	453

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Remerciements

Sylvie Schweitzer m'a accordé une confiance et un soutien qui ne se sont jamais démentis. En dépit du fait que mes axes de recherche étaient parfois éloignés des siens, elle a su, toujours avec justesse, me conseiller, m'orienter et me recadrer quand il le fallait. Pour sa confiance et son enseignement, je lui exprime toute ma reconnaissance.

Je voudrais adresser mes remerciements sincères à toutes les personnes croisées au hasard des centres d'archives, des colloques ou des couloirs du Laboratoire de Recherches Historiques Rhône Alpes qui, par leurs suggestions et leurs connaissances, ont directement influencé mon travail. Je remercie notamment Marianne Thivend, Monica Martinat et Delphine Digout ainsi que l'ensemble des doctorants du LARHRA.

Je remercie tout particulièrement Roger Sicaud, qui m'a fait partager sa connaissance sans failles de l'industrie cinématographique, et Martin Barnier, qui m'a permis de participer à mon premier colloque. Enfin, toute ma gratitude et mon amitié vont à Raymond Chirat, pour les heures passionnantes passées en sa compagnie.

Je voudrais remercier également l'ensemble des personnels des archives et des centres de documentation qui m'ont aidé lors de mes recherches. J'adresse un merci tout particulier, pour leur accueil chaleureux, aux personnes travaillant en salle de lecture des Archives municipales de Lyon, et notamment à Michel Catheland, qui a su, par sa disponibilité, débusquer des trésors insoupçonnés.

Je remercie chaleureusement tous mes amis pour m'avoir soutenu et écouté toutes ces années. Un immense merci en particulier à Malincha, ma consœur de la scène, pour toute l'aide qu'elle a pu m'apporter. Merci également à Thomas et à Marc, qui ont directement contribué à la rédaction de cette thèse, ainsi qu'à Guillaume, compagnon de toujours des salles obscures et d'ailleurs.

Mes parents, Gilles et Marie-Hélène, et ma sœur Justine m'ont entouré de leur amour tout au long de ma vie. Sans eux, rien n'aurait été possible. Je les remercie du fond du cœur.

Enfin, j'adresse tout mon amour à Gabrielle, ma lectrice et correctrice préférée, et je la remercie tendrement pour tout ce qu'elle m'apporte.

Introduction

Comment le cinéma, spectacle de masse, a-t-il pénétré la diversité sociale et culturelle de la société urbaine ? C'est pour répondre à cette question que je me suis intéressé à la diffusion du spectacle cinématographique au sein de l'agglomération lyonnaise, dans une recherche qui se situe entre l'histoire culturelle, l'histoire des groupes sociaux et l'histoire urbaine.

Culture de masse et sociétés urbaines

Analyser la diffusion du spectacle cinématographique revient en premier lieu à s'interroger sur l'émergence de la culture de masse, expression ambiguë qui renvoie tout autant à la massification de la production culturelle qu'à la réception de cette production par la société. En France, la recherche historique sur le sujet est assez récente. Maurice Crubellier, au milieu des années 1970, en a posé les jalons. S'appuyant sur les travaux des sociologues, il proposait une lecture sociale de la diffusion de la culture de masse, qu'il faisait débiter à l'orée du XX^e siècle. Selon lui, les médias ont privilégié dans un premier temps un public essentiellement populaire, avant de s'embourgeoiser à partir des années 1930¹. La question de la nature de la culture de masse divise encore aujourd'hui les historiens. A ceux qui la considèrent comme une simple extension industrielle de la

¹ CRUBELLIER Maurice, *Histoire culturelle de la France, XIX^e – XX^e siècles*, Paris, Armand Colin, 1974, pages 252-253.

culture populaire² répondent ceux qui, au contraire, la voient comme le fossoyeur de la culture populaire³. Définir la culture de masse à l'aune de la culture populaire, notion en elle-même particulièrement équivoque⁴, s'avère finalement assez délicat.

La recherche historique s'est déplacée sur un terrain plus neutre, celui de l'analyse de la production – au sens matériel du terme – de la culture. Plusieurs historiens ont ainsi étudié minutieusement le développement des différents vecteurs culturels, particulièrement celui de l'imprimé qui avait été jusque là négligé. Leurs travaux ont nourri les synthèses qui, ces quinze dernières années, sont revenues sur la définition et la périodisation de la culture de masse⁵. Dominique Kalifa fait ainsi remonter son origine aux années 1860 avec l'affirmation de la presse à grand tirage et du livre à bon marché. Il distingue en fait un premier âge de la culture de masse, qui court jusqu'aux années 1930, d'un second âge dominé par les mass-media, radio et télévision⁶. Jean-François Sirinelli parvient aux mêmes conclusions et différencie le second XX^e siècle de la période antérieure où la culture de masse est directement liée à l'action de nouveaux médias⁷. La culture de masse qui se développe dans les années 1860-1930 est donc définie avant tout par la massification de la production des biens culturels, ce qui évacue de fait la question de l'uniformisation des pratiques culturelles que la notion de culture de masse porte en creux.

Cette question trouve sa place dans l'évolution générale de la société française durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Une société qui apparaît plus homogène, sinon plus égale. La démocratisation des institutions avec l'avènement de la III^{ème} République et l'affirmation du suffrage universel garantissent aux français (mais non aux françaises) l'égalité politique, cela jusqu'en 1940⁸. La révolution des transports et la multiplication

² Idée que l'on retrouve parfois dans les ouvrages généraux sur la société française. Voir par exemple SCHOR Ralph, *Histoire de la société française au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2004, page 211.

³ BECK Robert et MADOEUF Anna [dir.], *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2005, page 14.

⁴ REVEL Jacques, « La culture populaire : sur les usages et les abus d'un outil historiographique » in *Culturas populares : diferencias, divergencias, conflictos*, Actas del colloquio celebrado en la casa de Velasquez en nov-déc. 1983, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pages 223-239.

⁵ ROBIN Régine [dir.], *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Les éditions ouvrières, 1991, 234 pages. Rioux Jean-Pierre et Sirinelli Jean-François, *Le temps des masses. Le XX^e siècle*, Tome IV de *L'histoire culturelle de la France*, Paris, Le Seuil, 1998. KALIFA Dominique, *La culture de masse en France*, Tome I : 1860-1930, Paris, Editions La Découverte collection repères, 2001, 123 pages. Rioux Jean-Pierre et Sirinelli Jean-François [dir.], *La culture de masse en France de la belle époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, 461 pages. MARSEILLE Jacques et EVENO Patrick [dir.], *Histoire des industries culturelles en France XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002, 477 pages.

⁶ KALIFA Dominique, *La culture de masse en France*, *op. cit.*, pages 3-5.

⁷ SIRINELLI Jean-François « L'avènement de la culture-monde » in Rioux Jean-Pierre et Sirinelli Jean-François [dir.], *La culture de masse en France de la belle époque à aujourd'hui*, *op. cit.*, page 12

des lignes de chemin de fer réduisent considérablement les distances géographiques⁹, et le développement de l'enseignement contribue à niveler les inégalités culturelles les plus criantes. L'émergence de la culture de masse est de fait indissociable de l'alphabétisation générale de la population française, et l'installation de l'école de la République au début des années 1880 contribue sans conteste à l'uniformisation culturelle de la société. S'appuyant sur des manuels édités à plusieurs millions d'exemplaires, elle diffuse en effet à travers le pays un socle commun de connaissances et d'images*¹⁰.

*Note : MAYEUR Françoise, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation*, Tome III : 1789-1930, Paris, Editions Perrin collection Tempus, 2004, 777 pages. THIVEND Marianne, *L'école républicaine en ville : Lyon 1870-1914*, Paris, Belin, 2006, 251 pages.

Le second XIX^e siècle est également caractérisé par l'avènement de la consommation de masse dont les grands magasins, à l'image du Bon marché, constituent le symbole¹¹. Dans ce contexte s'affirme une consommation de plus en plus importante des produits culturels, rendue possible par la hausse relative du pouvoir d'achat en France¹² et par la place de plus en plus importante accordée aux loisirs¹³ – le développement du sport¹⁴ le montre bien – par la population. L'uniformisation, pour ne pas parler de l'acculturation, de la société française constitue sans conteste une des évolutions majeures de la seconde moitié du XIX^e siècle, évolution dans laquelle la culture de masse trouve naturellement sa place.

Toutefois, une société plus homogène n'est pas nécessairement une société plus égale. La hausse relative du pouvoir d'achat ne supprime pas plus les cloisonnements sociaux que l'enseignement ne parvient à faire disparaître les cloisonnements culturels. L'accès aux loisirs, à la culture ou à la consommation dépend largement du salaire, des horaires de travail et donc de la profession. Si les termes de bourgeois et d'ouvriers masquent une réalité sociale bien plus complexe, ils n'en sont pas moins révélateurs de la

⁸ MAYEUR Jean-Marie, *La vie politique sous la IIIe République 1870-1940*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 1984, 445 pages.

⁹ CARON François, *Histoire des chemins de fer en France Tome 2 : 1883-1937*, Paris, Fayard, 2005, 1029 pages.

¹⁰ MAYEUR Françoise, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation*, Tome III : 1789-1930, Paris, Editions Perrin collection Tempus, 2004, 777 pages. THIVEND Marianne, *L'école républicaine en ville : Lyon 1870-1914*, Paris, Belin, 2006, 251 pages.

¹¹ MILLER Michael B., *Au bon marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987, 237 pages. MARSEILLE Jacques [dir.], *La révolution commerciale en France : du Bon marché à l'hypermarché*, Paris, Le Monde éditions, 1997, 222 pages.

¹² DEWERPE Alain, *Le monde du travail en France, 1800-1950*, Paris, Armand Colin collection Cursus, 1998, 170 pages.

¹³ CORBIN Alain [dir.], *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, 466 pages.

¹⁴ DIETSCHY Paul et CLASTRES Patrick, *Sport, société et culture en France du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Hachette, collection Carré Histoire, 2006, 254 pages.

profonde hiérarchie de la société française¹⁵. Toute la question est de déterminer si l'émergence de la culture de masse en général, et du cinéma en particulier, fait abstraction ou non des clivages sociaux et culturels. En Italie, Gabriella Turnatori croit deviner à l'intérieur des salles obscures de Turin un public « *sans distinction de classe*¹⁶ » dès les années 1910. La culture de masse transcenderait donc les catégories sociales. Mais Amalia Signorelli conteste ces conclusions et défend le caractère polymorphe de la culture de masse qui, bien loin de présenter un visage uniforme, s'adapte à la diversité sociale. Tout comme les produits de consommation courante, les produits culturels « *sont uniformisés du point de vue typologique et varient énormément du point de vue qualitatif* » selon le prix que le consommateur peut investir¹⁷. Une pratique culturelle de masse n'est pas une pratique uniforme, et elle n'aboutit donc pas nécessairement à la diffusion d'une culture commune. L'espace urbain, qui concentre toute la diversité sociale et culturelle du pays, apparaît alors comme un formidable laboratoire pour étudier l'émergence de la culture de masse, à l'aune de la diffusion du spectacle cinématographique.

A l'image de la société dans son ensemble, les villes françaises se sont considérablement transformées au cours du XIX^e siècle¹⁸. L'essor industriel et la concentration des moyens de production ont conditionné en grande partie, pour les plus grandes d'entre elles notamment, l'extension de leur territoire et l'accroissement de leur population. Cet essor s'accompagne d'un profond renouvellement des sociétés urbaines par les apports successifs de l'exode rural et de l'immigration étrangère, mais aussi de la transformation de la physionomie de la ville elle-même, avec le développement de l'urbanisation et la lancée de grands travaux dont le Paris d'Hausmann constitue l'application la plus éclatante.

Etudier la diffusion du spectacle cinématographique dans ce territoire remodelé pose d'emblée la question des espaces urbains dans leur ensemble, et de l'existence d'espaces socialement déterminés en particulier. Cette question est assurément complexe. A la suite de l'école de Chicago et des travaux pionniers de Maurice Halbwachs, historiens et sociologues se sont intéressés à la question de la différenciation

¹⁵ CHARLE Christophe, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Paris, Editions du Seuil collection Points Histoire, 1991, 398 pages. GUILLAUME Pierre, *Histoire sociale de la France au XXe siècle*, Paris, Masson, 1993, 237 pages. LEQUIN Yves [dir.], *Histoire des français XIX^e – XX^e siècles*, Tome 2 : *La société*, Paris, Armand Colin, 1983, 622 pages. NOIRIEL Gérard, *Les ouvriers dans la société française, XIXe– XXe siècles*, Paris, Editions du Seuil collection Points Histoire, 1986, 317 pages.

¹⁶ TURNATORI Gabriella, « Les métamorphoses du divertissement citadin dans l'Italie réunifiée (1870-1915), in CORBIN Alain [dir.], *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, page 188.

¹⁷ SIGNORELLI Amalia, « La culture de masse n'est pas une uniformisation », *Mouvement social*, n° 152, juillet-septembre 1990, page 6.

¹⁸ AGULHON Maurice [dir.], *Histoire de la France urbaine*, Tome IV : *La ville de l'âge industriel, le cycle hausmannien*, Paris, Editions du Seuil collection Points Histoire, 1998, 730 pages. PINOL Jean-Luc, *Le monde des villes au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1991, 230 pages. POUSSOU Jean-Pierre, *La croissance des villes au XIX^e siècle. France, Royaume-Uni, Etats-Unis et pays germaniques*, Paris, SEDES, 1992, 502 pages. PINOL Jean-Luc [dir.], *Histoire de l'Europe urbaine*, Tome II : *De l'ancien régime à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 2003, 889 pages.

sociale, sinon de la ségrégation sociale, au sein des villes ¹⁹. La croissance urbaine du XIXe siècle s'est de fait accompagnée de la formation ou de l'affirmation de quartiers distincts. On oppose alors facilement quartiers populaires – ou ouvriers – et quartiers résidentiels – ou bourgeois – reproduisant pour la ville l'analyse marxiste de la société. Si l'horizon social de certains quartiers est clairement lisible, la plupart des espaces urbains échappent à cette vision par trop tranchée ²⁰. Jean-Luc Pinol l'a bien montré : plus que le quartier, c'est la rue où l'on habite, sinon le n° du logement, qui indique le mieux la position sociale des habitants ²¹. La mixité sociale constitue donc une réalité tangible, sinon vécue, dans la majorité des quartiers. Mais cela n'empêche pas ces mêmes quartiers de rester déterminés par une sur-représentation ou une sous-représentation de telle ou telle catégorie sociale ²². La différenciation sociale des espaces urbains existe donc bel et bien, mais cette notion est à manier avec prudence.

L'implantation du cinéma dans la ville pose également la question des pratiques de la ville et des déplacements urbains. Là encore, l'historiographie est revenue sur la notion de quartier populaire, quartier-village, où se déroulent pour les habitants toutes les étapes de l'existence ²³. Jean-Paul Burdy a ainsi insisté sur le fait que le quartier ne constitue pas un espace dans la ville, mais un espace de la ville ²⁴. La nuance est importante car elle laisse plus de champ aux mobilités. Il reste qu'en France, l'historiographie mesure avant tout les pratiques de la ville à l'échelle des déplacements professionnels ²⁵, ne prenant pas nécessairement en compte les déplacements liés à la consommation, matérielle ou culturelle. Or, ceux-ci contribuent sans conteste à la définition sociale de

¹⁹ BRUN Jacques et RHEIN Catherine [éd.], *La ségrégation dans la ville. Concepts et mesures*, Paris, L'Harmattan, 1994, 258 pages. HAUMONT Nicole et LEVY Jean-Pierre [dir.], *La ville éclatée, quartiers et peuplement*, Paris, L'Harmattan, 1994, 258 pages. FOURCAUT Annie [dir.], *La ville divisée. Les ségrégations urbaines en question, France XVIII^e-XX^e siècles*, Grâne, Créaphis, 1996, 465 pages.

²⁰ FAURE Alain, « Réflexions sur les ambiguïtés du quartier populaire (Paris, 1880-1914) », *Histoire, Economie et Société* n° 3, *Lectures de la ville XV^e-XX^e siècles*, 1994, pages 449-456.

²¹ PINOL Jean-Luc, *Les mobilités de la grande ville. Lyon (fin XIX^e -début XX^e siècle)*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991, 431 pages.

²² PINOL Jean-Luc, *Espace social et espace politique. Lyon à l'époque du Front populaire*, Lyon, P.U.L., 1980, 214 pages.

²³ GRIBAUDI Maurizio, *Itinéraires ouvriers : espaces et groupes sociaux à Turin au début du XX^e siècle*, Paris, Editions de l'EHESS, 1987, 264 pages. Voir aussi SALLA Daniel, « Le quartier comme territoire et comme représentation : les "barrières" ouvrières de Turin au début du XX^e siècle », LEQUIN Yves [dir.], *Ouvriers dans la ville, Mouvement social* n° 118, janvier-mars 1982, pages 79-97.

²⁴ BURDY Jean-Paul, « La monographie de quartier en histoire urbaine : quelques éléments de bilan sur une recherche stéphanoise », *Histoire, Economie et Société* n° 3, *Lectures de la ville XV^e-XX^e siècles*, 1994, pages 441-448.

²⁵ FAURE Alain, « Les déplacements de travail chez les ouvriers parisiens 1880-1914 » in MAGRI Susana et TOPALOV Christian [ed.], *Villes ouvrières 1900-1950*, Paris, L'Harmattan, 1989, pages 93-107.

l'espace. Si bien peu de travaux existent sur les commerces urbains²⁶, l'offre de loisirs est en partie connue grâce aux travaux sur le café-concert parisien. S'y distinguent notamment les établissements prestigieux des grands boulevards et les salles meilleur marché situées dans les différents quartiers de la capitale²⁷. En fonction de leurs possibilités financières, mais aussi de leurs goûts, les Parisiens se déplacent ou non en dehors de leur quartier pour assister au spectacle. Il reste à déterminer si les salles de cinéma reproduisent ou non, et dans quelles conditions, cette situation. Soit que l'identité des établissements cinématographiques soit déterminée par l'horizon social de leur quartier d'implantation, soit que les établissements cinématographiques contribuent eux-mêmes à modeler l'horizon social de leur quartier.

Analyser la diffusion du spectacle cinématographique dans l'espace urbain revient donc tout autant à s'interroger sur l'émergence de la culture de masse qu'à questionner la géographie sociale de la ville.

Le cinéma, industrie et pratique culturelles

L'histoire du cinéma en tant que telle constitue une discipline spécifique où s'entremêlent l'histoire esthétique et l'histoire culturelle²⁸, la première prenant souvent le pas sur la seconde. En dépit d'une recherche foisonnante, les aspects économiques et sociaux du développement du spectacle cinématographique demeurent méconnus, singulièrement avant 1945. Les historiens du cinéma ont parfois du mal à s'affranchir d'un regard cinéophile pour aborder des thématiques plus prosaïques²⁹ et la segmentation de la recherche³⁰ empêche généralement les tenants de l'histoire sociale, économique ou urbaine de s'intéresser directement à l'histoire du spectacle cinématographique. Cela étant, l'historiographie du cinéma s'est considérablement renouvelée ces vingt dernières années.

Les premières histoires du cinéma parues en France, de Georges Sadoul à Jean

²⁶ Une ou deux exceptions : COQUERY Natacha [ed.], *La boutique et la ville. Commerces, commerçants, espaces et clientèles, XVI^e-XX^e siècles*, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 2000, 505 pages. ANGLERAUD Bernadette, « La petite boutique dans la ville : les boulangers de Lyon au XIX^e siècle » in FOURCAUT Annie [dir.], *La ville divisée, op. cit.*, pages 395-409.

²⁷ CSERGO Julia, « Extension et mutation du loisir citoyen, Paris XIX^e siècle – début XX^e siècle », in CORBIN Alain [dir.], *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, pages 121-170. MOLLIER Jean-Yves, « Le parfum de la belle époque », in Rioux Jean-Pierre et Sirinelli Jean-François [dir.], *La culture de masse en France de la belle époque à aujourd'hui, op. cit.*, pages 96-98.

²⁸ ANDREW Dudley, « Histoire esthétique ou histoire culturelle », in AUMONT Jacques, GAUDREAU André et MARIE Michel [dir.], *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pages 89-100.

²⁹ CHOUKROUN Jacques, « Pour une histoire économique du cinéma », *Vingtième siècle* n° 46, avril-juin 1995, page 176.

³⁰ ALBERA François, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *1895* n° 50, décembre 2006, page 17.

Mitry³¹, étaient des oeuvres « *universalisantes*³² » qui privilégiaient nettement l'histoire et l'analyse de la production cinématographique à l'étude de la place du cinéma dans la société. Cette question n'a commencé à intéresser les chercheurs qu'au milieu des années 1970, un intérêt initié notamment par Marc Ferro³³. A partir de cette date, les films ne sont plus seulement considérés comme des oeuvres esthétiques mais également comme des objets d'Histoire susceptibles d'apporter un éclairage significatif sur la société. Dans la même période, René Noell inaugure l'histoire du développement du spectacle cinématographique dans un espace défini³⁴ mais il s'agit alors d'un travail isolé. Ce n'est réellement qu'au milieu des années 1980, avec la fondation de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC) et la publication de la revue *1895*, qu'ont été publiés de multiples travaux portant sur le spectacle cinématographique en soi. La célébration du centenaire du cinéma en 1995 a également contribué à l'éclosion de plusieurs travaux sur l'industrie cinématographique. Les avancées de la recherche sur l'histoire du cinéma, dont la synthèse a été faite en 2002 par Christian-Marc Bosséno³⁵, portent tout autant sur la constitution du spectacle cinématographique et sa réception par le public que sur l'histoire économique et institutionnelle du cinéma.

Très récemment encore, le spectacle cinématographique était assimilé exclusivement aux films de fiction. Plusieurs chercheurs ont remis en cause cette image en soulignant l'extrême diversité des séances de cinéma, notamment avant 1914³⁶. Des études sont ainsi parues sur les documentaires, les films d'actualités ou les aspects techniques du cinéma³⁷. D'autres chercheurs ont mis en évidence l'existence de genres ou de mouvements jusque-là méconnus ou occultés, du film à épisode aux films d'avant-garde³⁸. L'ouvrage récent de Fabrice Montebello qui, glissement sémantique significatif, ne propose pas une nouvelle histoire du cinéma français mais une « *Histoire du cinéma en*

³¹ SADOUL Georges, *Le cinéma : son art, sa technique, son économie*, Paris, La Bibliothèque française, 1948, 224 pages. MITRY Jean, *Histoire du cinéma, Art et industrie*, Tome 1 : 1895-1914, Paris, Editions universitaires, 1967, 470 pages.

³² JEANCOLAS Jean-Pierre, « L'Histoire du cinéma français pour une approche immédiatement opératoire », in AUMONT Jacques, GAUDREAU André et MARIE Michel [dir.], *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, page 79.

³³ FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio Histoire, 1993, 290 pages (La 1^{ère} édition date de 1977). On peut citer, dans la lignée de cette recherche, deux ouvrages parus en 1983 : JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le cinéma des Français. 15 ans d'années trente (1929-1944)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, 389 pages. CHIRAT Raymond, *Le cinéma français des années 30*, Paris, Hatier collection Bibliothèque du cinéma, 1983, 128 pages.

³⁴ NOELL René, « Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944 », *Cahiers de la Cinémathèque* n° spécial, 1973, 124 pages.

³⁵ Bosséno Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran, le cinéma « par ailleurs » », in Rioux Jean-Pierre et Sirinelli Jean-François [dir.], *La culture de masse en France de la belle époque à aujourd'hui, op. cit.*, pages 157-219.

³⁶ BARNIER Martin, « Une histoire technologique : l'exemple du son avant le parlant », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* n° 51-4, octobre-décembre 2004, pages 10-20.

France³⁹ », va dans la même direction. En étudiant l'ensemble des films auxquels les français ont été confrontés, il place de fait la pratique culturelle devant l'histoire esthétique.

Le champ de l'histoire économique et institutionnelle du cinéma a également été défriché ces 20 dernières années, mais sur certains points seulement. Subsiste plusieurs vides historiographiques. D'une façon générale, l'histoire du cinéma avant 1945 est mal connue, ce qui provient avant tout de l'absence des informations sur l'exploitation et la fréquentation françaises dont on dispose pour la période postérieure à la seconde guerre mondiale, par le fait de la création du CNC. Plusieurs chercheurs se sont néanmoins attelés à l'analyse du premier XX^e siècle, en privilégiant nettement certaines périodes. Emergent ainsi les années 1930, celles de l'avènement du cinéma parlant mais aussi des premières tentatives d'intervention de l'Etat⁴⁰, ainsi que les années 1940-1945⁴¹ pour des raisons politiques évidentes. Comme les années 1895-1914 sont, elles aussi, relativement bien connues, que cela soit par les monographies locales ou, comme on l'a vu, par la réinterprétation du spectacle cinématographique, les années 1914-1929 apparaissent comme le véritable parent pauvre de l'historiographie française. Une lacune que le dictionnaire des années 1920 édité par l'AFRHC⁴² ne parvient pas à combler.

La recherche sur l'histoire économique du cinéma est par ailleurs dominée par la place de l'activité de production, au détriment de l'exploitation et de la distribution, et par celle des grandes sociétés nationales Pathé et Gaumont⁴³, superstructures qui cachent

³⁷ DELMEULLE Frédéric, « Production et distribution du documentaire en France (1909-1929), jalons pour une étude quantitative », 1895, n° 18, pages 200-215. VERAY Laurent, *Les films d'actualité français de la grande guerre*, Paris, S.I.R.P.A./A.F.R.H.C., 1995, 245 pages. TOULET Emmanuelle, « Cinéma à l'exposition de 1900 », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* n° 33, avril-juin 1986, pages 179-209.

³⁸ Gauthier Christophe, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, A.F.R.H.C., école des Chartes, 1999, 392 pages. ICART Roger, « Serials et films français à épisodes » *Le cinéma français muet dans le monde, influences réciproques*, Symposium de la FIAF, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Institut Jean Vigo, 1988, pages 215-224.

³⁹ MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin collection Cinéma, 2005, 224 pages.

⁴⁰ garçon François, *De Blum à Pétain, Cinéma et société française, 1936-1944*, Paris, Editions du Cerf, 1984, 235 pages. GUILLAUME-GRIMAUD Geneviève, *Le cinéma du Front populaire*, Paris, Editions Lherminier, 1986, 228 pages.

⁴¹ BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le cinéma sous l'occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Perrin, 1989, 472 pages. BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Les Documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, 286 pages.

⁴² ALBERA François et GILI Jean A. [dir.], *Dictionnaire du cinéma français des années 1920, 1895*, n° 33, juin 2001.

⁴³ KERMABON Jacques [dir.], *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, 473 pages. MARIE Michel et LE FORESTIER Laurent [dir.], *La firme Pathé frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, 446 pages. MULLER Dominique et D'HUGUES Philippe [dir.], *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay, 1986, 221 pages.

la multitude d'indépendants et de petites sociétés. A l'exception de l'ouvrage de Claude Forest⁴⁴, qui a le mérite de tracer un tableau général très documenté mais fort succinct, on ne sait rien sur l'exploitation. Quant au secteur de la distribution, il était jusqu'à ces derniers mois, et la publication du travail de François Garçon⁴⁵, totalement ignoré des chercheurs.

Les diverses études locales sur la diffusion du cinéma publiées ces vingt dernières années auraient pu permettre de mieux connaître les conditions de développement du spectacle cinématographique⁴⁶. Ces travaux ont le mérite de lister avec précision, en général à partir de la presse locale, les exploitations cinématographiques foraines et sédentaires. Ils sont à ce titre riches d'enseignement, notamment sur la période 1895-1914 de loin la plus étudiée. Mais la plupart de ces monographies sont avant tout descriptives, parfois anecdotiques, et ne mettent pas nécessairement en lumière les voies de la diffusion du spectacle cinématographique au sein de la société.

Deux travaux toutefois se détachent. Jean-Jacques Meusy, dans son impressionnant ouvrage sur les cinémas parisiens⁴⁷ aborde la plupart des aspects du spectacle cinématographique, des exploitants aux politiques d'exploitation. Son travail constitue une véritable mine de renseignements. Yves Chevaldonné, qui a consacré sa thèse à l'étude du spectacle cinématographique dans le Vaucluse, introduit quant à lui, à partir des salles et des tarifs, la notion de « *spectacle hiérarchisé* » pour caractériser le cinéma⁴⁸. Mais comme lui-même et Jean-Jacques Meusy s'arrêtent respectivement en 1914 et 1918, on ne sait rien ou presque de la diffusion du spectacle cinématographique dans les années 1920 et les années 1930.

Le troisième thème à avoir été abordé par les chercheurs est celui de la réception du spectacle cinématographique par le (ou les) public(s). La question avait déjà été posée par les historiens de la ville. Maurice Crubellier reconnaît ainsi que le cinéma constitue sans conteste un puissant vecteur d'acculturation, mais que « *la variété de la production cinématographique [...] interdit de porter un jugement simple sur son action acculturante*⁴⁹ ». Certains travaux néanmoins insistent sur l'existence de personnages ou d'acteurs,

⁴⁴ Forest Claude, *Les dernières séances : cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, éditions du C.N.R.S., 1995, 310 pages.

⁴⁵ garçon François, *La distribution cinématographique en France 1907-1957*, Paris, C.N.R.S. Editions, 2006, 282 pages.

⁴⁶ Il n'est guère possible de les citer tous ici. Jean Gili a fait le point en 1992 sur l'état de la question dans BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1895 à 1945. 50 ans de culture populaire*, Paris, AFRHC, 1992, pages 7-13. Pour les travaux postérieurs, se reporter à la bibliographie générale en fin de volume.

⁴⁷ Meusy Jean-Jacques, *Paris-palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, AFRHC, 1995, 561 pages.

⁴⁸ CHEVALDONNE Yves, *Les premiers temps du cinéma dans le Vaucluse, 1896-1914*, Paris, Université Paris III, thèse de doctorat sous la direction de MARIE Michel, 1999, 552 pages.

⁴⁹ CRUBELLIER Maurice, « Les citadins et leurs cultures », in AGULHON Maurice [dir.], *Histoire de la France urbaine*, Tome IV : *La ville de l'âge industriel, le cycle hausmannien*, Paris, Editions du Seuil collection Points Histoire, 1998, pages 485-487.

Charlie Chaplin en tête, qui fédèrent la population dans un imaginaire commun⁵⁰. Le cinéma contribuerait donc à l'uniformisation culturelle de la société, du moins en partie. Plusieurs chercheurs en effet ont mis en évidence, pour les années 1950, la multiplicité des pratiques du cinéma et notamment l'existence d'une pratique spécifiquement populaire, qu'elle s'exprime par la programmation des salles de cinéma ou par les préférences des publics⁵¹.

Pour la période antérieure à 1945, les chercheurs sont confrontés à un manque évident de sources. Ils ne disposent en effet ni des chiffres de la fréquentation des établissements cinématographiques, ni d'enquêtes qualitatives de fréquentation. Le public des années 1895-1945 demeure donc un objet inapprochable. Le public, ou plutôt les publics, les historiens ayant écarté l'image d'un public uniforme (et nécessairement populaire) du cinéma, notamment avant 1914⁵².

La seule manière d'approcher les publics du cinéma était d'interroger, quand cela était encore possible, les spectateurs. C'est ce qu'a fait Micheline Guaita à Lyon⁵³ et son travail, unique en France, constitue assurément le meilleur témoignage sur les pratiques culturelles liées au cinéma. Les témoignages des anciens spectateurs peuvent ainsi être confrontés à la description de l'offre de cinéma, seul moyen d'appréhender les publics du spectacle cinématographique avant 1945.

Le cadre de la recherche

Une précision s'impose d'emblée sur le choix de l'agglomération lyonnaise comme cadre géographique pour étudier la diffusion du spectacle cinématographique. Ce choix ne doit rien au fait que le cinématographe des frères Lumière ait été mis au point dans la capitale des Gaules. Le cinématographe n'est pas le cinéma, et l'agglomération lyonnaise n'entretient pas, jusqu'en 1945 tout du moins, de liens particulièrement spécifiques avec le spectacle cinématographique.

La ville de Lyon constitue en revanche un cadre idéal pour confronter le développement du spectacle cinématographique aux différentes couches de la société.

⁵⁰ BURGUIERE André et REVEL Jacques [dir.], *Histoire de la France, Choix culturels et mémoire*, Paris, Editions du Seuil collection Points Histoire, 2000, page 211. DECAUX Emmanuel, « La Ruée vers l'or », in Olivier BARROT et Pascal ORY [dir.], *Entre-deux-guerres, la création française entre 1919 et 1939*, Paris, Editions Bourin, 1990, pages 230-251.

⁵¹ Serceau Daniel, « Dans les salles populaires, le cinéma populaire » in *Le cinéma du samedi soir, CinémAction* n° 95, 2^{ème} trimestre 2000, pages 42-49. MONTEBELLO Fabrice, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements* n° 27/28, mai-août 2003, pages 113-119.

⁵² ABEL Richard, « The "Blank Screen of Reception" in Early French cinema », *Iris*, vol. 11, été 1990, pages 27-47. Bosséno Christian-Marc, « La place du spectateur » *Vingtième siècle* n° 46, avril-juin 1995, pages 143-154.

⁵³ Guaita Micheline, *Le public lyonnais face au cinéma 1895-1927*, Lyon, Thèse de sociologie, Université Lyon II, 1983, 350 pages.

Deuxième ville de France, elle s'est particulièrement développée au cours du XIX^e siècle, et concentre en son sein un secteur industriel performant et diversifié, allant de la soierie à la chimie⁵⁴. La population lyonnaise est à l'image des transformations de la société française : deux fois plus nombreuse en 1900 qu'un siècle auparavant, elle regroupe immigrés ruraux et étrangers, ouvriers d'usine et capitaines d'industrie et, bien sûr, la foule des classes moyennes, du petit boutiquier aux employés de banque. Lorsque le cinéma fait son apparition à l'orée du XX^e siècle, la population de la ville, 450 000 habitants environ, est à peu près stabilisée et les grands travaux d'urbanisme tout juste achevés. Cela ne signifie pas que Lyon ne change plus, loin de là. Mais l'ère des grands bouleversements est terminée pour la grande ville, la banlieue prenant la relève.

De multiples raisons m'ont poussé à englober les communes de la banlieue lyonnaise dans ma recherche. Raison purement géographique en premier lieu : la morphologie de la ville de Lyon n'est pas aussi rationnelle que celle de la capitale, ce qui explique que des habitants des communes avoisinantes comme Villeurbanne ou Pierre-Bénite habitent plus près du centre de Lyon que les habitants du quartier lyonnais de Montchat. Il s'avérait alors judicieux d'inclure, par souci d'équité, l'ensemble des communes jouxtant la grande ville. Ce choix me permettait en outre d'étudier le développement du cinéma dans des espaces socialement marqués, que l'on pouvait sans peine qualifier de populaires : des villes comme Villeurbanne, Oullins ou Saint-Fons comptent ainsi en 1914 entre 65 et 75 % d'ouvriers⁵⁵. Enfin, le choix de la banlieue s'est imposé pour une raison plus pragmatique, celle de la rareté des sources sur la diffusion du spectacle cinématographique. Ajouter dix communes à ma recherche, c'était idéalement disposer de dix fonds d'archives supplémentaires. Mais à une ou deux exceptions près, ce pari est loin d'avoir été payant.

La géographie sociale de l'agglomération, en dépit des travaux de Jean-Luc Pinol, reste encore méconnue. Il n'y a néanmoins pas de doute sur le fait que les communes de la banlieue est et sud de Lyon soient résolument populaires. Nul doute non plus sur la localisation des élites, que l'on retrouve presque exclusivement sur la presqu'île lyonnaise, dans le quartier des Brotteaux et, dans une moindre mesure le long de la rive gauche en bordure du Rhône⁵⁶. Il est difficile d'être aussi précis pour les autres catégories de la population. En 1936, le sud-est de Lyon (Gerland, Etats-Unis) et le quartier Perrache semblent caractérisés par une population plutôt populaire, mais les autres espaces de la ville (Croix-Rousse, Vaise, Montchat, Monplaisir, Guillotière) sont globalement indifférenciés : la distinction sociale, notamment sur la rive gauche du Rhône, dépend de la rue, sinon du logement⁵⁷.

⁵⁴ BAYARD Françoise et CAYEZ Pierre, *Histoire de Lyon des origines à nos jours*, Tome II : *Du XVI^e siècle à nos jours*, Le Coteau, Horvath, 1991, pages 328-333. LEQUIN Yves [dir.], *500 années lumières : mémoire industrielle*, Paris, Plon, 1991, 501 pages.

⁵⁵ BAYARD Françoise et CAYEZ Pierre, *Histoire de Lyon...*, *op. cit.*, page 343.

⁵⁶ GRAFMEYER Yves, *Quand le Tout-Lyon se compte*, Lyon, PUL, 1992, pages 85-89. DUMONS Bruno, « Ainay, le quartier noble et catholique de Lyon ? », in FOURCAUT Annie [dir.], *La ville divisée*, *op. cit.*, pages 377-392.

Face à cette réalité complexe et incertaine, j'ai adopté le découpage spatial le plus neutre possible, sans pour autant faire abstraction de la réalité sociale lyonnaise. J'ai volontairement laissé de côté le découpage institutionnel – les sept arrondissements lyonnais – dont l'échelle est trop grossière, notamment pour la rive gauche du Rhône. Je me suis appuyé sur des considérations avant tout géographiques, les cours d'eau, les collines et les voies ferrées servant de grandes frontières. Cela isole, au centre de la ville, la presqu'île lyonnaise, encadrée par les pentes et le plateau du quartier de la Croix-Rousse au nord, et par le quartier Perrache au sud. Sur la rive gauche, le Rhône et la voie ferrée dessinent un quadrilatère s'étendant du parc de la Tête d'or au nord à l'avenue Berthelot au sud. J'ai distingué à l'intérieur de ce quadrilatère les quartiers des Brotteaux, de la Part-Dieu et de Guillotière, séparés pour les premiers par le cours Lafayette, et pour les seconds par le cours Gambetta. De l'autre côté de la voie ferrée s'étendent plusieurs quartiers dont les frontières ne sont pas réellement définies : du nord au sud, on trouve successivement les quartiers de Montchat, Monplaisir, des Etats-Unis et de Gerland. Enfin, de l'autre côté de la Saône, se situe la vieille ville, dont il sera peu question dans cette étude, et, plus au nord, le quartier de Vaise. C'est dans l'ensemble de ces quartiers et dans les communes de l'agglomération lyonnaise que je me propose d'étudier la place du cinéma entre 1896 et 1945.

Le cadre chronologique de cette étude s'est immédiatement imposé. La recherche se devait de commencer avec la première projection cinématographique qui, à Lyon, s'est déroulée le 25 janvier 1896. Il fallait également à mon sens dépasser le cap de l'avènement du cinéma parlant, pour ne pas conférer à ce bouleversement avant tout esthétique une importance trop marquée dans la diffusion du spectacle cinématographique. J'ai donc choisi comme date butoir l'année 1945, celle de la création de l'Office Professionnel du Cinéma (OPC) qui devient en 1946 le Centre National de la Cinématographie (CNC). Les archives de cet établissement public permettaient en effet une connaissance très précise de l'exploitation cinématographique au lendemain de la seconde guerre mondiale, ce qui aurait écrasé la période antérieure à 1945. Celle qui, justement, est la moins connue.

Des exploitants aux films : retrouver l'offre de cinéma

Analyser la diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise supposait en premier lieu de retracer son développement chronologique dans la ville par l'identification et la localisation des salles de cinéma. Mais il s'agissait surtout, une fois cette étape franchie, d'identifier les différentes politiques d'exploitation, de la tarification à la programmation, afin de cerner précisément quels choix s'offraient aux spectateurs. Or, à l'exception des autorisations de fonctionnement délivrées par les municipalités, il n'existait pas de sources spécifiques sur l'exploitation cinématographique. Il a donc fallu consulter des archives extrêmement diversifiées⁵⁸ pour une recherche qui s'articulait

⁵⁷ PINOL Jean-Luc, *Espace social et espace politique...*, *op. cit.*, pages 147-151.

autour de trois axes principaux : l'identification des acteurs de la diffusion du spectacle cinématographique et des moyens dont ils disposent, la description des exploitations cinématographiques et de leurs politiques d'exploitation et enfin l'analyse de la nature du spectacle proposé aux publics dans les différents établissements.

Les acteurs de la diffusion du spectacle cinématographique sont avant tout les exploitants des salles de cinéma, qu'ils en soient les fondateurs ou les repreneurs. Dans un secteur dominé par les indépendants, ce sont eux en effet qui déterminent la variété de l'offre de cinéma, que cela soit par la fixation de leurs tarifs ou le choix de leur programmation. Leur personnalité est donc essentielle pour comprendre les voies du développement du spectacle cinématographique.

L'idée était d'une part d'identifier les exploitants et leur parcours professionnel, et d'autre part de dresser un tableau exhaustif de l'exploitation lyonnaise. Pour ce faire, j'ai utilisé en premier lieu les autorisations d'exploiter délivrées par les autorités municipales, dans lesquelles on trouve les noms, et parfois le portrait, des différents exploitants ainsi qu'un suivi parfois minutieux de la vie des établissements, en tout cas à Lyon. Les indicateurs commerciaux et les recensements m'ont permis de compléter cette source importante, mais parfois lacunaire.

Je me suis beaucoup servi également des archives sur les commerces – le cinéma en constituant indéniablement un – et notamment des faillites et des actes des sociétés. Il a fallu en premier lieu dépouiller l'ensemble des registres de la période. Aucune source ne livrait en effet le nom des exploitants qui ont fait faillite, les cessions de commerce précoces – nombreuses au demeurant – ne constituant pas une indication. Il en va de même pour les sociétés. Certaines, bien sûr, étaient clairement identifiées. Mais les salles de cinéma exploitées par deux associés pouvaient, ou non, avoir donné lieu à la constitution d'une société tout comme un exploitant indépendant pouvait avoir trouvé l'appui de commanditaires sans que ceux-ci n'apparaissent dans les autorisations d'ouverture délivrées par la mairie.

Une source m'a beaucoup apporté, celle constituée par les dossiers de l'impôt sur les bénéfices de guerre, conservés aux archives départementales du Rhône. J'ai pu retrouver 26 dossiers d'exploitants de cinéma, dans lesquels figure notamment le descriptif de leur situation économique entre 1914 et 1919, et parfois entre 1911 et 1920. On y trouve également des rapports qualitatifs sur la situation des établissements cinématographiques rédigés à l'orée des années 1920 par des inspecteurs souvent prolixes.

Enfin, les enquêtes municipales sur les recettes dans les salles de cinéma et les enquêtes préfectorales sur la situation de l'exploitation cinématographique ont permis de comparer les différents établissements cinématographiques à des dates précises, ce qui avait l'avantage d'offrir une vue d'ensemble.

⁵⁸ Pour les questions d'ordre national, je me suis servi des archives nationales (AN), des archives économiques et financières (AEF) et du fonds de la bibliothèque de l'Arsenal (BNF-Arsenal). A l'échelle locale, je me suis servi principalement des archives départementales du Rhône (ADR), des archives municipales de Lyon (AML), des archives municipales de Villeurbanne (AMV) et des archives municipales (AM) des communes de l'agglomération lyonnaise ainsi que celles des villes de Saint-Étienne et de Villefranche s/Saône.

A l'analyse de l'exploitation commerciale s'est superposée celle du spectacle cinématographique organisé par les autorités municipales d'une part et les paroisses de la ville d'autre part. Je ne comptais pas à l'origine intégrer dans mon travail ce que je considérais alors comme un phénomène marginal, mais la consultation des archives m'a démontré que le cinéma d'institution avait toute sa place dans une recherche sur la diffusion du spectacle cinématographique. Les salles de cinéma paroissiales proposaient de fait un spectacle équivalent à celui que l'on trouvait dans les salles commerciales, et dans les années 1930 plus rien ou presque ne les distingue des autres établissements cinématographiques.

Le cinéma éducateur n'évoquait pour moi que de vagues projections de vues géographiques ou biologiques illustrant l'enseignement dispensé en classe. Or, lorsque j'ai ouvert par curiosité les archives du cinéma scolaire de la ville de Lyon et de l'Office Régional du Cinéma Educateur (ORCE), je me suis rapidement aperçu que ces institutions organisaient de véritables séances de cinéma, capables de concurrencer les établissements commerciaux. Le cinéma éducateur ne touchait essentiellement, il est vrai, que le public enfantin, mais il participait néanmoins à l'offre de cinéma dans l'agglomération lyonnaise. Il fallait donc l'intégrer à cette recherche.

Le deuxième axe de recherche consistait en l'analyse des exploitations elles-mêmes, du plan de la salle aux horaires et tarifs pratiqués. C'est sur ce point que le puzzle, faute de sources, est resté le plus incomplet. Cela est d'autant plus frustrant que les jours et les horaires d'ouverture des cinémas, ainsi que leurs tarifs, étaient certainement affichés à la vue de tous les passants. C'est là un des paradoxes de la recherche historique de mettre en lumière des aspects inconnus des contemporains tout en étant incapable de retrouver ce qui était alors connu de tous.

Néanmoins, je suis parvenu à collecter des informations complètes sur les différents types d'établissements identifiés. Le plan et l'intérieur d'une partie des salles de cinéma ont pu être retrouvés aux archives municipales, mais aussi *via* les inventaires de faillite et les témoignages recueillis par Micheline Guaita⁵⁹ dans son travail sur le public lyonnais. Sur les politiques d'exploitation proprement dites, les archives consultées pour cerner l'exploitation ont donné ça et là des indications, mais c'est à travers la presse locale, essentiellement, que les horaires et les tarifs ont pu être étudiés.

La presse locale était également incontournable pour retrouver la composition des séances organisées dans les établissements cinématographiques, ainsi que les titres des films projetés. Je ne prévoyais pas au départ d'étudier précisément la programmation des salles de cinéma, mais le système très hiérarchisé de la circulation des films tel qu'il apparaissait dans les sources m'a finalement conduit à intégrer cette problématique dans ma recherche. Me proposant d'analyser la diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise, il m'était en effet difficile de faire l'impasse sur la circulation des films dans la ville. La presse corporative, mais aussi la correspondance des différentes maisons de distribution avec les municipalités, m'ont été d'une grande aide pour appréhender et analyser le système de location des films.

⁵⁹ Guaita Micheline, *Le public lyonnais face au cinéma 1895-1927*, *op. cit.*

Retracer et analyser la programmation des salles de cinéma a certainement constitué le travail le plus fastidieux de cette recherche. Le faire sur toute la période, notamment entre 1918 et 1940, eut été bien trop long. J'ai donc opté pour deux sondages de deux années environ, l'un dans les années 1920 et l'autre dans les années 1930, en laissant volontairement de côté la période du régime de Vichy et de l'occupation allemande, qui nécessiterait une étude de cas spécifique. Il faut ajouter que ce travail sur la programmation des salles de cinéma n'aurait guère été possible sans les précieux catalogues de Raymond Chirat⁶⁰.

Les sources disponibles étaient donc extrêmement diversifiées et inégales selon les périodes. Mais elles permettaient sans nul doute d'étudier avec précision la diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise.

□

Un plan chronologique était nécessaire pour étudier la naissance et le développement d'un spectacle en perpétuelle mutation. J'ai donc constitué trois parties qui recouvrent trois périodes distinctes de la diffusion du cinéma.

Une première partie, qui chemine de la première projection organisée à Lyon au début de la première guerre mondiale, est consacrée à la genèse du spectacle cinématographique et à son expansion inégale dans l'espace urbain. La deuxième partie s'étend de la première guerre mondiale à la première projection de cinéma parlant organisée dans l'agglomération lyonnaise. Elle porte sur l'enracinement du cinéma au sein de la société urbaine, caractérisé par la naissance du cinéma d'institution, et sur le fonctionnement très hiérarchisé du spectacle cinématographique. La troisième partie, enfin, qui court de l'avènement du cinéma parlant à la fin de la seconde guerre mondiale, s'articule autour de la segmentation de l'offre de cinéma dans l'agglomération lyonnaise, des salles aux films.

⁶⁰ CHIRAT Raymond et LE ROY Eric, *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, Paris, Cinémathèque française, 1995, non paginé. CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984, non paginé. CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage. Films sonores de fiction 1929-1939*, Bruxelles, Cinémathèque royale de Belgique, 1975, non paginé.

Première partie. Spectacle universel, spectacle pluriel (1896-1914)

Deux échelles d'analyse sont possible pour aborder la naissance et le développement du spectacle cinématographique au sein de la société urbaine. La première, la plus courante, consiste à appréhender le cinéma comme un objet cohérent et à insister de ce fait sur le lien entre le nouveau spectacle et la diffusion de la culture de masse. En moins d'une décennie, de 1905 à 1914, les salles de cinéma investissent l'ensemble ou presque du territoire de l'agglomération lyonnaise, essaimant de la presqu'île aux quartiers les plus reculés. A la veille de la première guerre mondiale, le spectacle cinématographique apparaît bel et bien comme un loisir de masse.

Cela étant, si l'on étudie dans le détail les multiples formes que revêt le nouveau spectacle, le caractère uniforme du cinéma cède le pas à sa pluralité.

Pluriel, le cinéma l'est avant tout dans le spectacle qu'il propose au public. Il faut sur ce point faire un sort à l'amalgame entre cinématographe et cinéma. On retrouve souvent, en effet, une analyse englobante du spectacle cinématographique qui démarre avec les premières projections Lumière et qui suit dès lors un cours tumultueux mais continu. On la retrouve même chez les historiens les plus chevronnés, tels Jean-Jacques Meusy qui caractérise la période 1898-1904 de « *traversée du désert* ⁶¹ ». Il existe pourtant une différence de nature entre le cinématographe, invention et attraction, et le spectacle

⁶¹ MEUSY Jean-Jacques, *Paris-palace ou le temps des cinémas*, op. cit., page 67.

cinématographique régulier qui ne fait ses premiers pas qu'en 1905 dans l'agglomération lyonnaise. Spectacle et attraction, les deux coexistent jusqu'à la guerre, brouillant les cartes et entraînant déjà une distinction entre les publics. Rick Altman⁶² remarque aux Etats-Unis que le « cinéma » dans ses premières années d'exploitation se confond avec des pratiques – conférences, music-hall – déjà existantes, et qu'il est difficile de définir exactement le nouveau spectacle. Pour Martin Barnier⁶³, qui s'appuie sur l'exemple du cinéma parlant et sonore, il est même impossible de parler de « cinéma » avant 1914, cette épithète regroupant des réalités fort différentes.

Pluriel, le cinéma l'est surtout dans ses voies de diffusion. Avant de s'imposer en des lieux qui sont les siens, le cinéma est invité simultanément dans les grandes salles de spectacle de la ville et dans les multiples foires de quartier, regroupant en des lieux éminemment différents des publics sans doute tout aussi différents. Le modèle de la salle de cinéma sédentaire commence à se diffuser largement à partir de 1910 et unifie en apparence les pratiques culturelles de la société urbaine. Mais ces établissements ne naissent pas d'une volonté rationnelle et uniforme : le cinéma se développe par de multiples initiatives individuelles qui, des petits cafetiers aux grands entrepreneurs de spectacle, reflètent la diversité des situations économiques du commerce en ville. Le confort et la qualité de projection sont aléatoires selon les établissements dont les politiques tarifaires dessinent une hiérarchie des publics. En ce sens, le cinéma est le digne héritier du théâtre et du café-concert qui, sous l'apparente démocratisation des loisirs urbains, reproduisent en profondeur les hiérarchies culturelles et sociales qui prévalent alors.

La hiérarchie des établissements a pour corollaire celle du spectacle lui-même. Producteurs et distributeurs adaptent naturellement leur programmes à la variété de fortune de leurs clients. Fraîcheur des films et richesse du spectacle deviennent alors des facteurs essentiels de distinction entre les établissements cinématographiques. Ce système accentue le fossé entre les palaces qui s'élèvent dans le centre de la ville et les petits établissements de quartier et, par conséquent, entre les spectateurs qui les fréquentent.

Chapitre I. Le cinéma dans la ville : un spectacle pour tous

La naissance et le développement du spectacle cinématographique intervient dans un cadre singulièrement renouvelé. Le dernier tiers du XIX^e siècle est en effet caractérisé par une accélération des transformations de la société française, que cela soit par la seconde révolution industrielle, et l'apparition de l'électricité, ou la forte croissance des villes et des populations urbaines. La période est également celle du règne des ingénieurs et de la

⁶² Altman Rick, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », *Vingtième siècle* n° 46, avril-juin 1995, page 66.

⁶³ BARNIER Martin, « Une histoire technologique... », *op. cit.*, page 20.

diversité des inventions ⁶⁴, dont le cinématographe ne constitue qu'un exemple. Les années 1860-1900 sont enfin marquées par une diffusion plus importante de la culture, de la constitution de l'école de la République à l'essor de la presse et du livre. Au sein même de l'espace urbain, les lieux de spectacle se multiplient. Le cinéma, à la fois invention, outil culturel et spectacle, apparaît à ce titre comme le fruit de son époque.

Le nouveau spectacle a la chance de bénéficier d'une conjoncture favorable. Enfant de la « Belle Epoque », il se développe sous un régime politique renforcé et une situation économique relativement stable. Le cinématographe, de fait, est inventé au moment même où se termine la crise économique débutée dans les années 1870 ⁶⁵, ce qui contribue aussi à expliquer l'essor fulgurant du spectacle cinématographique au sein de l'agglomération lyonnaise.

I. Aller au cinéma, naissance d'une pratique de masse

Le cinéma n'institue pas le spectacle de masse. A l'aube du XX^e siècle, le spectacle organisé, régulier et tarifé a pris une place prépondérante à Lyon comme dans les principales villes du pays. Une place acquise en moins de quarante ans.

Il est malheureusement difficile, sinon impossible, de cerner avec exactitude l'offre de spectacles proposée au public lyonnais dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, cela pour deux raisons. D'une part, une partie importante des représentations est organisée dans des lieux de sociabilité – cafés, restaurants, brasseries – non spécifiquement consacrés au spectacle ; l'inventaire des seules salles patentées et contrôlées par les pouvoirs publics est donc éminemment réductrice. D'autre part, nombre d'établissements de spectacles ne sont attestés dans les sources qu'à une seule reprise, une seule année, sans que l'on connaisse ni la date de leur ouverture ni celle de leur fermeture. Toutefois, la chronologie des principaux établissements de la ville permet déjà de poser quelques jalons et de mettre en évidence l'essor des spectacles lyonnais.

Jusqu'au début des années 1860, la place des spectacles à Lyon est très limitée. La capitale des Gaules ne compte alors véritablement que deux salles de spectacle : les deux théâtres municipaux, le Grand Théâtre et les Célestins, tous deux situés sur la presqu'île. Le régime du privilège, qui interdit l'initiative privée, est un frein réel à l'essor des salles de spectacle ⁶⁶. Si les établissements de café-concert, catalogués comme cafés et non comme lieux de spectacles, échappent à cette interdiction, leur importance dans la ville est réduite. Jean-Luc Roux ne recense à Lyon que onze cafés-concerts entre 1852 et 1864 dont la plupart ne fonctionnent qu'une à trois années ⁶⁷. Leur existence est

⁶⁴ LEJEUNE Dominique, *La France des débuts de la IIIe République 1870-1896*, Paris Armand Colin, 1994, page 79.

⁶⁵ WINOCK Michel, *La Belle Epoque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Editions Perrin, collection Tempus, 2003, page 57.

⁶⁶ GERSIN Malincha, *La vie théâtrale lyonnaise d'une empire à l'autre. Grand Théâtre et Célestins, le temps du privilège 1811-1864*, Lyon, Université Lyon 2, Thèse de doctorat d'Histoire sous la direction de Zeller Olivier, 2007.

⁶⁷ ROUX Jean-Luc, *Le café-concert à Lyon (XIXe-début XXe)*, Lyon, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 1996, pages 125-132.

néanmoins le signe d'une demande croissante de la population lyonnaise.

La loi du 6 janvier 1864, qui libéralise l'entreprise de spectacles par l'abrogation du privilège, marque une véritable rupture dans le développement des théâtres et des cafés-concerts. La première grande salle de spectacles lyonnaise, le Casino des Arts, ouvre ses 1 400 places au public sur la toute neuve rue Impériale⁶⁸, et inaugure l'ère de la multiplicité des spectacles proposés au public lyonnais. En 1876, les pouvoirs publics ne dénombrent pas moins de dix-sept établissements de théâtre ou de café-concert⁶⁹.

L'arrivée des républicains au pouvoir, entre 1876 et 1879, favorise incontestablement un nouvel essor des établissements de spectacles en ville. C'est en tout cas ce que laisse apparaître la liste des établissements autorisés à fonctionner en 1881. Sur vingt-trois établissements recensés, huit ont ouvert entre 1877 et 1880 et sept la seule année 1881⁷⁰. Preuve s'il en est que la législation constituait encore un frein au développement des spectacles et que la demande est déjà importante au sein de la population lyonnaise dans les années 1870-1880.

En 1886, la municipalité lyonnaise dénombre vingt-cinq salles de spectacle : dix théâtres et quinze cafés-concerts⁷¹. D'importants établissements ouvrent leurs portes au cœur de la ville ou sur la rive gauche du Rhône : Les Folies Bergères (4 000 places) en 1877, la Scala (1 500 places) en 1880, les Folies gauloises (2 200 places) en 1889 et l'Eldorado (2 200 places) en 1893⁷². En 1900, on compte désormais à Lyon huit établissements dépassant les 1 000 places, qui peuvent réunir à elles seules près de 15 000 spectateurs. La création de la taxe municipale sur les spectacles, en 1901⁷³, est significative de la place qu'occupent désormais les spectacles dans la vie de la cité. La municipalité elle-même intervient directement dans le développement des spectacles : ouverture dans les années 1880 de la salle philharmonique quai Saint-Antoine, organisation des concerts estivaux de la place Bellecour, ouverture de la salle Rameau en 1908.

Le paysage des spectacles lyonnais se stabilise au milieu des années 1890, au moment même où le cinématographe est présenté au public. Après 1893 et l'ouverture de l'Eldorado, on ne constate aucune création significative dans le domaine des spectacles, jusqu'à l'éclosion des salles de cinéma à partir de 1905.

En 1902, la perception du droit des pauvres – impôt sur les spectacles institué à la fin

⁶⁸ Actuelle rue de la République.

⁶⁹ ADR : 4 T 166 : Enquête du 9 mars 1876.

⁷⁰ ADR : 4 T 118 : Liste des théâtres et cafés-concert de Lyon, 15 décembre 1881.

⁷¹ AML : 1270 WP 008 : Liste des théâtres et cafés-concert autorisés, 1886.

⁷² ROUX Jean-Luc, *op. cit.* pour les dates d'ouverture. Pour le nombre de places des établissements : AML : 1129 WP 013 : Rapport des Sapeurs-Pompiers sur les salles de spectacles daté du 25 février 1897.

⁷³ Loi du 28 juin 1901 (AML : *Bulletin Municipal Officiel*, juillet 1901).

du XVIII^e siècle – dans les établissements lyonnais rapporte 220 000 francs. Comme cet impôt prélève environ 9 % de la recette, la somme perçue en 1902 correspondrait à une recette générale de 2 500 000 francs des salles de spectacle, et une dépense moyenne par Lyonnais de plus de cinq francs⁷⁴. Les recettes de la taxe municipale sur les spectacles permettent de dénombrer la même année un minimum de 1 550 000 entrées dans les salles contrôlées⁷⁵, soit plus de trois entrées par habitant en moyenne. En moins d'un demi-siècle les spectacles organisés ont pris une place prépondérante dans la cité rhodanienne. Lorsque le spectacle cinématographique apparaît, l'ère du spectacle de masse est déjà bien engagée.

1) Le temps de l'invention (1895-1904)

Dans ses dix premières années d'existence, le cinématographe apparaît avant tout comme une attraction. On présente au public ses formidables possibilités, mais il ne constitue pas encore un spectacle à part entière.

A) LE CINÉMATOGRAPHE DES FRÈRES LUMIÈRE (1895-1898)

Depuis les années 1870, des industriels et des scientifiques de différents pays ont multiplié les recherches sur la reproduction du mouvement⁷⁶. Auguste et Louis Lumière, industriels et inventeurs lyonnais, s'intègrent dans cette recherche internationale dont les acteurs s'influencent les uns les autres. En 1891, Edison était parvenu à mettre au point un appareil qui reproduisait, sur une pellicule de 35 mm, de courtes vues – les premiers films – visibles par un seul spectateur. En observant l'invention d'Edison, les frères Lumière mettent au point un système d'entraînement de la pellicule et rendent possible une projection collective⁷⁷.

Le cinématographe est inventé à Lyon, mais c'est à Paris que les Lumière se décident à présenter leur invention. Le 22 mars 1895, au siège de la Société d'encouragement à l'industrie nationale, devant un panel de représentants de la communauté scientifique, se déroule la première projection publique du cinématographe. Les industriels lyonnais se décident ensuite à présenter leur invention au public et organisent le 28 décembre 1895, la première projection publique payante de vues animées dans le café du salon indien, à Paris.

⁷⁴ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Recettes du bureau de bienfaisance, décembre 1902.

⁷⁵ AML : *Documents relatifs au projet de budget de 1904* : Taxe sur les spectacles, état par mois et par établissements des recouvrements effectués pendant l'année 1902.

⁷⁶ Sur les multiples ouvrages sur la genèse du cinéma, voir : SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tome 1 : *L'invention du cinéma : 1832-1897*, Paris, Denoël, 1973, 446 pages. DESLANDES Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, Tome 1 : *De la cinématique au cinématographe, 1826-1896*, Tournai, Casterman, 1966, 329 pages.

⁷⁷ Sur l'invention du Cinématographe, voir : RITTAUD-HUTTINET Jacques, *Les frères Lumière : l'invention du cinéma*, Paris, Flammarion, 1995, 390 pages. SAUVAGE Léo, *L'affaire Lumière : du mythe à l'histoire : enquête sur les origines du cinéma*, Paris, Lherminier, 1985, 248 pages.

Il faut dès à présent préciser que Lyon, berceau du cinématographe, n'est pas celui du cinéma. A l'exception des années 1896-1898, l'agglomération lyonnaise ne connaît pas une diffusion du spectacle cinématographique différente des autres villes françaises, ni dans sa chronologie, ni dans son ampleur. Dès 1896, le Cinématographe est copié et exploité par des industriels parisiens, Charles Pathé en tête, qui déplacent le centre de gravité de la future industrie cinématographique vers la capitale. Bien sûr, les frères Lumière font partie des tous premiers producteurs de vues animées, ce qui peut en favoriser la circulation dans la ville. On retrouve d'ailleurs la trace d'une traite Lumière dans la comptabilité de la première salle de cinéma sédentaire lyonnaise en 1906⁷⁸. Leur matériel leur permet aussi d'organiser ponctuellement des séances de bienfaisance pour les enfants⁷⁹. Mais les industriels lyonnais abandonnent définitivement la production en 1907, et n'ont *a priori* pas créé d'émules : pas de traces par exemple d'opérateurs formés chez les Lumière qui auraient continué une carrière à Lyon dans l'exploitation du cinématographe.

La seule influence des frères Lumière réside dans leur nom qui servira à patronner de multiples œuvres liées au cinéma, et notamment le cinéma scolaire de la Ville de Lyon en 1921. Les édiles lyonnais n'oublient pas en effet que le cinématographe est né dans la capitale des Gaules : lors de la séance du Conseil municipal du 7 février 1916, M. Gourju rappelle à propos du cinéma que « *cette invention est essentiellement lyonnaise* »⁸⁰. Mais cette reconnaissance ne signifie aucunement que les Lyonnais pensent habiter dans une hypothétique capitale du cinématographe.

Le public lyonnais a néanmoins la primeur, en province, de la présentation du cinématographe. Le 25 janvier 1896, les frères Lumière ouvrent une salle pour exploiter leur invention au n° 1 de la rue de la République, sur le modèle des projections quotidiennes organisées à Paris depuis le 28 décembre 1895. Les séances d'une quinzaine de minutes se succèdent dans un petit local de quatre-vingt places⁸¹.

Le succès est considérable : la première année, le cinématographe rapporte au bureau de bienfaisance la somme de 11 935,70 francs, soit presque autant que la grande salle de la Scala (12 000 francs)⁸². Jean-Jacques Meusy observe le même engouement à Paris où le cinématographe Lumière exploité au Grand Café rapporte plus que plusieurs grandes salles de spectacle de la capitale⁸³.

Il faut dire que les Lumière ont mis les bouchées doubles pour faire connaître leur

⁷⁸ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Idéal, contrat entre Trichard et Collomb, daté du 29 mars 1906.

⁷⁹ ADR : 5 M 571 : La Tutélaire de la Croix-Rousse, lettre du 2 juin 1907.

⁸⁰ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du conseil municipal du 1^{er} mai 1916.

⁸¹ AML : 1129 WP 013 : Casino-Kursaal, rapport des Sapeurs-Pompiers daté du 25 février 1897.

⁸² AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Recettes du bureau de bienfaisance, décembre 1896.

⁸³ Meusy Jean.-Jacques, *Paris-palaces, op. cit.*, page 45.

invention au grand public. Leur local de projection se situe sur le principal axe de la ville, à l'ombre du Grand Théâtre. Surtout, ils axent leurs efforts sur la publicité dans les quotidiens lyonnais. A l'exception des deux grands théâtres municipaux de la ville, les grandes salles de spectacle lyonnaises sont en général réticentes à développer leurs programmes dans la presse; souvent, une simple ligne suffit. Les frères Lumière, dans *Le Nouvelliste*, *Le Progrès* ou le *Lyon-Républicain*, parfois dans les trois tout à la fois, font paraître toutes les semaines l'intégralité de leurs programmes⁸⁴.

Pendant près d'un an, le cinématographe des frères Lumière est le seul appareil à proposer au public lyonnais la projection d'images animées, mais l'année 1897 marque la fin de leur monopole. Un appareil concurrent, dénommé « *cinématographe perfectionné* » est présenté dans la salle du Palais de l'industrie, place de la République à partir du 5 janvier 1897 et y reste près de trois mois. Un autre « *cinématographe perfectionné* » – à moins qu'il ne s'agisse du même – est exhibé par son « *inventeur parisien* » le 9 janvier 1897 dans la salle du Casino des Arts⁸⁵. C'est d'ailleurs aux cours du mois de janvier que les Lumière décident de vendre leurs appareils à leurs concessionnaires. Eux-mêmes conservent l'exploitation de leur local lyonnais et produisent de nouvelles séances dans la salle des dépêches du journal *Le Progrès de Lyon*, qui compte près de 300 places, à partir du 7 mars 1897. Leurs deux cinématographes fonctionnent de concert pendant plus de deux années.

Le succès des images animées, on l'a dit, est considérable, mais combien de spectateurs ont réellement assisté aux premières projections lyonnaises? Bernard Chardère avance le chiffre de 225 000⁸⁶ pour les trois premières années d'exploitation, de 1896 à 1899. Micheline Guaita⁸⁷, qui a eu entre ses mains la comptabilité détaillée des deux cinématographes exploités par les Lumière, dénombre 104 500 entrées entre mai 1897 et décembre 1898. Pour la même période, la municipalité a reçu la somme de 6 700 francs, au titre de la perception du droit des pauvres. Entre 1896 et mai 1897, la perception au chapitre « cinématographes » a donné 15 000 francs de recettes, ce qui correspondrait alors à 230 000 entrées environ, si l'on reprend les chiffres de Micheline Guaita. Soit plus de 300 000 entrées pour les deux premières années d'exploitation du cinématographe.

En partant du principe que la perception du droit des pauvres est proportionnelle à la recette brute, et que le prix des places est uniformément de 50 centimes (ou 55, si l'on percevait à l'entrée le droit des pauvres en sus du prix de la place) le nombre total de spectateurs d'après les chiffres du bureau de bienfaisance se situerait à près de 380 000 pour les années 1896 et 1897. Chiffre qui confirme à peu de choses près les

⁸⁴ RITTAUD-HUTTINET Jacques et Chantal, *Dictionnaire des cinématographes en France (1896-1897)*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, pages 234-270.

⁸⁵ *Idem*, page 271.

⁸⁶ Cité par Bosséno Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran... » *op. cit.*, page 162.

⁸⁷ Guaita Micheline, *Le public lyonnais face au cinéma*, *op. cit.*, pages 30-65.

constatations de Micheline Guaita. Si l'on ajoute le produit des entrées de 1898 à 1900, le nombre de billets vendus pour les cinq premières années du cinématographe se situe à 500 000 environ⁸⁸.

Que le cinématographe ait connu un immense engouement, les chiffres le démontrent. Mais de là à dire que toute la ville ait couru voir la nouvelle invention, il y a un pas délicat à franchir. On peut s'enthousiasmer, comme Christian-Marc Bosséno reprenant les chiffres de Bernard Chardère⁸⁹, du rapport entre nombre de spectateurs et nombre d'habitants (un Lyonnais sur deux aurait donc potentiellement assisté à une séance de cinématographe), mais 225 000 entrées ne signifient nullement 225 000 personnes. En 1902, les grandes salles de spectacle de la ville, comme les deux théâtres municipaux, regroupent environ 200 000 spectateurs par an⁹⁰ tout en pratiquant une politique assez élitiste : les places coûtent au Casino, à l'Eldorado ou à la Scala 1,50 francs en moyenne⁹¹, près de la moitié d'une journée de travail d'un ouvrier non qualifié. Il va sans dire que l'existence des 200 000 spectateurs du Grand Théâtre ne signifie pas que la moitié des Lyonnais va chaque année dans la prestigieuse salle municipale.

La première année d'exploitation du cinématographe, la plus attractive, a attiré 238 714 personnes d'après le bureau de bienfaisance. C'est plus que la plupart des salles de spectacle de la ville, certes, mais moins par exemple que le Casino qui, en 1902, attire plus de 300 000 personnes dans ses locaux⁹². Les salles où le cinématographe est exploité n'ont d'ailleurs rien du loisir de masse. La salle des Lumières, rue de la République, compte quatre-vingt places, celle du cinématographe perfectionné, 100, et la salle du Progrès 300⁹³. Si le Casino des Arts en compte 2 000, les vues animées, attestées deux jours seulement, n'y ont fait qu'une brève incartade. On remarque d'ailleurs que les quatre locaux où le cinématographe est exploité en exclusivité sont tous situés sur la rue de la République, au cœur du centre-ville lyonnais certes mais qui n'est pas nécessairement parcourue par l'ensemble la population.

⁸⁸ Le droit des pauvres est fixé « à un dixième en sus du prix des billets soit au 1/11^e de la recette brute » (AML : 0008 WP 030 : Bureau de Bienfaisance : Règlement du taux de la perception du droit des pauvres à compter du 1^{er} juillet 1892). Les recettes du cinématographe en 1896 et 1897 ont rapporté au bureau de bienfaisance la somme de 18 999,75 francs, ce qui correspondrait à une recette de 189 997,50 francs et donc à 379 995 billets vendus à 50 centimes. Entre 1898 et 1900, la perception a rapporté 5 894, 05 francs, soit 117 881 billets. Au total, 497 876 entrées auraient été vendues pour assister aux séances des cinématographes entre 1896 et 1900.

⁸⁹ Bosséno Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran... », *op. cit.*, page 162.

⁹⁰ AML : *Documents relatifs au projet de budget de 1904* : Taxe sur les spectacles, état par mois et par établissements des recouvrements effectués pendant l'année 1902.

⁹¹ AML : 0008 WP 031 : Calcul approximatif de la taxe municipale à 10 centimes dans les principaux établissements de la ville, 1900.

⁹² AML : *Documents relatifs au projet de budget de 1904* : Recette perçue au Casino en 1902.

⁹³ AML : 1129 WP 013 : Casino-Kursaal, rapport des Sapeurs-pompiers du 25 février 1897.

La première salle Lumière, installée au n°1 de la rue de la République, est située exactement en face du Grand Théâtre. Elle peut donc en drainer la clientèle. D'ailleurs le dimanche, jour traditionnellement le plus suivi au théâtre, constitue près du tiers des entrées constatées par Micheline Guaita entre 1897 et 1898⁹⁴ (34 000 billets sur 104 500) à la salle Lumière. Il est tout à fait possible que le public du Grand théâtre se rende à la sortie de la représentation pour voir – ou revoir, le programme des Lumière étant renouvelé chaque semaine – la nouvelle invention à la mode. Même cas de figure pour le cinématographe exploité dans la salle du Progrès, situé lui à quelques encablures du Casino des Arts.

Il faut également dire un mot des tarifs. Dans les trois locaux, l'entrée pour assister aux projections est uniformément de 50 centimes⁹⁵, ce qui est finalement assez cher pour le spectacle proposé. Le cinématographe exploité jusqu'en 1902 relève en effet plus de la présentation d'une invention que d'un spectacle à part entière. Les programmes, renouvelés certes, sont uniformes. Ils sont composés de huit vues qui ne dépassent pas les 15 ou 25 mètres (de 45 secondes à 1 minute 30), soit une représentation de 10 minutes environ, 15 minutes si des pauses interviennent entre chaque vue. Cinquante centimes pour un quart d'heure d'attraction, c'est coûteux, comparé aux tarifs des salles de spectacle dont certaines proposent pour un montant presque équivalent un spectacle complet de plusieurs heures⁹⁶. La durée des représentations Lumière les rapproche davantage des attractions scientifiques, comme les rayons X ou le phonographe, que des représentations complètes des salles de café-concert ou de music-hall. Attractions qui, dans les fêtes foraines, ne coûtent parfois que de un à deux sous⁹⁷ (5 à 10 centimes, soit cinq à dix fois moins que les projections Lumière). On peut donc difficilement conclure que les premières projections du cinématographe sont accessibles à tous.

B) UNE PRÉSENCE DIFFUSE (1898-1904)

A Lyon, le cinématographe constitue jusqu'aux années 1904-1905 une simple attraction scientifique, non un véritable spectacle, ce qui transparaît dans la fréquentation des premières salles de projection. Dès 1896, le bureau de bienfaisance de la ville de Lyon institue une catégorie « Cinématographes » dans sa classification des spectacles, très certainement conditionné par l'ampleur de la fréquentation du local des Lumière. Mais si les gens se sont précipités pour voir la nouvelle invention, ils se sont très vite lassés. En tout cas, les chiffres de la fréquentation montrent clairement l'absence de fidélisation d'une clientèle :

Tableau 1. Recette du bureau de bienfaisance (en francs)⁹⁸

⁹⁴ Guaita Micheline, *op.cit.*, page 72.

⁹⁵ D'après tous les programmes cités par RITTAUD-HUTTINET Jacques et Chantal, *op. cit.*, pages 234-279.

⁹⁶ Le tarif plancher au Grand Théâtre est de 60 centimes : *Annuaire du Tout-Lyon*, 1911.

⁹⁷ Guaita Micheline, *op. cit.*, page 151.

	Recettes du droit des pauvres	Recettes de la catégorie « cinématographes »	Part dans les recettes
1896	209 350,05	11 935,70	5,70 %
1897	219 126,70	7 064,05	3,22 %
1898	204 382,20	2 907,15	1,42 %
1899	236 955,15	1 046,70	0,44 %
1900	222 442,25	1 940,20	0,87 %
1901	216 504,85	1 025,05	0,45 %
1902	221 519,85	0,00	0,00 %

La première année d'exploitation du cinématographe constitue le pic des entrées. Dès l'année 1897, alors même qu'un deuxième cinématographe fonctionne, les entrées chutent de plus de 40 %. La chute est encore plus brutale l'année suivante (50 %), alors que deux cinématographes au moins coexistent toute l'année en ville. De 1899 à 1901, les entrées sont infimes, à tel point que le bureau de bienfaisance supprime de ses listes la catégorie « cinématographes » en 1902, comme si le cinématographe lui-même disparaissait de la ville. Cette évolution est identique pour toute l'industrie cinématographique, ce qui explique pourquoi Jean-Jacques Meusy parle de « traversée du désert » à partir de 1898⁹⁹.

Georges Sadoul¹⁰⁰ voyait dans la chute des entrées une conséquence directe de l'incendie du bazar de la Charité (134 morts le 4 mai 1897 à Paris, suite à l'embrasement d'une lampe servant à une projection de cinématographe). C'est donner trop d'importance à un événement avant tout local. Pierre Vaccaro a déjà montré que l'évènement n'avait en fait pas eu d'incidence sur la présence et la fréquentation du cinématographe à Tours¹⁰¹. A Lyon, la baisse du produit des entrées est régulière et ne semble pas liée à un événement particulier. En tout cas pas à l'incendie parisien : 5 400 francs perçus par la municipalité lyonnaise en janvier-avril 1896, 3 300 francs seulement pour la période équivalente de 1897. Avant la catastrophe, les entrées étaient déjà en chute libre.

La cause est donc à chercher ailleurs, très certainement dans le désintérêt croissant de la population face à des vues très courtes – elles n'excèdent pas une minute – dont la durée est plus proche de la représentation que de la narration. On ne comprendrait pas sinon que le cinématographe Lumière ne se soit pas développé dans la durée alors même que se trouvaient en germe la plupart des thèmes qui feront le succès du spectacle cinématographique à partir de 1905 : les actualités (*Les fêtes franco-russes et le couronnement du Tsar*, plusieurs vues projetées à Lyon durant le mois de septembre 1897¹⁰²), les comédies (*L'arroseur arrosé*, pour citer la vue la plus connue) et même,

⁹⁸ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Recettes du bureau de bienfaisance, 1896-1902.

⁹⁹ Meusy Jean.-Jacques, *Paris-palaces*, op. cit. page 67.

¹⁰⁰ SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tome I : *L'invention du cinéma 1832-1897*, 1973, pages 328-329.

¹⁰¹ Vaccaro Pierre, « Les débuts du spectacle cinématographique à Tours », 1895 n° 14, juin 1993, pages 3-34.

déjà, la représentation d'une pièce qui fournira la matière du premier film estampillé œuvre d'Art en 1908, *L'assassinat du duc de Guise*¹⁰³.

Les premières années de leur exploitation, les images animées conservent leur caractère d'invention, de curiosité scientifique dont est friande la société de l'époque. Dans le courant de l'année 1898, l'exploitation du cinématographe au n° 1 de la rue de la République est remplacée progressivement par la présentation des premières photographies en couleur, ce qui est assez révélateur. Le cinématographe à partir du mois de mars est relégué en soirée, puis disparaît complètement en octobre 1899. Dans le local du Progrès, le cinématographe abandonné en juillet 1902 est remplacé en 1903 par le théâtrophone, appareil permettant via le téléphone de suivre en direct une pièce de théâtre donnée à Paris. Cette nouvelle invention est exploitée exactement dans les mêmes conditions que le cinématographe, avec le même tarif de 50 centimes par séance¹⁰⁴. Le cinématographe, invention comme les autres ? En 1900, lors de l'exposition universelle de Paris, ce sont les applications technologiques – Phonorama, Cinéorama ou Mareorama – du cinématographe qui font recette et non les petits établissements qui proposent de simples vues, et qui pourtant proposent le spectacle le plus proche de celui qui fera le succès du cinéma¹⁰⁵. Comme le conclut simplement Emmanuelle Toulet, le cinématographe reste une attraction.

Quelle place occupe le cinématographe dans l'agglomération lyonnaise après sa disparition, en 1902, de la salle des dépêches du *Progrès* ? Jusqu'en 1905, il laisse en fait peu de traces. On se heurte ici à un problème méthodologique : l'absence de traces n'implique pas nécessairement une absence réelle. La disparition de la catégorie des cinématographes en 1902 peut également s'expliquer par l'absence de contrôle des recettes des exploitations foraines par le bureau de bienfaisance. Mais, par ailleurs, la municipalité ne fait pas non plus allusion au(x) cinématographe(s) dans le bilan qu'elle dresse chaque année de la perception de la taxe sur les spectacles entre 1901 et 1905¹⁰⁶. C'est assez dire que si le cinématographe est présent dans la ville, son influence sur la fréquentation des spectacles reste limitée. En clair, il ne constitue pas un phénomène de société.

Absent des débats au Conseil municipal, le cinématographe est aussi rarement cité dans la presse après 1898. En dehors des articles décrivant l'invention, qui disparaissent à partir de 1897 une fois l'effet de surprise passé, les mentions du cinématographe ne sont constituées que des encarts publicitaires publiées par les exploitants, quels qu'ils

¹⁰² RITTAUD-HUTTINET Jacques et Chantal, *op. cit.*, page 277.

¹⁰³ *Le Progrès*, 7 novembre 1897

¹⁰⁴ *Idem*, 3 janvier 1903.

¹⁰⁵ TOULET Emmanuelle, « Cinéma à l'exposition de 1900 », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* vol. XXXIII, avril-juin 1986, page 204-209.

¹⁰⁶ AML : *Documents relatifs aux projets de budget des années 1903-1907* : Taxe sur les spectacles, état par mois et par établissements des recouvrements effectués pendant les années 1901-1905.

soient. Or, entre 1898 et 1905, les images animées apparaissent de façon très sporadique dans les rubriques consacrées aux spectacles, quand elles ne sont pas totalement absentes. Si le cinématographe est exploité à Lyon, il ne fait pas grand bruit. Soit ses promoteurs sont rares, soit ils n'ont pas d'argent à investir dans la publicité.

Ces promoteurs, quels sont-ils ? En dehors des locaux des frères Lumière ou du Progrès, le cinématographe est nomade. Il est exploité dans l'agglomération lyonnaise en deux endroits bien distincts : les salles de spectacle, qu'il s'agisse de théâtre ou, plus souvent, des salles de café-concert, et les fêtes foraines. Cette dichotomie dans les modes d'exploitation est révélatrice de la nature du cinématographe, invention non socialement codée, que l'on présente autant au public plutôt populaire des fêtes baladoires qu'à celui sans doute plus exigeant des représentations standardisées des salles de spectacle.

Les séances cinématographiques dans les salles de spectacle sont organisées par des individus, que l'on appelle tourneurs ou exhibiteurs, qui tournent de ville en ville pour présenter leur attraction. Attractions qu'ils affublent généralement de noms ronflants et le plus souvent anglicisés : Royal Biograph, Royal Cosmograph, American Vitograph etc. D'après Claude Forest, La première tournée d'un exhibiteur est celle est l'American Biograph au Casino de Paris en 1897¹⁰⁷. Il semble que l'apparition des tournées cinématographiques soit bien plus tardive à Lyon ; la première attestée est celle de l'American Vitograph au Nouveau-Théâtre en avril 1901¹⁰⁸. On retrouve l'année suivante le Royal Cosmograph au Casino des Arts renommé depuis peu le Casino-Kursaal, en août 1902¹⁰⁹. Aucune exhibition cinématographique n'est mentionnée en 1903 mais l'on retrouve, toujours au Casino-Kursaal, les programmes de l'American Vitograph à partir du mois d'octobre 1904¹¹⁰. Dans les trois cas, les encarts publicitaires dans les journaux ne permettent pas de connaître le contenu exact des représentations mais il est certain que les projections cinématographiques ne constituent à chaque fois qu'une partie du programme, une attraction parmi d'autres. En 1904, les vues de la tournée Vitograph au Casino-Kursaal coexistent ainsi avec « *l'humoriste, les 10 nègres, l'exquise chanteuse à la guitare, l'homme aux cent têtes, les illusionnistes, et les chants tyroliens*¹¹¹. »

Dans le courant de l'année 1903, un premier frémissement se fait sentir avec la projection hebdomadaire au Casino-Kursaal de vues cinématographiques pour les enfants les jeudis après-midi¹¹². Hebdomadaires, donc organisées certainement par la direction de l'établissement et non par un tourneur, elles constituent les premières

¹⁰⁷ Claude Forest, *Les dernières séances...*, *op. cit.*, pages 32-34.

¹⁰⁸ *Le Nouvelliste des concerts, cirques et music-halls* n°68, 12 avril 1901 (Retrouvé par Martin Barnier).

¹⁰⁹ GUAITA Micheline, *op. cit.*, page 182.

¹¹⁰ *Lyon-Républicain*, 1^{er} octobre 1904

¹¹¹ *Idem*, 12 novembre 1904.

¹¹² *Idem*, 1^{er} octobre 1903.

séances régulières d'images animées depuis les cinématographes Lumière. Mais encore une fois, le cinématographe ne compose pas l'intégralité du programme de ces matinées enfantines où l'on retrouve d'autres attractions. Au final, le cinématographe connaît dans les salles de spectacle une diffusion ponctuelle et limitée, en tout cas dans ce que laissent percevoir les sources.

L'exploitation du cinématographe dans les fêtes foraines pose bien plus question. Dès janvier 1897, les Lumière font paraître des encarts publicitaires pour leur cinématographe dans les journaux corporatifs des forains¹¹³. Implicitement, cela pourrait montrer que l'offre a précédé la demande : à l'exception de Méliès qui aurait demandé aux Lumière dès le 28 décembre 1895 de lui vendre leur appareil, le cinématographe n'apparaît pas naturellement comme une attraction susceptible d'attirer le public. Ils sont néanmoins plusieurs forains à acheter la nouvelle invention. Jacques Deslandes et Jacques Richard en dénombrent neuf en 1896, dix-neuf en 1897, vingt-neuf en 1898 et quarante-sept en 1899¹¹⁴. Un phénomène encore limité à l'échelle de la France, mais qui s'étend dans les premières années du siècle.

Les forains se produisent pour la plupart dans les fêtes foraines qui égrènent régulièrement le rythme des villes françaises, même si les plus importants d'entre eux peuvent se produire, comme les grands cirques, en dehors des périodes de foire. A Lyon, on compte en 1896 plus d'une trentaine de fêtes foraines différentes. Les plus longues de ces fêtes foraines, donc les plus attractives pour des forains qui, comme les exploitants du cinématographe, ne viennent pas forcément des environs, s'étalent sur seize jours. Il y en a cinq, situées dans cinq quartiers différents de la ville : Perrache, Brotteaux, Guillotière, Croix-Rousse et Vaise. Huit autres fêtes foraines durent une grosse semaine¹¹⁵. Les fêtes foraines occupent donc, en dehors du centre, un espace assez important dans la ville ; les cinématographes qui s'y produisent peuvent apparaître complémentaires de ceux exploités sur la rue de la République.

Malheureusement, le cinéma forain est insaisissable. Son existence ne transparaît ni dans la presse, ni dans les contrôles effectués par les pouvoirs publics, en tout cas dans ceux qui sont parvenus jusqu'à nous. Si l'enregistrement des forains par la municipalité entre 1897 et 1900 laisse apparaître quelques « *fantaisies lumineuses* », « *panoramas* » ou tableaux vivants, un seul cinématographe, celui d'une dame Billet en 1897, est réellement attesté¹¹⁶. Dans les autres villes françaises, on sait que huit cinématographes coexistaient à la foire de Rouen en 1902, le même nombre à celle d'Angers en 1905¹¹⁷. Mais ces exemples, systématiquement repris par les historiens du cinéma, constituent

¹¹³ Deslandes Jacques et Richard Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, Tome II : *Du cinématographe au cinéma*, pages 140-141.

¹¹⁴ Deslandes Jacques et Richard Jacques, *op. cit.*, page 143.

¹¹⁵ AML : 1140 WP 083 : Règlement des vogues et fêtes baladoires, 1896.

¹¹⁶ AML : 0337 WP 025 : Enregistrement des carnets de vogue (1897-1905).

¹¹⁷ Deslandes Jacques et Richard Jacques, *op. cit.*, pages 188-192.

peut-être des cas à part. A Rouen, le calendrier ne compte qu'une seule grande fête foraine annuelle et ne peut se comparer à celui des foires lyonnaises.

Jacques Deslandes et Jacques Richard retracent dans leur ouvrage¹¹⁸ l'itinéraire de Jérôme Dulaar, un exploitant forain originaire de Belgique qui se lance dans l'exploitation du cinématographe dès 1897. Selon eux, Jérôme Dulaar choisit Lyon comme port d'attache dès 1899 et fait la tournée des fêtes foraines de la ville et de sa périphérie. On le retrouve effectivement à partir de 1900, sur le cours du midi¹¹⁹, où il est attesté jusqu'en 1905¹²⁰. En 1902, une séance de patronage organisée dans sa salle laisse à penser que le banquiste est bien installé dans l'agglomération¹²¹. Mais c'est bien le seul exemple tangible de l'existence de l'exploitation foraine du cinématographe dans l'agglomération lyonnaise.

Quoiqu'il en soit, les représentations proposées par les forains – celles de Jérôme Dulaar durent dix-huit minutes au maximum¹²² – sont sensiblement les mêmes que celles du cinématographe Lumière, et ne diffèrent guère des autres attractions – phonographes, photographes ou stands de « *physique amusante*¹²³ » – que l'on retrouve dans les fêtes foraines lyonnaises. Le cinématographe demeure jusqu'en 1904, dans ses modes d'exploitation, une attraction technique, présentée occasionnellement en ville, et que le public vient voir à l'occasion. Lyon ne constitue pas un cas à part : dans le Vaucluse, étudié par Yves Chevaldonné¹²⁴, les projections cinématographiques sont sporadiques jusqu'en 1904.

Christian-Marc Bosséno se demande finalement si la présence bien moins marquée du cinématographe dans les années 1898-1904 ne vient pas du fait que le nouvel appareil est désormais « *intégré à l'univers culturel des français* »¹²⁵. La surprise passée, la nouveauté digérée, le public se détourne progressivement d'une attraction qui se répète. On peut en effet penser que l'ensemble de la population lyonnaise – non pas tous les individus, bien sûr, mais toutes les catégories de population – a pu, par l'entremise de la salle Lumière d'abord puis par les forains et les salles de spectacle ensuite, assister à la projection d'images animées. En 1904, si le cinématographe est peu présent en ville, il est certainement connu de la majorité des habitants.

¹¹⁸ Deslandes Jacques et Richard Jacques, *op. cit.*, pages 183-184.

¹¹⁹ Actuel cours Verdun.

¹²⁰ AML : 0337 WP 025 : Enregistrement des carnets de vogue (1897-1905).

¹²¹ *Lyon-Républicain*, 23 octobre 1902.

¹²² Deslandes Jacques et Richard Jacques, *op. cit.*, page 217.

¹²³ AML : 0337 WP 025 : Enregistrement des carnets de vogue (1897-1905).

¹²⁴ CHEVALDONNÉ Yves, *op. cit.*

¹²⁵ BOSSENO Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran.. », *op. cit.* page 165.

2) Du cinématographe au spectacle cinématographique (1905-1909)

A) LA NAISSANCE DU SPECTACLE

Le deuxième semestre 1905 constitue à Lyon une véritable rupture de la diffusion du cinématographe, non seulement par l'ampleur de sa présence dans la ville, mais aussi dans ses modes d'exploitation. C'est en effet à partir de cette période que l'on peut légitimement parler de « spectacle cinématographique », dans le sens où le public se rend aux projections non plus pour le cinématographe lui-même, mais pour le contenu du spectacle. La rupture intervient sous deux formes différentes : l'émergence d'un spectacle complet qui occupe toute une soirée, et celle de projections régulières dans des salles exclusivement consacrées aux projections cinématographiques.

Le Nouvel Alcazar, vaste salle de 3 500 places en bois située sur l'avenue de Saxe, ouverte en 1886¹²⁶ et construite à l'origine pour accueillir les cirques forains, s'est transformée en 1904 en salle de spectacles polyvalente, qui accueille aussi bien les cirques forains que les bals, concerts et toutes attractions¹²⁷. Un modèle à vrai dire sans précédents dans l'agglomération lyonnaise. C'est dans cette salle, et ce n'est pas un hasard, que commencent, le 15 septembre 1905, les représentations cinématographiques de l'Imperator :

« Le grand cinématographe parlant, avec un programme monstre, comprenant plus de 30 scènes composées de plus de 100 tableaux. Tout cela [...] forme le spectacle le plus merveilleux que l'on puisse voir. Ce sera pendant près de trois heures une succession de chefs d'œuvre et un enchantement des yeux. »¹²⁸

Les séances proposées par la tournée de l'Imperator sont intégralement composées de vues cinématographiques, et occupent une soirée complète. Les spectateurs qui viennent au Nouvel Alcazar viennent donc pour assister aux projections, et aux projections exclusivement. Rupture fondamentale à mon sens : le passage d'un spectacle d'un quart d'heure, que la durée assimile plus à l'attraction, à un spectacle complet occupant toute une soirée. Avec un programme de près de trois heures, le cinématographe, ou plutôt désormais le spectacle cinématographique, peut légitimement se placer au niveau des grandes salles de spectacle, qu'il s'agisse des théâtres ou des cafés-concerts. Des spectateurs sont prêts à lui consacrer toute une soirée.

Les programmes de l'Imperator, qui sont renouvelés chaque semaine, restent à l'affiche du Nouvel Alcazar durant six semaines, jusqu'au 28 octobre¹²⁹. Un mois plus tard, une nouvelle exhibition, celle du Ciné-phono-théâtre Urania, propose plus de 300 vues cinématographiques dans la salle des Folies Bergères puis dans la salle

¹²⁶ ADR : 4 T 170 : Dossier du Nouvel Alcazar (1886-1912).

¹²⁷ AML : 1121 WP 001 : Dossier du Nouvel Alcazar, lettre de l'exploitant datée du 9 juillet 1904.

¹²⁸ *Le Progrès*, 15 septembre 1905.

¹²⁹ *Idem*, 25 octobre 1905.

philharmonique¹³⁰. Les soirées cinématographiques sont désormais régulières.

La deuxième rupture dans les modes de diffusion du cinématographe est celle de la naissance de salles exclusivement consacrées aux projections cinématographiques. La première de ces salles, le cinéma Idéal, ouvre ses portes entre novembre et décembre 1905 au 83 rue de la République¹³¹, et propose dès lors des séances d'une demi-heure sans interruptions de 15 à 22 heures¹³², avec un renouvellement hebdomadaire des programmes. Une deuxième salle, le cinéma Bellecour, situé à quelques mètres de la précédente, ouvre à grands renforts de publicité quelques semaines plus tard, le 30 décembre 1905. Cet établissement « *grandiose* » puis « *élégant* »¹³³ propose à son public le même type de séances que le cinéma Idéal. Le spectacle cinématographique occupe désormais des lieux qui lui sont propres et s'établit durablement (définitivement, en fait) dans l'espace urbain. Il devient, à partir de l'hiver 1905, partie intégrante de la vie quotidienne de la ville et de ses habitants.

Cette évolution, confrontée à la diffusion des projections cinématographiques dans les autres villes françaises, suscite des commentaires. L'éclosion des salles de cinéma en France suit la même périodisation sur l'ensemble du territoire, des salles fixes apparaissant dans toutes les grandes villes du pays entre 1906 et 1908. Le décalage d'une ou deux années entre les différentes agglomérations s'expliquant généralement par leur différence d'envergure. Des salles fixes ouvrent à Bordeaux et Saint-Étienne en 1907, à Lille en 1908¹³⁴. A Lyon, la naissance des salles de cinéma sédentaires en 1905 apparaît assez précoce, mais elle est équivalente à Marseille, par exemple¹³⁵.

L'apparition de représentations cinématographique occupant toute une soirée est en revanche plutôt tardive dans l'agglomération lyonnaise, par rapport aux autres villes du pays. On retrouve ainsi la tournée de l'Imperator dès 1904 à Rouen¹³⁶ et celle du Royal Vio propose des séances de trois heures la même année aux habitants de Limoges¹³⁷. A Tours, Pierre Vaccaro ne recense pas moins de onze tournées cinématographiques en 1906¹³⁸, alors que Lyon n'en compte que six la même année. Il est possible que le

¹³⁰ *Lyon-Républicain*, 24 novembre et 11 décembre 1905.

¹³¹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Idéal, autorisation d'exploiter datée du 25 novembre 1905.

¹³² *Lyon-Républicain*, 6 décembre 1905.

¹³³ *Le Progrès*, 26 et 30 décembre 1905.

¹³⁴ BERNEAU Pierre, « Le cinéma des origines : les débuts du spectacle cinématographique à Bordeaux », 1895 n° 4, juin 1988, pages 67-78. ZARCH Frédéric, *Catalogue des films projetés à Saint-Étienne avant la première guerre mondiale*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, 475 pages. ASSOCIATION JEAN MITRY, *Le Nord et le cinéma. Contribution à l'histoire du cinéma dans le Nord/Pas-de-Calais*, Lille, Le temps des cerises, 1998, page 19.

¹³⁵ OLIVO Guy, « Aux origines du spectacle cinématographique en France. Le cinéma forain : l'exemple des villes du midi méditerranéen », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. XXXIII, avril-juin 1986, page 227.

¹³⁶ POUPION Olivier, *Histoire du cinéma à Rouen. Les origines 1892-1919*, 3 volumes photocopiés, juin 2002, 340+360+302 pages.

décalage provienne de la plus grande proximité des villes citées avec la capitale. L'essentiel de la production est en effet concentrée à Paris et les exploitants de tournées cinématographiques, qui renouvellent chaque semaine leur programme, ont nécessairement besoin de revenir régulièrement dans la capitale pour se fournir ; six semaines de projection et six programmes différents, équivalent déjà à plus de 10 000 mètres de pellicule et plusieurs centaines de kilos.

Quoiqu'il en soit, on assiste, à Lyon comme en France, à une véritable révolution des modes d'exploitation du cinématographe dans les années 1904-1906 qui conduit à la naissance du spectacle cinématographique. Il reste à comprendre pourquoi. Car si l'on fait abstraction de leur durée, les séances proposées au public lyonnais en 1905 se démarquent peu en apparence de celles du cinématographe Lumière en 1896. C'est particulièrement vrai des courtes représentations des salles de cinéma sédentaires. Cette analogie peut facilement conduire à adopter la conclusion d'un transfert de public, des classes aisées, lassées du nouvel appareil dès 1897, vers les classes populaires, conquises par la grâce des cinématographes forains. Il n'en est rien pourtant, le spectacle de 1905 se démarque en profondeur de l'attraction des années précédentes.

L'évolution de la taille des images projetées explique en partie l'intérêt plus marqué du public. La tournée de l'Imperator au Nouvel Alcazar axe en partie sa publicité sur la taille de l'écran, qui approche les 100 m² ¹³⁹. C'est aussi un « *cinématographe géant* » qui est à l'œuvre, semble-t-il, dans la salle de cinéma Idéal ¹⁴⁰. Autre amélioration, celle de la qualité de projection. En novembre 1905, le Phono-ciné-théâtre Urania proclame : « *A l'aide de 303 vues cinématographiques sans vibrations, sans oscillations et des projections polychromes, il fait faire sans fatigue au spectateur enthousiasmé un voyage autour du monde* ¹⁴¹. » Il est probable que les premières projections cinématographiques, y compris celles organisées par les frères Lumière ne procuraient pas un confort de vision optimal. Les nouveaux appareils assurent, c'est en tout cas ce que proclament les promoteurs du spectacle, une meilleure stabilité. On constate par ailleurs, dans la publicité du Phono-ciné-théâtre Urania, la mention de la couleur, autre facteur d'attraction.

La naissance du spectacle cinématographique est également facilitée par une innovation technologique de taille : jusqu'alors, les appareils de projection ne permettaient que 16 minutes environ de projection sans interruption. Au début de l'année 1905, la société Pathé frères met sur le marché un appareil à double bobine, qui permet des séances ininterrompues de plus d'une demi-heure ¹⁴². Le spectacle que proposent justement les premières salles de cinéma sédentaires.

¹³⁷ BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1895 à 1945. 50 ans de culture populaire*, Paris, AFRHC, 1992, 200 pages.

¹³⁸ VACCARO Pierre, *op. cit.*

¹³⁹ *Le Progrès*, 15 septembre 1905.

¹⁴⁰ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Idéal, papier en-tête de la société Trichard & Collomb, 28 mars 1906.

¹⁴¹ *Lyon-Républicain*, 25 novembre 1905.

Mais le bouleversement le plus significatif est sans conteste celui de l'allongement des vues cinématographiques, qui modifie profondément le rapport du public avec les images animées. Prenons pour exemple l'évolution de la production cinématographique de la société Pathé frères :

Tableau 2. L'évolution de la production Pathé des films de fiction (1901-1908) ¹⁴³

Métrage des films	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908
moins de 50 mètres	55	73	52	33	64	30	7	0
de 50 à 99 mètres	1	5	4	21	31	86	96	64
de 99 à 199 mètres	3	3	3	7	22	76	135	300
plus de 200 mètres	2	2	3	3	6	7	27	62
Total	61	83	62	64	123	199	265	426

Les années 1904-1905 marquent un tournant fondamental. Jusqu'en 1903, la production Pathé est essentiellement composée de vues de moins de 50 mètres, soit un peu plus de deux minutes. Les films qui dépassent cette durée ne constituent que 15 % de la production et les films de plus de cinq minutes (100 mètres) moins de 10 %. En 1904, la part des films dépassant 50 mètres augmente de manière significative, atteignant près de la moitié des films sortis des studios Pathé. Mais cette augmentation concerne avant tout les films d'une durée de deux à cinq minutes : les films de plus de 100 mètres restent denrée rare. Une nouvelle étape est franchie en 1905 : le nombre de films dépassant les cinq minutes triple et représente désormais plus de 20 % de la production Pathé.

Cette évolution est essentielle. Deux minutes laissent en effet peu de temps au spectateur pour s'immerger dans ce qu'on lui présente, et peu de temps au scénariste pour développer son histoire. Jusqu'en 1903, l'essentiel de la production cinématographique est composée de vues très simples, de situation plus que de narration. En 1904-1905, les intrigues se développent et se complexifient, devenant de fait plus attractives pour le public.

Le processus de l'allongement de la durée des films s'accélère dans les années 1906-1908. Les films de moins de 50 mètres disparaissent progressivement tandis que les films de plus de cinq minutes se multiplient et constituent finalement l'essentiel (85 %) de la production Pathé en 1908. Le nombre des « grands » films, ceux dépassant les 10 minutes de projection (200 mètres), est multiplié par neuf entre 1906 et 1908. Sur l'ensemble de la production Pathé – fictions et documentaires – Laurent le Forestier constate que la moyenne générale des films a quasiment doublé de 1905 à 1907 (de 67 à 129 mètres par film) ¹⁴⁴.

¹⁴² KERMABON Jacques, *Pathé, premier empire du cinéma*, op. cit., page 146.

¹⁴³ D'après les listes de KERMABON Jacques, *Pathé, premier empire du cinéma*, op. cit., pages 441-446.

L'évolution de la production Pathé laisse également apparaître une augmentation impressionnante du nombre de films proposés au public. Après la période de stagnation des années 1901-1904, le nombre de films produits par Pathé double entre 1904 et 1905, puis à nouveau entre 1905 et 1907. En quatre ans, de 1904 à 1908, la production a été multipliée par six. Cette augmentation permet progressivement à la société Pathé frères de répondre à la demande des exploitations sédentaires qui renouvellent leur programme chaque semaine. L'ensemble de la production Pathé produite en 1904 ne dépassait pas quatre heures de projection (4 571 mètres); en 1906, elle avoisine les vingt heures (23 450 mètres)¹⁴⁵ et suffit déjà quasiment à fournir le programme d'une salle dont les séances durent une demi-heure. En 1908, la production Pathé dépasse les soixante-dix heures de projection et permet désormais à la société de remplir une année d'exploitation avec des programmes d'une heure et demie. Cette évolution est importante pour la société Pathé, qui peut se lancer dans l'exploitation en étant autonome, mais aussi pour l'ensemble de l'exploitation cinématographique, qui devient plus attractive. Le renouvellement régulier des programmes ne donne plus au spectateur, comme c'était peut-être le cas auparavant, une impression de déjà-vu lorsqu'il assiste à une séance. Sans compter que les producteurs de films – Eclipse, Aubert, Gaumont – se multiplient et accroissent eux aussi leur production. La seule société Lux passe ainsi d'une production de douze films en 1907 à 112 en 1908¹⁴⁶. L'essor du spectacle cinématographique est de fait impressionnant, ce qu'illustre notamment la place que le cinéma occupe désormais au sein des sociétés Gaumont et Pathé. C'est en effet au cours des années 1906-1907 que l'activité cinématographique dans les deux firmes devient majoritaire¹⁴⁷.

B) L'ENGOUEMENT DU PUBLIC

Dans ses premières années d'exploitation, le spectacle cinématographique connaît un véritable succès à Lyon, mesurable tout autant dans la fréquentation que dans l'espace qu'il occupe progressivement en ville.

Tableau 3. Evolution de la place du cinéma à Lyon (1905-1908)¹⁴⁸

	Nombre de salles de cinéma ouvertes au public	Nombre d'exhibitions dans les salles de	Nombre de mois d'exploitation correspondants
--	--	--	---

¹⁴⁴ LE FORESTIER Laurent, *L'industrialisation du mode de production des films Pathé entre 1905 et 1908*, Université Paris III, thèse de doctorat d'études cinématographiques sous la direction de MARIE Michel, 2000, 469 pages.

¹⁴⁵ *Idem*

¹⁴⁶ *Idem*

¹⁴⁷ MEUSY Jean-Jacques, « Lorsque le cinématographe est devenu une industrie culturelle : le grand boom des années 1905-1908 en France », in MARSEILLE Jacques et EVENO Patrick (dir.), *Histoire des industries culturelles en France XIX^e-XX^e siècles*, *op. cit.*, page 365.

¹⁴⁸ Une salle sédentaire fonctionnant sur toute l'année équivaut à 12 mois d'exploitation.

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

		spectacle	
1905	2	3	6
1906	3	6	41
1907	4	7	73
1908	4	5	94

L'année 1906 confirme de fait le tournant qui s'est opéré dans les modes d'exploitation du cinématographe. La présence du spectacle cinématographique à Lyon est cette année-là quatre fois plus prégnante qu'en 1905, et cette croissance est soutenue jusqu'en 1908. Les spectateurs ont désormais le choix entre plusieurs exploitations cinématographiques. Depuis 1900 en effet, jamais plus de deux appareils de projection ne fonctionnaient simultanément dans la ville, hors les fêtes foraines. On en compte déjà quatre en janvier 1906 et le double (neuf) en janvier 1908. Sur toute l'année 1908, ce ne sont pas moins de dix-huit exploitations différentes qui ont fonctionné à Lyon. Les salles de cinéma sédentaires s'imposent progressivement dans le paysage urbain – il en naît chaque année – mais c'est la multiplication des séances cinématographiques dans les salles de spectacle qui apparaît comme le phénomène le plus visible de l'engouement du public pour le nouveau spectacle.

Les projections cinématographiques sont en effet adoptées par la plupart des grandes salles de spectacle de Lyon : les Folies Bergères (1905 et 1907), l'Olympia (tous les étés à partir de son ouverture en 1906), la Scala (pour sa réouverture en 1906-1907, à nouveau en 1909), le Casino-Kursaal (été 1907, en 1909), et l'Eldorado (1908 et 1909)¹⁴⁹. Le cinéma essaime également dans les petits établissements de quartier : on retrouve au cours de l'année 1908 un cinématographe Pathé à la brasserie Dupuis, boulevard de la Croix-Rousse, et à l'Hôtel de la chanson, dans le quartier de la Guillotière¹⁵⁰. Les salles municipales n'échappent pas à la règle : la salle philharmonique quai Saint-Antoine accueille un cinématographe en décembre 1905, la salle Rameau en décembre 1908¹⁵¹, et il semble, d'après son papier-en-tête, que l'American Biograph ait assuré des projections cinématographiques avant 1910 au théâtre des Célestins¹⁵². Le cinéma investit donc indifféremment théâtres, cafés-concerts ou salles de concert. En quatre ans, la majeure partie des lieux de spectacles de la ville ont donné des projections cinématographiques.

Le Nouvel Alcazar, dont les 3 500 places symbolisent en soi le succès massif des vues cinématographiques, constitue sans conteste la salle emblématique de la période.

¹⁴⁹ *Lyon-Républicain*, daté des 24 novembre 1905 & 28 mars 1907 (Folies Bergères), 22 mai 1906 et 18 mai 1909 (Olympia), 7 octobre 1909 (Scala), 6 juillet 1907 & 22 juin 1909 (Casino-Kursaal), 10 janvier 1908 & 5 janvier 1909 (Eldorado). Les séances de cinéma organisées à la Scala entre octobre 1906 et janvier 1907 sont connues grâce à la correspondance entre le propriétaire de la salle et la municipalité lyonnaise (AML : 1129 WP 016).

¹⁵⁰ *Le Carillon lyonnais* daté du 18 mars 1908 & *Lyon-Républicain* du 1^{er} janvier 1908.

¹⁵¹ *Lyon-Républicain*, 11 décembre 1905 & 30 décembre 1908.

¹⁵² AML : 1129 WP 016 : Dossier de la Scala, lettre de Louis Froissart datée du 11 juillet 1910.

Après la tournée de l'Imperator en 1905, l'établissement devient en effet rapidement le relais privilégié des exhibitions. L'imperator revient au printemps 1906 puis lui succèdent les séances du Royal View et du Royal Vio à l'automne de la même année ¹⁵³. En 1907, ce ne sont pas moins de quatre tournées cinématographiques différentes qui se succèdent au Nouvel Alcazar, et les projections cinématographiques finissent par constituer la majeure partie des représentations de l'établissement.

Le succès du spectacle cinématographique est également mesurable dans la fréquentation. La première saison d'exploitation de l'Imperator au Nouvel Alcazar, à partir de septembre 1905, a réuni 53 421 personnes en six semaines, soit plus de 20 % de la fréquentation des spectacles des mois de septembre et octobre réunis ¹⁵⁴. En 1906, les recettes du cinéma au Nouvel Alcazar connaissent un accroissement considérable : l'exploitation du Royal View jusqu'au 15 octobre, puis du Royal Vio à partir du 23 octobre attirent, pour les mois de septembre et d'octobre, 81 132 personnes, soit une augmentation de la fréquentation de la salle pour les mois équivalents de 1905 de plus de 50 % ¹⁵⁵. Le cinéma se hisse au niveau des autres spectacles proposés, quand il ne les surclasse pas. Le Nouvel Alcazar concentre le tiers des entrées constatées dans l'ensemble des établissements de spectacle lyonnais en septembre 1906, et près de 20 % en octobre. La comparaison avec les autres salles de spectacle est éloquente : le meilleur mois d'exploitation au Nouvel Alcazar de l'année 1906, 48 943 personnes en septembre (soit une moyenne de plus de 1 500 personnes par jour), est bien supérieur au meilleur mois du Grand Théâtre (39 539 personnes en décembre 1906) et attire même un peu plus de spectateurs que la plus attractive des salles lyonnaises, le Casino-Kursaal, fréquentée par 45 659 personnes en janvier 1906 ¹⁵⁶.

L'engouement du public pour les séances cinématographiques est particulièrement perceptible lorsqu'on s'intéresse à la fréquentation des autres spectacles proposés au Nouvel Alcazar. En 1908, par exemple, le Royal View fonctionne jusqu'au 25 octobre et le Royal Vio à partir du 9 décembre, laissant tout le mois de novembre sans projections cinématographiques. Or, si la fréquentation des mois d'octobre (près de 28 000 spectateurs) et de décembre (près de 21 000 spectateurs) est à peu près équivalente, le mois de novembre réunit au Nouvel Alcazar moins de 7 000 personnes avec le même nombre de représentations, soit trois à quatre fois moins que les projections cinématographiques ¹⁵⁷.

Il faut préciser que le spectacle cinématographique bénéficie d'une hausse générale

¹⁵³ *Lyon-Républicain*, datés des 16 mars, 14 août et 24 octobre 1906.

¹⁵⁴ AML : *Documents relatifs au projet de budget de 1907* : Taxe sur les spectacles, état par mois et par établissements des recouvrements effectués pendant l'année 1905.

¹⁵⁵ *Idem*, recouvrements effectués pendant l'année 1906.

¹⁵⁶ AML : *Documents relatifs au projet de budget de 1908* : Recouvrements de la taxe municipale sur les spectacles effectués pendant l'année 1906.

¹⁵⁷ *Idem*, recouvrements effectués pendant l'année 1908.

de la fréquentation des spectacles. Celle-ci est de l'ordre de 40 % entre 1905 et 1909, plus de 600 000 entrées constatées supplémentaires. Le tout est évidemment de savoir si le cinéma ne serait pas le principal acteur de cette augmentation. Il est troublant que les seules salles de spectacle qui n'accueillent pas de projections cinématographiques stagnent (Le Grand Théâtre) ou perdent des spectateurs (le concert de l'Horloge), alors que les entrées dans les petits établissements abonnés à la taxe municipale (dans lesquels on retrouve les salles de cinéma) augmentent de 60 % entre 1905 et 1909¹⁵⁸. Les chiffres de la fréquentation des salles de cinéma sédentaires demeurent malheureusement inconnus, mais le simple fait qu'une partie d'entre elles gardent leurs portes ouvertes pendant plusieurs années est un signe que le public est au rendez-vous.

Autre grande inconnue, l'influence du développement du cinéma sédentaire sur le cinéma forain. Celui-ci en effet est toujours aussi peu cité par la presse et totalement absent des préoccupations des pouvoirs publics. Que les cinémas forains continuent d'essaimer en ville, c'est un fait avéré¹⁵⁹, mais il est impossible d'évaluer leur nombre et la fréquence de leurs passages.

Multiplication des projections, recettes importantes, le cinéma devient dès lors un phénomène reconnu par les édiles. Dans le bilan de la perception de la taxe sur les spectacles de l'année 1906, la municipalité lyonnaise attribue l'augmentation de la fréquentation (13 % par rapport à 1905, ce qui équivaut théoriquement à 209 680 billets vendus en plus) autant aux cirques forains qu'aux « *diverses exploitations cinématographiques qui se sont développées*¹⁶⁰ » dans la ville. Même discours pour l'année 1907, les représentations cinématographiques, dont deux ans auparavant on ne pipait mot, sont invoquées pour expliquer l'attractivité des spectacles (dont la fréquentation augmente une nouvelle fois de 16 %)¹⁶¹. En mars 1906, Edouard Herriot lui-même constate que « *depuis quelques temps, les installations d'appareils cinématographiques deviennent très fréquentes à Lyon*¹⁶² », constatation qui l'entraîne à demander au service de la voirie une réglementation de leur installation. Un mois plus tard, le 25 avril, le premier texte législatif lyonnais sur le cinéma est mis en application : le nouveau spectacle fait désormais partie intégrante de la vie quotidienne de l'agglomération lyonnaise.

C) UN ENGOUEMENT PRÉCAIRE

Si les exploitations cinématographiques se sont multipliées dans la ville, elles sont, pour la plupart, éphémères. C'est vrai, bien entendu, des exhibitions dans les salles de spectacle

¹⁵⁸ *Idem*, recouvrements effectués en 1905 et 1909.

¹⁵⁹ GUAITA Micheline, *op. cit.*, pages 133-180.

¹⁶⁰ AML : *Documents relatifs au projet de budget de 1908* : Recouvrements effectués en 1906.

¹⁶¹ *Idem*, recouvrements effectués en 1907.

¹⁶² AML : 1129 WP 014 : Lettre d'Edouard Herriot au service de la voirie datée du 14 mars 1906.

qui demeurent une attraction provisoire. A l'exception du Nouvel Alcazar, les grands établissements de la ville ne consacrent finalement qu'une faible partie de leur activité aux séances cinématographiques. Les tournées des exhibiteurs ne durent le plus souvent que deux à quatre semaines, et ne monopolisent jamais plus de 10 % des représentations des salles de spectacle qui les accueillent. Certaines d'entre elles se déroulent du reste pendant la période estivale, période la moins propice aux spectacles. Les mois d'été sont en effet deux à trois fois moins attractifs que les autres mois de l'année¹⁶³. Les projections cinématographiques permettent donc de pallier au déficit de fréquentation sans réduire la programmation habituelle. Le cinéma ne s'impose pas encore comme un concurrent sérieux aux autres formes de spectacle.

En dehors des exhibitions dans les salles de spectacle, dix-neuf exploitations cinématographiques ouvrent leurs portes au public entre 1905 et 1909. Parmi celles-ci, neuf seulement ont une vocation sédentaire avérée, les dix autres ne restent ouvertes qu'un temps limité, moins de six mois pour la plupart. Il est bien sûr difficile de juger du caractère sédentaire ou nomade d'une exploitation lorsque celle-ci ne subsiste que quelques mois, quand ce n'est pas quelques jours. Une existence éphémère peut tout aussi bien caractériser une exploitation provisoire, et voulue comme telle, qu'une exploitation sédentaire qui ne serait pas rentrée dans ses frais. C'est particulièrement vrai pour un spectacle entièrement nouveau, qui cherche ses marques, et peut-être son public.

Sur les dix exploitations éphémères recensées, cinq sont des installations cinématographiques dont le spectacle est avant tout une performance technique, et dont le caractère provisoire ne fait donc aucun doute. On trouve par exemple parmi elles un cosmorama mouvant qui propose en 1908 dans le quartier des Terreaux une ascension au Mont Blanc¹⁶⁴, ou le théâtre cinéma-zoologique Bidel¹⁶⁵. Comme les exhibiteurs, il s'agit de forains spécialisés qui s'installent en dehors des période de fête foraine, quelques fois pour plusieurs mois afin de présenter leur attraction.

La situation des cinq autres salles éphémères est ambiguë. On trouve parmi elles un établissement exploité par la société Cinéma-monopole, qui fonctionne en plein air durant l'été 1908 puis disparaît ensuite¹⁶⁶. Il est tout à fait possible qu'il s'agisse d'une exploitation proprement estivale, mais rien ne l'atteste. Le deuxième établissement est une exploitation dans le quartier des Terreaux, 17 rue Puits-Gaillot, pour laquelle est demandée une autorisation provisoire, de mars à mai 1907¹⁶⁷. Mais peut-être aurait-elle continué si les recettes l'avaient permis. On trouve également deux salles ouvertes sur

¹⁶³ D'après les relevés mensuels de la taxe municipale sur les spectacles (AML : *Documents relatifs aux projets de budget* : recouvrements effectués entre 1902 et 1913).

¹⁶⁴ *Lyon-Républicain*, 26 janvier 1908.

¹⁶⁵ *Idem*, 7 octobre 1908.

¹⁶⁶ *Idem*, 18 juin 1908.

¹⁶⁷ AML : 1121 WP 006 : Dossier du cinéma Splendor, lettre de Bertucat à la municipalité, 13 mars 1907.

l'avenue de Saxe ; la première ne fonctionne vraisemblablement que du 23 mai au 4 juin : ayant ouvert sans autorisation, elle est très certainement fermée par les autorités ¹⁶⁸. La seconde est une salle autorisée à fonctionner mais dont rien ne dit qu'elle n'ait réellement ouvert, aucune mention dans la presse ne l'attestant ¹⁶⁹ ; mais quoiqu'il en soit, le matériel avait été installé et la volonté d'ouvrir était bel et bien là. Enfin, le cinquième établissement est un jeu de boules, place de l'Abondance, qui accueille des projections cinématographiques durant l'été 1909 ¹⁷⁰. Pour ces cinq exploitations cinématographiques, il est difficile de savoir si leur brève existence provient d'un choix délibéré ou du manque de spectateurs.

Quant aux neuf exploitations cinématographiques dont le caractère sédentaire est avéré, quatre d'entre elles seulement ont une durée de vie supérieure à trois ans. Les cinq autres ferment leurs portes assez rapidement. L'une, le cinéma Lafayette, fait faillite moins de deux ans après son ouverture, et connaît trois propriétaires successifs entre 1907 et 1909 ¹⁷¹. Une autre, le cinéma Guillotière, installé en face du Nouvel Alcazar, disparaît lorsque reprennent les projections cinématographiques dans la vaste salle de spectacle ¹⁷². Les autres – l'Eden-Salon et l'Univers-cinéma dans le centre de la ville, et le cinéma du Parc, aux Brotteaux ¹⁷³ – ferment leurs portes sans que l'on puisse en déterminer la cause.

Certains établissements consacrés à l'origine exclusivement aux séances cinématographiques diversifient leur activité, comme si le cinéma ne suffisait plus à attirer le public. C'est le cas du cinéma Lafayette, établi définitivement en 1908, qui réouvre moins d'un an plus tard avec des représentations de théâtre et de cinéma-concert ¹⁷⁴. C'est également le cas du cinéma du Parc, dont l'exploitant demande l'autorisation d'intégrer des intermèdes de chant aux séances six mois après son ouverture ¹⁷⁵. Le spectacle cinématographique cherche son public et n'apparaît pas encore profondément enraciné dans la société urbaine. Lyon n'est pas un cas à part : l'instabilité des

¹⁶⁸ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinématographe Morin, 295 avenue de Saxe.

¹⁶⁹ *Idem*: Dossier du cinématographe Morand, 243 avenue de Saxe.

¹⁷⁰ *Lyon-Républicain*, 9 juin 1909.

¹⁷¹ AML : 1121 WP 007 : Dossier du cinéma Lafayette, 54 cours Lafayette, et ADR : 6 up/1 2589 : Faillite de Louis Meunier, exploitant un cinématographe au 54 cours Lafayette, déclaration du 15 octobre 1909.

¹⁷² *Le Progrès*, 25 janvier et 31 mars 1906.

¹⁷³ L'existence de l'Eden-salon et du cinéma du Parc est attesté par le contrôle de la municipalité lyonnaise (AML : 1121 WP 003 & 005) ; celui de l'Univers-cinéma par sa mention dans l'indicateur lyonnais Henri entre 1908 et 1910 et par le journal *Lyon-Républicain*, daté du 4 mars 1909.

¹⁷⁴ AML : 1121 WP 007 : Dossier du cinéma Lafayette.

¹⁷⁵ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma du Parc.

établissements et des raisons sociales caractérise également les premiers pas du spectacle cinématographique en Suisse¹⁷⁶.

Il faut néanmoins faire la part de la récession générale qui touche les milieux cinématographiques européens dans les années 1908-1909¹⁷⁷, période durant laquelle disparaissent la plupart des exploitations lyonnaises ouvertes entre 1907 et 1908. A Lyon, le spectacle cinématographique est à son apogée en janvier 1908 – date à laquelle neuf exploitations coexistent en ville – puis décline peu à peu entre 1908 et 1909. En décembre de cette année là, on ne compte plus que quatre exploitations cinématographiques à Lyon. La fréquentation des séances cinématographiques données au Nouvel Alcazar entre 1907 et 1909 est à l’avenant : l’établissement ne connaît plus les niveaux de fréquentation enregistrés à l’automne 1906 et perd des spectateurs entre 1908 et 1909 alors même que les projections cinématographiques sont plus nombreuses¹⁷⁸. Mais quatre des cinq salles de cinéma ouvertes en 1905 et 1906 le sont toujours à l’orée des années 1910, signe que l’engouement du public pour le spectacle cinématographique n’était pas un effet de mode.

3) Le cinéma conquérant (1910 – 1914)

A) LA MULTIPLICATION DES SALLES DE CINÉMA

En décembre 1909, la société Cinéma-monopole, concessionnaire de Pathé, installe une salle de cinéma de près de 600 places sur la rive gauche du Rhône¹⁷⁹. Après plus d’une année sans fondation d’établissements cinématographiques, cette ouverture marque les débuts d’une vague de création impressionnante. En 1910, pas moins de neuf exploitations cinématographiques sont ouvertes au public ; elles ne sont que trois en 1911 mais à nouveau dix en 1912, autant en 1913 et onze en 1914. La place occupée par le cinéma s’est considérablement modifiée en moins de cinq années.

Tableau 4. Evolution du nombre de salles de cinéma à Lyon entre 1909 et 1914

¹⁷⁶ HAVER Gianni et JACQUES Pierre-Emmanuel, *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2003, page 27.

¹⁷⁷ En France, voir Meusy Jean-Jacques, *Paris-palaces...*, *op. cit.*, page 240 et, pour l’Italie, Bernardini Aldo, *Cinéma Muto Italiano*, Tome II : *Industria & organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Rome/Bari, Laterza, 1981, 272 pages.

¹⁷⁸ AML : *Documents relatifs aux projet de budget*, recouvrements de la taxe municipale sur les spectacles effectués entre 1907 et 1909.

¹⁷⁹ *Lyon-Républicain*, 24 décembre 1909.

	Nombre de salles
Décembre 1909	5
Décembre 1910	10
Décembre 1911	13
Décembre 1912	22
Décembre 1913	29
Juillet 1914	39

Le nombre de salles de cinéma a doublé entre 1909 et 1910, à nouveau entre 1910 et 1912 et une nouvelle fois entre 1912 et 1914. La diffusion du spectacle cinématographique en salle est donc non seulement impressionnante par son ampleur (en cinq ans, le parc a octuplé) mais aussi par sa régularité : la courbe des créations est continue sur les cinq années de la période. La multiplication des établissements cinématographiques est exactement équivalente à Marseille, qui passe de quatre salles en 1909 à trente-deux en 1914 ¹⁸⁰.

En revanche, ces chiffres révèlent une disparité intéressante avec la situation de l'exploitation parisienne : en 1910, plus de la moitié des salles que compte la capitale à la veille de la guerre est déjà ouverte ¹⁸¹. La raison provient peut-être simplement de la différence d'ampleur entre les deux agglomérations, mais on note aussi une différence dans la diffusion des salles. A la différence de Paris, où les années 1905-1908 ont été caractérisées par l'ouverture simultanée de salles sur les grands boulevards mais aussi dans les quartiers plus populaires, l'exploitation lyonnaise est resté jusqu'en 1909 majoritairement concentrée au centre-ville. La fondation du cinéma Moncey par la société Cinéma-monopole marque tout autant une rupture dans la chronologie de la diffusion (reprise des créations) que dans sa nature (ouverture d'une salle de cinéma en dehors du centre-ville). Les nouvelles salles de cinéma sont en effet implantées aussi bien dans le centre de la ville que dans les quartiers périphériques et la banlieue lyonnaise. Trois salles ouvrent ainsi leurs portes dans la commune de Villeurbanne entre 1912 et 1914.

L'essor du cinéma s'explique peut-être en partie par un mouvement de sédentarisation qui voit se substituer aux exploitations foraines et aux exhibitions dans les salles de spectacle des établissements exclusivement consacrés aux projections cinématographiques. En 1907, la société Pathé frères décide de remplacer progressivement la vente de sa production par un système de location, qui oblige les exploitants à renouveler leur programme et habitue le public à la nouveauté. Les autres sociétés de production continuent de vendre leurs films jusqu'aux années 1910-1912 ¹⁸² mais finissent par adopter elles-mêmes le principe de location, condamnant à terme les exploitations foraines. On peut donc penser que les salles de cinéma sédentaires ne font

¹⁸⁰ OLIVO Guy, « Aux origines... », *op. cit.*, page 227.

¹⁸¹ Meusy Jean-Jacques, *Paris-palaces...*, *op. cit.*, pages 276-277.

¹⁸² La firme Eclair interrompt par exemple la vente de ses films en 1912. Cf. Meusy Jean-Jacques, « Palaces et boui-bouis : état de l'exploitation parisienne à la veille de la première guerre mondiale », *L'année 1913 en France*, 1895 n° hors série, octobre 1993, page 92.

que remplacer les cinémas des fêtes foraines : l'exemple du forain Jérôme Dulaar, qui ouvre deux salles de cinéma en 1912, semble le démontrer. Mais en l'absence de données sur le cinéma forain avant 1910, il est difficile de juger de la validité et de l'ampleur du phénomène. Sans compter que de multiples autres raisons, au premier rang desquelles l'augmentation et la diversité de la production cinématographique proposée au public, suffisent amplement à expliquer l'important développement du cinéma.

Quoiqu'il en soit, le spectacle cinématographique occupe désormais une place prépondérante en ville, que manifeste l'existence de trois salles de cinéma situées les unes à côté des autres sur la rue de la République. Le cinéma devient également un spectacle de masse régulier. Si l'on veut bien excepter le Nouvel Alcazar, qui n'était pas un lieu de projections cinématographiques exclusif, la plus grande salle de cinéma des années 1905-1909 ne contenait que 400 places. Or, les années 1910-1914 voient l'apparition de véritables palaces qui font jeu égal avec les grandes salles de spectacle de la ville. La transformation de la Scala (1 200 places) en cinéma en septembre 1910 et l'ouverture du cinéma Royal en 1912 (plus de 800 places) en sont les deux meilleurs exemples. En juillet 1914, pas moins de sept établissements cinématographiques dépassent les 500 places. Au total, les salles de cinéma représentent près de 15 000 places en 1914, soit une place pour 30 habitants environ.

A la multiplication des salles répond l'engouement du public. Une salle symbolise à elle seule la croissance vertigineuse du cinéma : le cinéma de la Scala, salle de café-concert transformé en cinéma en 1910.

Tableau 5. Evolution de l'activité de la salle de la Scala (1909-1913) ¹⁸³

	Nombre de spectateurs	Recette	Bénéfices
1909	96 272	-	-
1910	120 336	-	-
1911	194 608	142 516	29 326
1912	336 724	266 341	101 827
1913	431 505	349 528	118 898

Le cinéma surclasse très rapidement l'activité café-concert à la Scala, attirant 25 % de spectateurs en plus dès sa première année d'exploitation, et faisant doubler la fréquentation dès la deuxième année. Le mouvement s'amplifie les années suivantes : entre 1911 et 1913, le nombre de spectateurs augmente de 220 %, les recettes de 245 % et les bénéfices quadruplent.

En 1912, la Scala distance déjà largement la fréquentation des théâtres municipaux et dépasse légèrement celle du Casino-Kursaal (336 724 spectateurs contre 326 338 au Casino) devenant ainsi la salle de spectacle la plus attractive de la ville. Evolution

¹⁸³ Les chiffres de la fréquentation sont connus grâce à la perception de la taxe municipale sur les spectacles (AML : Documents relatifs aux projets de budget de la ville : années 1911-1915) et ceux des recettes et des bénéfices par les enquêtes des inspecteurs des contributions directes lors de la perception de la taxe sur les bénéfices de guerre (ADR : P 53 : Dossier de Louis Froissart).

confirmée l'année suivante : la Scala compte alors très exactement 100 000 spectateurs de plus que la prestigieuse salle de café-concert et concentre à elle seule 16 % de la fréquentation constatée par la mairie dans les principales salles de spectacle ¹⁸⁴.

Le cinéma a de fait pris une place importante dans le paysage culturel lyonnais. En 1912, les salles de projections cinématographiques représentent déjà plus du quart (27 %) de la fréquentation des spectacles constatée par la municipalité ¹⁸⁵. Or, d'après Claude Forest, les recettes des cinémas ne constituent à Paris qu'1/5^{ème} des recettes des théâtres en 1914 ¹⁸⁶. A Lyon, la fréquentation des établissements cinématographiques correspond dès 1912 à plus du quart des recettes de *l'ensemble* des spectacles. La différence s'explique : les cinémas pratiquent des tarifs globalement bien moins élevés que les autres lieux de spectacles. Cela est d'ailleurs perceptible dans l'évolution de la fréquentation et des recettes des salles de spectacle. De 1902 à 1913, les recettes et le nombre de spectateurs augmentent au diapason de 56 % (respectivement 56,22 % et 56,6 %) ¹⁸⁷, mais avec un décalage chronologique significatif. De 1902 à 1911, les recettes des salles augmentent de 39 % et la fréquentation de 28 % seulement. De 1911 à 1913, les proportions sont inversées : les recettes augmentent de 12 % et la fréquentation de 22 %. L'augmentation entre 1911 et 1913 correspond à l'essor des salles de cinéma.

Si le cinéma s'est considérablement développé entre 1910 et 1914, il n'est toutefois pas certain que la première guerre mondiale ait brutalement interrompu un spectacle en plein essor. Il semble en effet que les premiers mois de 1914 marquent un ralentissement des recettes des salles de cinéma, en tout cas celles du centre de la ville, les seules dont les chiffres soient connus. Il est bien sûr très difficile de se prononcer, puisque les onze nouvelles salles qui ouvrent leurs portes entre janvier et juillet 1914 modifient le paysage de l'exploitation cinématographique et constituent une nouvelle concurrence. Mais si l'on reprend l'exemple de la Scala, on constate que les multiples ouvertures aux portes de l'établissement – notamment celle du cinéma Royal en octobre 1912 – n'ont infléchi ni la courbe des recettes ni celle du nombre de spectateurs en 1913. Or, après trois années de croissance vertigineuse, les recettes de la Scala marquent le pas au premier semestre 1914 ¹⁸⁸. Au cinéma Royal, le bilan au 30 juin 1914 laisse apparaître une baisse de plus de 10 % du produit des entrées par rapport à l'année précédente ¹⁸⁹. Il est donc possible que la croissance du cinéma soit terminée lorsque la France rentre en guerre. C'est du

¹⁸⁴ AML : *Documents relatifs aux projet de budget* : recouvrements effectués en 1912 et 1913.

¹⁸⁵ D'après la comparaison entre les recettes des salles de cinéma en 1912 (AML : 1111 WP 020 : note de la mairie sur le produit de la taxe sur les spectacles, 6 octobre 1913.) et le montant général du produit de la taxe sur les spectacles la même année.

¹⁸⁶ FOREST Claude, *op. cit.*, page 31.

¹⁸⁷ D'après la comparaison entre les revenus de la taxe sur les spectacles (AML : *Documents relatifs aux projets de budget*.) et ceux du droit des pauvres (AML : *Bulletin municipal officiel*, recettes du bureau de bienfaisance).

¹⁸⁸ 184 005,80 francs de recettes pour les six premiers mois de 1914 contre 184 507,40 pour les six premiers mois de 1913 (ADR : P 53 : Dossier de Louis Froissart, recettes constatées à la Scala par le bureau de bienfaisance entre 1911 et 1916).

moins l'avis du journal *Cinéjournal* qui, dans article du 27 juin 1914, constate une « chute incroyable des recettes » des cinémas lyonnais, qu'il attribue tout autant à la multiplication des établissements cinématographiques qu'à l'exposition universelle qui vient d'ouvrir ses portes.¹⁹⁰

Il reste que les établissements cinématographiques ouverts entre 1910 et 1914 apparaissent bien plus solides que dans les années 1905-1909. Des quarante-trois exploitations ouvertes au public, une dizaine seulement a une existence éphémère. Près de 80 % des exploitations cinématographiques restent ouvertes plus de trois années. En fait, le paysage de l'exploitation cinématographique lyonnaise est fixé pour de nombreuses années : 60 % des exploitations existant en juin 1914 existent toujours en 1929, et le parc de salles de cinéma à la veille de l'avènement du cinéma parlant est composé à 60 % d'exploitations créées avant la guerre.

B) LE CINÉMA SE SUPERPOSE AUX AUTRES SPECTACLES

On trouve à la veille de la guerre plus de salles de cinéma (trente-neuf) que de salles de théâtre et de café-concert réunis (une trentaine environ). L'essor du cinéma correspond en effet à un éclatement de l'offre de spectacle en ville : les petits établissements contrôlés par la municipalité ou abonnés à la taxe municipale ne constituaient en 1902 que 16 % de la fréquentation constatée par la mairie ; en 1914, ils représentent 34 % de la fréquentation¹⁹¹. Le spectacle cinématographique s'installe parfois en lieu et place de lieux de sociabilité ou de lieux de spectacle. C'était déjà le cas entre 1905 et 1909 : le premier établissement cinématographique, le cinéma Idéal, s'est ainsi implanté dans le local d'un petit théâtre Guignol¹⁹². Mais le phénomène est assez limité durant cette période puisque le nombre de salles de cinéma est lui-même restreint. Entre 1910 et 1914, en revanche, de multiples lieux fréquentés par le public disparaissent au profit du cinéma. Il s'agit principalement de cafés et de restaurants, comme la brasserie Servoz rue de la République, qui devient le cinéma Majestic en 1914¹⁹³. Ces transformations sont parfois présentées comme inéluctable. Ainsi, « on apprend que la brasserie Fritz subit la loi inexorable du progrès et va se transformer en cinéma¹⁹⁴ ». Bien entendu, la marche du progrès entraîne certains regrets, notamment de la part des catégories conservatrices bien représentées par l'hebdomadaire *Le 7^{ème} jour* :

¹⁸⁹ De 181 924,55 francs au 30 juin 1913 à 158 899,10 francs au 30 juin 1914. (ADR : P 158 : Dossier du Royal-cinéma, bilans financiers des saisons 1912-1913 et 1913-1914).

¹⁹⁰ *Cinéjournal*, « La taxe municipale à Lyon », 27 juin 1914.

¹⁹¹ AML : *Documents relatifs au projet de budget*, recouvrements de la taxe municipale sur les spectacles effectués en 1904 et 1915.

¹⁹² AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma Idéal, lettre de Durand, datée de 1902.

¹⁹³ ADR : 6 up 1/259 : Formation de la société Boulin & Servoz datée du 7 janvier 1914.

¹⁹⁴ *Lyon-Républicain*, 15 octobre 1913

« Cependant les entrepreneurs de cinéma font fortune : l'un d'eux, arrivé à Lyon en sabots, l'an dernier, vient de réaliser son affaire et d'acheter argent comptant l'un des plus célèbres restaurants de notre ville : on y mangera désormais de la cuisine milanaise, ces spaghettis et des macaronis qui filment du parmesan »¹⁹⁵

Une diatribe qui vise certainement Joseph Rousset, sujet italien qui a repris le restaurant de la Gaule, 17 rue Puits-Gaillot, en 1912. Le conservatisme s'allie à l'exacerbation de la xénophobie, motivée par la présence de quelques noms italiens parmi les promoteurs du nouveau spectacle.

Les oppositions s'expriment surtout vis à vis du théâtre et du café-concert, pour lesquels le cinéma apparaît comme un ennemi dangereux. Le journal *le 7^{ème} jour* exprime ses craintes dans une veine sarcastique en annonçant « *la transformation du Conservatoire National de Musique en Ecole Pratique d'opérateurs cinématographiques, le Grand Théâtre sur le point de se vendre à la firme Saumon, les Célestins à la firme Rathé* »¹⁹⁶ » Qu'en est-il exactement ? A Lyon, trois établissements de spectacle ont effectivement disparu, remplacés par le cinéma : une grande salle de café-concert, la Scala, en 1910 et deux petits théâtres, celui du père Coquillat dans les pentes de la Croix-Rousse et le théâtre des Folies dramatiques dans le quartier des Brotteaux, en 1913. Ces trois salles ne constituent en fait qu'une faible minorité de l'ensemble des établissements de spectacle de la ville. En outre, deux de ces salles sont de petits établissements de quartier, dont une, le théâtre des Folies dramatiques, n'a été créée qu'en 1909¹⁹⁷. Le cas de la Scala est aussi à tempérer : fermée entre 1902 et 1906 par mesure d'hygiène et de sécurité¹⁹⁸, elle n'a depuis sa réouverture jamais retrouvé un niveau de fréquentation équivalent (170 000 spectateurs en 1901-1902, 100 000 en 1908, 90 000 en 1909)¹⁹⁹. Le spectacle cinématographique a investi un établissement plutôt moribond qui, peut-être, aurait fini par fermer ses portes.

De fait, le cinéma et les autres spectacles coexistent plutôt bien. C'est du moins ce que laissent apparaître les rapports entre Edouard Rasimi, le directeur du Casino-Kursaal, et Louis Froissart, l'exploitant du cinéma de la Scala, deux établissements qui sont à peu de choses près l'un en face de l'autre. Les deux entrepreneurs de spectacle s'accordent en effet sur le partage des activités : la Scala s'engage à ne jamais donner de séance de music-hall et le Casino-Kursaal à ne pas se transformer en salle de cinéma²⁰⁰. Signe que les deux spectacle ne sont pas nécessairement concurrents, mais plutôt complémentaires. Le cinéma, d'ailleurs, coexiste avec une autre activité dans trois

¹⁹⁵ *Le 7^{ème} jour*, 23 février 1913

¹⁹⁶ *Idem*, 6 avril 1913.

¹⁹⁷ *Lyon-Républicain*, daté du 17 septembre 1909.

¹⁹⁸ AML : 1129 WP 013 : Casino-Kursaal, lettre d'Edouard Rasimi datée du 19 décembre 1914.

¹⁹⁹ AML : *Documents relatifs aux projets de budget* : recouvrements effectués entre 1901 et 1909.

²⁰⁰ AML : 1129 WP 013 : Casino-Kursaal, lettre d'Edouard Rasimi, datée du 19 décembre 1914.

nouvelles salles ouvertes entre 1910 et 1913 : concerts et cinéma à la Gaieté-Gambetta, théâtre et cinéma au Fémina et café-concert et cinéma au Casino de Villeurbanne²⁰¹.

La meilleure preuve de l'absence de concurrence du cinéma sur les autres spectacles se trouve dans l'analyse des chiffres de la fréquentation, connus grâce à la perception de la taxe municipale sur les spectacles. En 1912, celle-ci a rapporté la somme de 63 435,70 francs²⁰². Cette année-là, le montant de la perception de la taxe municipale sur l'ensemble des spectacles est de 231 689,55 francs. Les autres spectacles ont donc rapporté un peu plus de 168 000 francs à la municipalité, soit à très peu de choses près le niveau des recettes des années 1902-1905, avant l'apparition du cinéma (175 000 francs en 1902, 153 000 francs en 1905)²⁰³. Il n'y a donc pas eu de recul des recettes du théâtre ou de celles du café-concert entre 1902 et 1913. Les théâtres municipaux se maintiennent à niveau, tout comme le Casino-Kursaal (310 000 spectateurs en 1902, 330 000 en 1913) malgré la concurrence directe de huit salles de cinéma situées à moins de cinq minutes à pied.

Deux hypothèses sont alors envisageables : le cinéma a attiré une clientèle qui jusque là ne se rendait pas dans des salles susceptibles d'être contrôlées par la mairie ; l'augmentation des recettes des spectacles provenant alors d'une démocratisation de l'accès aux spectacles. Deuxième hypothèse : le cinéma est apparu dans un contexte de hausse générale du pouvoir d'achat²⁰⁴ et d'augmentation du poste loisir, et le public qui se rendait au théâtre et dans les salles de café-concert continue à le faire tout en allant au cinéma. Au vu de la profonde diversité des exploitations cinématographiques, les deux hypothèses sont également envisageables.

Quoiqu'il en soit, aller au cinéma devient réellement une pratique de masse à partir des années 1910-1914 dans l'agglomération lyonnaise. La rapidité impressionnante avec laquelle le spectacle cinématographique a conquis les foules urbaines s'explique en grande partie par son adaptation aux différentes catégories de la population urbaine. Spectacle caméléon, le cinéma est en effet partout chez lui.

II. Un spectacle fédérateur

Le spectacle cinématographique constitue un spectacle absolument neuf, et ne s'encombre donc pas encore d'étiquettes sociales ou culturelles, ce qui conditionne en grande partie son succès. Spectacle aux applications innombrables, dont le film de fiction auquel on le circonscrit bien souvent ne constitue qu'une facette, le cinéma propose aux spectateurs un florilège d'images de toutes natures. Cela explique l'engouement du public

²⁰¹ Voir, pour la Gaieté-Gambetta et le Femina, les programmes insérés dans *Le Progrès*, datés des 5 avril, 17 juin et 8 octobre 1913. Pour le Casino de Villeurbanne, VIDELIER Philippe, *Cinépolis*, Villeurbanne, Editions La passe du vent, 2003, page 32.

²⁰² AML : 1111 WP 020 : Note de la mairie, février 1913.

²⁰³ AML : *Documents relatifs aux projets de budget* : recouvrements effectués entre 1902 et 1915.

²⁰⁴ DEWERPE Alain, *Le monde du travail en France, 1800-1950*, Paris, Armand Colin collection Cursus, 1998, 170 pages.

pour un spectacle qui reprend à son compte tous les thèmes en vogue durant la belle époque

1) Amuser, informer, instruire : les multiples facettes du spectacle cinématographique.

En dehors de la fiction, qui peut le rapprocher du théâtre, et des saynètes comiques ou spectaculaires, qui le rapproche du café-concert, le spectacle cinématographique propose au spectateur actualités, documentaires et performances techniques, occupant ainsi en partie la place des conférences, de la presse quotidienne et des attractions de foire. Ce point est essentiel pour comprendre non seulement l'engouement général suscité par le cinéma, mais aussi les raisons particulières qui peuvent pousser les spectateurs à se rendre dans les salles obscures. Le désir de s'évader est sans doute prépondérant, mais il faut insister sur le fait qu'une partie du public assiste aux projections cinématographiques pour s'instruire, se documenter ou pour se sentir en phase avec la société.

A) « LE SPECTACLE FAMILIAL PAR EXCELLENCE ²⁰⁵ »

L'une des caractéristiques du cinéma est d'attirer tous les âges, et notamment les enfants. Ces derniers, en effet, n'étaient guère favorisés par la nature des spectacles proposés au public lyonnais avant l'avènement des images animées. Mais se soucie-t-on déjà des enfants dans les milieux du spectacle ? Les théâtres, bien entendu, leur sont ouverts, mais les pièces qui y sont jouées ne sont guère adaptées au jeune public, à l'exception toutefois – mais ils sont rares – de certains théâtres Guignol. Le café-concert, quant à lui, où l'on peut boire et fumer, vise exclusivement un public adulte. On le juge du reste peu fréquentable, sinon naturellement immoral :

« La clientèle féminine des premières galeries du Casino [de Lyon] se compose principalement de demi-mondaines dont les principales jouissent, paraît-il, de la gratuité de l'entrée. [...] la présence de femmes de mœurs légères n'est pas chose nouvelle, mais la fermeture de la Scala et la transformation de l'Eldorado en théâtre a entraîné une agglomération de femmes au Casino ²⁰⁶ »

En clair, les salles de café-concert attirent une clientèle jugée douteuse par la bonne société, alors que les théâtre repoussent cette clientèle. Il n'est pas certain que le lien entre café-concert et mœurs légères soit dans la réalité aussi établi qu'on le dit, mais cette idée est sans doute répandue parmi la population et influe donc sur la fréquentation de ce spectacle. La description ici du Casino de Lyon, pourtant la plus luxueuse et la plus grande salle de café-concert de la région, exclut d'emblée les enfants de l'établissement, et peut-être même les épouses.

Le spectacle cinématographique apparaît en revanche particulièrement attractif pour

²⁰⁵ D'APRÈS J. LAURENS, DANS UN ARTICLE DE PHONO-CINÉ-GAZETTE DU 1^{ER} SEPTEMBRE 1906, CITÉ PAR ABEL RICHARD, « THE "BLANK SCREEN OF RECEPTION" IN EARLY FRENCH CINEMA », *IRIS*, VOL.11, PAGE 31.

²⁰⁶ AML : 1129 WP 013 : *Casino-Kursaal, rapport du commissaire de quartier daté du 24 octobre 1902.*

les familles. Sans même parler du contenu des films, l'absence d'artistes évoluant *in vivo* joue à plein sur la représentation du spectacle, que cela soit celle des pouvoirs publics (pas de contrôles à effectuer) ou du public (pas de risques de dérapages verbaux). Pour peu que l'on fasse confiance au directeur de l'établissement, les images animées, et figées, sont rassurantes. D'autant plus que les films eux-mêmes ne défrayent quasiment jamais la chronique, du moins jusqu'en 1914 ; c'est en tout cas ce qui apparaît lorsqu'on se penche sur la question de la censure.

Au début du siècle, il existait encore une commission nationale de censure chargée des spectacles, mais son rôle purement décoratif a décidé de sa suppression en 1906²⁰⁷. A partir de cette date, seuls les maires, en vertu de la loi de 1884, ont le pouvoir d'autoriser ou non une représentation. Or, la municipalité lyonnaise n'intervient à aucun moment pour interdire un film jugé immoral. Les deux seules enquêtes réalisées à Lyon sur la moralité d'un film l'ont été par un seul individu, le commissaire de police du quartier de la Bourse, de sa propre initiative semble-t-il. Lorsque le cinéma Bellecour programme en juillet 1911 le film danois *L'abîme ou la chute d'une femme*, le commissaire, inquiet par le titre très évocateur de l'œuvre, se rend à la projection :

« La dite pièce comprend une idylle des plus pure, un enlèvement, des scènes de café-concert, la chute de l'héroïne et un meurtre. Le sujet, traité dans le genre dramatique moderne français, ne comprend pas de décolleté, ni rien d'immoral. Ce spectacle est plutôt pénible à voir qu'intéressant. Il n'a donné lieu à aucune protestation de la part des nombreuses personnes qui y assistaient²⁰⁸. »

Finalement, à l'exception du titre, le film n'a rien de sulfureux. Quelques semaines plus tard, Alexandre Rota, le propriétaire du cinéma Modern', se dit attaqué par un journal « *plus papaliste que le pape* » lorsqu'il programme *La traite des blanches*²⁰⁹. Cette fois, l'inquiétude provoquée par le titre vient d'une organisation privée, peut-être l'une des ligues de moralité publique. A Lyon, celles-ci se sont fédérées en 1910 et constituent un important groupe de pression²¹⁰. La polémique causée par *La Traite des blanches* a peut-être déterminé le commissaire du quartier de la Bourse à visionner le film, mais celui-ci estime finalement que le titre n'a pas grand chose à voir avec le film et n'y voit rien qui puisse attenter aux bonnes mœurs²¹¹. Jusqu'en 1914, aucun film de fiction n'est interdit à Lyon. A l'échelle nationale, quelques voix se font entendre pour fustiger – déjà –

²⁰⁷ Légglise Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, Tome 1 : *La III^{ème} République*, Paris, Editions Pierre Lherminier, 1969, page 27.

²⁰⁸ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Bellecour, lettre du commissaire de police du quartier de la Bourse, datée du 6 juillet 1911.

²⁰⁹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Modern, lettre de l'exploitant datée du 22 juillet 1911.

²¹⁰ ARIES Paul, « Visions policières du cinéma : La Ligue, le Maire et le Préfet. La censure locale pendant l'entre-deux guerres », 1895, n° 16, juin 1994, page 87.

²¹¹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Modern, lettre du commissaire de police du quartier de la Bourse à la municipalité, datée du 23 juillet 1911.

la mauvaise influence du cinéma, notamment sur le jeune public ²¹², mais elles sont isolées. L'archevêché de Lyon fonde bien une ligue de la préservation de l'enfant contre l'image obscène en 1911 ²¹³, mais il n'est pas avéré que le cinéma soit le principal visé.

Les représentations cinématographiques sont donc susceptibles d'attirer un public familial et bon enfant. Les exploitants ne s'y trompent d'ailleurs pas et vantent dans les colonnes de la presse la nature familiale de leur spectacle. Le cinéma Pathé-Grolée proclame, en 1908, que « *son programme, choisi pour les familles, est toujours attrayant. Le côté instructif ne le cède en rien à la partie gaie et les scènes poétiques ou les féeries sont toujours exquis.* » ²¹⁴ Le cinéma de la Scala se présente avant tout comme un « *théâtre de famille* » ²¹⁵ Il s'agit évidemment de rassurer et d'attirer la clientèle, mais ces assertions, lorsque l'on s'intéresse au détail des programmes, ne semblent pas usurpées.

La nature familiale du cinéma transparaît surtout vis-à-vis des enfants. Les promoteurs du cinéma mettent en effet rapidement en place des politiques d'exploitation tournées vers le jeune public. Dans la plupart des salles de cinéma, les enfants ne payent qu'un tarif réduit ²¹⁶, et sont parfois accueillis gratuitement ; c'est le cas, les jeudis, dans les cinémas Modern et Idéal ²¹⁷. Les enfants doivent bien entendu être accompagnés : l'entrée gratuite est un moyen pour les exploitants de faire venir les parents et de multiplier ainsi les entrées. Tous les moyens sont bons, en fait, pour attirer les enfants, et avec eux la famille, au cinéma. Les cinémas Bellecour et Eden-salon offrent à la sortie de la projection un chocolat et une brioche ²¹⁸ et le cinéma Royal organise, le 1^{er} janvier 1913, un arbre de Noël avec une distribution de cadeaux pour les enfants ²¹⁹.

Les efforts des exploitants portent aussi sur la programmation. En 1908, le Royal Vio annonce ainsi un programme « *surtout composé en vue des vacances scolaires* » ²²⁰, et donc directement tourné vers le jeune public. A partir de 1911, le Pathé-Grolée met en place des matinées enfantines spécifiques (cf. *infra*, page 126). C'est aussi le cas du cinéma Royal en 1912 ²²¹. Une partie de la production cinématographique semble en

²¹² ABEL Richard, « The "blank screen of reception"... », *op. cit.*, page 32.

²¹³ *Cinéjournal* n° 149, 1^{er} juillet 1911.

²¹⁴ *Lyon Républicain*, 12 avril 1908.

²¹⁵ *Idem*, 7 février 1911.

²¹⁶ C'est le cas, par exemple, aux représentations du Royal Vio (*Lyon-Républicain*, 24 janvier 1909) ou au cinéma Moncey (*Idem*, 14 janvier 1910).

²¹⁷ *Lyon-Républicain*, 19 novembre et 12 décembre 1908.

²¹⁸ *Le Progrès*, 5 novembre 1908.

²¹⁹ *Lyon-Républicain*, 1^{er} janvier 1913.

²²⁰ *Lyon-Républicain*, 1^{er} janvier 1908.

effet particulièrement bien adaptée pour les enfants : les « féeries », les contes qui, tel *Cendrillon*²²², sont mis en scène ou même les multiples documentaires qui ne sont pas sans rapports avec les programmes scolaires. Mais il s'agit surtout des scènes comiques, sujet incontournable des séances cinématographiques ; chez Pathé, par exemple, les vues comiques représentent plus du tiers de la production en 1908²²³. Gribouille, Léonce, Calino, Toto, Prince, nombreux sont les personnages comiques qui reviennent périodiquement sur les écrans lyonnais ; deux d'entre eux, Gavroche et Bébé, sont d'ailleurs des enfants.

Il ne faut pas croire pour autant que les enfants constituent la majorité du public des projections cinématographiques, comme certains journalistes de l'époque le décrivent²²⁴. De nombreux films (actualités, scènes dramatiques) sont plus proches des préoccupations spécifiques des adultes.

B) L'ATTRAIT TECHNIQUE

Les spectateurs se rendent également aux projections cinématographiques pour assister à des performances technologiques. L'époque, il est vrai, est friande d'inventions : le succès des expositions universelles est là pour le prouver. Or, jusqu'en 1914, le spectacle cinématographique conserve en partie le caractère d'attraction, d'invention scientifique, du cinématographe. Jusqu'aux années 1907-1908, les encarts publicitaires insérés par les exploitants mettent tout autant l'accent sur le contenu des films que sur la qualité de la projection. En avril 1907, la salle du Pathé-Grolée proclame ainsi que « *son colossal succès provient de l'installation absolument scientifique, en même temps que luxueuse et confortable, de ce cinématographe, le seul qui ne tremble plus*²²⁵ ». Au cinéma Bellecour, on assure que les projections ont obtenu « *deux grands prix, 5 médailles d'or et de nombreuses autres récompenses dans les dernières expositions* ». D'ailleurs, les toutes premières salles de cinéma sédentaires présentent au public des films, certes, mais aussi une nouvelle application du cinématographe : cinématographe géant au cinéma Idéal en 1905, « théâtrephone et luxorama » au cinéma Modern en 1906²²⁶.

Cet intérêt pour les possibilités techniques du cinéma s'exprime aussi dans les films d'animation ou à effets spéciaux. En 1908, près de 10 % de la production Pathé est encore composée de « *scènes à trucs et transformations*²²⁷ », scènes que l'on retrouve

²²¹ *Idem*, 24 octobre 1912.

²²² *Idem*, 1^{er} janvier 1908.

²²³ LE FORESTIER Laurent, *L'industrialisation...*, *op. cit.*, page 413.

²²⁴ RESTOUEIX Jean-Philippe, « Le public dans la presse professionnelle des années 1908-1914 », *Vertigo* n° 10, 1993, page 26.

²²⁵ *Lyon-Républicain*, 2 avril 1907.

²²⁶ *Lyon-Républicain*, 13 octobre 1906.

²²⁷ LE FORESTIER Laurent, *L'industrialisation...*, *op. cit.*, page 413.

périodiquement au programme des salles lyonnaises. En 1909, le Royal Vio projette par exemple *Le cerceau merveilleux* et *Les allumettes magiques*, films d'animation réalisés par Emile Cohl, qui « ont bluffé les spectateurs par leurs trucs²²⁸ »

Avec la place prépondérante occupée progressivement par les films de fiction dans les programmes, le caractère technique du cinéma est de moins en moins mis en avant dans les encarts publicitaires. Mais il perdure sous deux formes : le cinéma en couleur et le cinéma parlant. Le cinéma en couleur est presque aussi vieux que le cinématographe. A l'origine, les vues sont colorisées à la main et dénommées « *projections polychromes*²²⁹ ». A partir des années 1907-1908, les programmes des cinémas comportent une ou plusieurs vues en couleur, particulièrement dans les salles associées à la société Pathé frères²³⁰. En 1909, un procédé – véritable, semble-t-il – de cinéma en couleurs, le Kinemacolor, est présenté à la Scala sans que des titres de films ne soient annoncés dans la Presse²³¹ : le public, *a priori*, est invité à venir voir en priorité le procédé lui-même. Dans les programmes de salles de cinéma, la couleur est un véritable argument de vente et les exploitants surenchérisent : au Royal Vio, en 1913, on annonce « *3 500 mètres de programme dont 2 200 en couleurs*²³² ». Les spectateurs viennent tout autant, pour partie d'entre eux, voir la réalité en couleur que voir les films en eux-mêmes.

Le cinéma parlant constitue sans doute le meilleur exemple de l'aspect technique des projections cinématographiques. Martin Barnier en a fait l'histoire²³³. On retrouve notamment à Lyon le Ciné-phono Pathé au cinéma Grolée en 1908²³⁴, puis les film parlants et phonoscènes Gaumont à la Scala à partir d'août 1912²³⁵, à la Gaieté Gambetta en janvier 1914²³⁶. Avec ces procédés, les grands noms du café-concert parisien, tels Charlus, s'invitent à Lyon. Voir et entendre une vedette de la scène chanter ou danser sans qu'elle ne soit physiquement là constitue assurément pour le public de

²²⁸ *Lyon-Républicain*, 14 mars 1909.

²²⁹ Publicité de l'Ultra-cinéma-phono (*Le Progrès*, 6 février 1906).

²³⁰ *Lyon-Républicain*, 13 novembre 1908 et 10 octobre 1909.

²³¹ *Idem*, 7 octobre 1909.

²³² *Idem*, 21 mars 1913.

²³³ BARNIER Martin, « Technologie de sonorisation à Lyon en 1905-1906 », in GAUDREAU André, RUSSELL Catherine et VERONNEAU Pierre [dir.], *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Editions Payot, 2004, pages 361-372. BARNIER Martin, « Une histoire technologique : l'exemple du son avant le parlant », *op. cit.*

²³⁴ *Lyon-Républicain*, 5 mars 1911.

²³⁵ *Idem*, 26 août 1912.

²³⁶ *Idem*, 14 janvier 1914.

l'époque un véritable exploit technique.

Le cinéma ne se départira jamais des prouesses technologiques. Avec le développement du long-métrage, ce sont les prouesses de réalisation qui sont mises en avant : nombre de figurants, importance du métrage – donc de la durée – du film, richesse des décors, etc. Un exemple : en 1911, est programmé au cinéma Grolée *Le siège de Calais*, « page d'histoire, scène la plus grandiose présentée à ce jour : 2000 personnes et 300 chevaux en scène, jouée dans des sites merveilleux avec leurs couleurs naturelles grâce au Pathécolor, dernier progrès de la science moderne ». Difficile alors de savoir si le public se déplace pour l'histoire, l'ampleur de la réalisation, la beauté des décors ou la couleur. La technologie constitue toujours un des attraits du 7^{ème} Art : du cinémascope aux images numériques, les nouveaux procédés techniques encadrent l'histoire du cinéma, et sont parfois, pour les spectateurs, aussi attractifs que les stars.

C) LES ACTUALITÉS

Dès les débuts du cinématographe, les vues d'actualités occupent une place prépondérante dans les programmes répondant ainsi au développement de la presse de masse depuis les années 1860. Celle-ci atteint son apogée dans les années 1900 : quatre journaux nationaux sont alors tirés à plus d'un million d'exemplaires²³⁷. A Lyon même, *Le Progrès* passe de 2 000 à 200 000 exemplaires entre 1880 et 1900²³⁸. La société dans son ensemble se reconnaît pleinement dans les actualités qui, immédiates ou récentes, sont aussi un spectacle. Dans les foires et les fêtes foraines, l'engouement est général pour les panoramas représentant des événements d'actualité: en 1894, par exemple, une « exposition historique et mécanique » met en scène l'assassin du président Sadi Carnot²³⁹.

Le programme le plus attractif de la salle Lumière en 1897, alors que l'effet de surprise est déjà passé, est celui consacré à la visite du Président de la République Félix Faure en Russie pour le couronnement du Tsar²⁴⁰. Les entrées du mois d'octobre 1897 marquent alors une remontée dans une période de décroissance continue. L'intérêt pour les spectateurs est double : voir évoluer des personnalités qu'ils n'ont pas l'occasion de rencontrer, et avoir un compte-rendu visuel de ce qu'ils ont pu lire dans la presse.

Le développement des actualités ne se dément plus et reste l'un des sujets les plus attractifs du cinéma. Au début, les événements sont reconstitués, avec une fidélité aléatoire²⁴¹. En 1906, Pathé, et ses concurrents à sa suite, décide de mettre en place un service de prises de vues réelles des événements, en tout cas ceux que l'on peut prévoir. Le succès est tel qu'un journal hebdomadaire, le *Pathé Faits divers*, est créé en mars

²³⁷ KALIFA Dominique, *La culture de masse en France...*, op. cit., pages 10-11.

²³⁸ JAMPY Marc, « Création d'une presse de loisirs par des pionniers de la classe moyenne, Lyon 1870-1914 », *Cahiers d'Histoire*, tome 46, 1^{er} trimestre 2001, page 63.

²³⁹ Deslandes Jacques et Richard Jacques, op. cit.

²⁴⁰ GUAITA Micheline, op. cit. page 67.

1909²⁴². Il est mentionné à Lyon dans la salle du Pathé-Grolée à partir de l'automne de la même année sous le nom, déjà, de *Pathé Journal* : « Ce journal cinématographique donne en scènes animées, d'une réalité absolue, les événements les plus sensationnels du monde entier²⁴³ » Les autres salles ne sont pas en reste et donnent elles aussi régulièrement des vues d'actualités. En consultant les programmes, on a même parfois l'impression – lors d'un événement spectaculaire, notamment – que les salles de cinéma sont avant tout des salles d'actualités. La seule insertion publicitaire dans la presse sur toute l'année 1909 du cinéma Idéal annonce par exemple « *toutes les actualités* » et aucun titre de film²⁴⁴.

A partir de 1910, les principales salles de cinéma ont leur journal cinématographique hebdomadaire : le *Pathé Journal* au Grolée et au cinéma des Terreaux, l'*Eclair Journal* aux cinémas Palace et Bellecour, le journal du Biograph à la Scala²⁴⁵. Au cinéma Royal, on annonce jusqu'à 1 000 mètres d'actualités (cinquante minutes environ) en 1913²⁴⁶. Les salles rivalisent également sur la rapidité à obtenir des images d'un fait. D'année en année, l'écart entre l'évènement et sa couverture par le cinéma se réduit. En 1909, les images du tremblement de terre de Sicile sont projetées à Lyon douze jours après les événements²⁴⁷. Un an plus tard, il ne faut plus qu'une semaine aux Lyonnais pour découvrir les images de Paris inondé²⁴⁸. Le cinéma de la Scala, en 1911, réalise un véritable tour de force en programmant une vue des funérailles du général Brun le lendemain de leur déroulement. Deux jours plus tard, l'établissement s'enorgueillit d'ailleurs du « *record de vitesse* » réalisé²⁴⁹, qui ne sera dépassé que par la projection d'une vue d'actualité locale, les funérailles du cardinal Coullié, projetée le soir même de leur déroulement au cinéma d'Alexandre Rota²⁵⁰.

²⁴¹ Voir par exemple le *San-Francisco* de Thomas Edison, sur le tremblement de terre de 1906, qui n'a même pas dû tromper les enfants.

²⁴² BAJ Jeannine et LENK Sabine, « "Le premier journal vivant de l'univers !" Le *Pathé-journal*, 1909-1913 » in MARIE Michel et LE FORESTIER Laurent [dir.], *La firme Pathé frères, op. cit.*, page 265.

²⁴³ *Lyon-Républicain*, 24 octobre 1909. La première mention du *Pathé Journal* apparaît à Lyon le 18 septembre 1909 dans le même journal, et donc bien avant la date observée à Paris (cf. BAJ Jeannine et LENK Sabine, *op. cit.*, page 265).

²⁴⁴ *Lyon-Républicain*, 10 septembre 1909.

²⁴⁵ *Idem*, des 13 janvier 1911 (Scala), 19 octobre 1913 (Palace), 13 mars 1914 (Bellecour) et 15 mai 1914 (Terreaux).

²⁴⁶ *Idem*, 21 février 1913.

²⁴⁷ *Lyon-Républicain*, 10 janvier 1909.

²⁴⁸ *Idem*, 4 février 1910.

²⁴⁹ *Idem*, 2 mars 1911.

²⁵⁰ *Le Courrier cinématographique*, n°41, 5 octobre 1912.

L'attractivité des actualités cinématographiques est perceptible dans la place qu'elles occupent dans les programmes des cinémas lyonnais. Mais quelle actualité est ainsi mise en images ? Il n'est en fait guère possible de répondre à cette question : les programmes insérés dans la presse lyonnaise ne donnent pas systématiquement, loin de là, le détail des actualités projetées. En revanche, la présence d'événements dans les encarts publicitaires insérés par les exploitants est significative : elle dévoile en partie quels sont les thèmes d'actualité traités par le cinéma susceptibles d'attirer le public.

Entre 1906 et 1913, trente événements sont mis en avant dans les programmes des cinémas lyonnais. Plus de la moitié (dix-sept) ont trait à des catastrophes humaines ou naturelles. Les catastrophes humaines sont les plus nombreuses (douze événements) et mettent systématiquement en scène, à l'exception de la catastrophe de la mine de Courrières, les moyens de transport modernes : dirigeables (l'explosion du République en 1909), chemins de fer (la catastrophe de Melun en 1913) ou navires (l'accident du Liberté, à Toulon, en 1911)²⁵¹. Il arrive parfois que l'on programme une catastrophe sans que le public ne sache dans quel lieu elle s'est produite. Tel est le cas de la « *rencontre authentique entre 2 locomotives lancées à 180 km/h qui se fracassent devant deux appareils cinématographiques* », que l'on retrouve à l'affiche de deux salles différentes en 1911²⁵². L'important, semble-t-il, n'est pas l'information en soi mais l'aspect visuellement spectaculaire de l'information. Il en va de même des catastrophes naturelles (cinq événements) qui, hasards de l'actualité, concernent principalement l'Italie : éruptions du Vésuve en 1906 et 1910, tremblements de terre en Sicile en 1906 et 1908²⁵³. Mais les cinémas lyonnais font aussi une large place aux inondations de Paris en 1910, inondations qui ont l'avantage certain de procurer des images inattendues et pour le moins spectaculaires. Le succès est d'ailleurs au rendez-vous puisque l'une des salles « *pour satisfaire de nombreuses demandes* » repasse le mois suivant les vues de la capitale sous l'eau²⁵⁴. Les cinémas, comme la presse du reste, font parfois preuve de sensationnalisme, au sens propre du terme, dans le traitement de l'actualité. Le 14 janvier 1910, le Royal Vio annonce un programme « *auquel la direction a ajouté un supplément sensationnel*²⁵⁵ », une vue de Messine après le tremblement de terre (qui a fait 200 000 morts).

En dehors des catastrophes, les vues les plus nombreuses concernent les personnalités, politiques ou non, de France et de l'étranger (huit événements). Les informations n'ont rien de polémique, bien au contraire : en France, les seuls politiques concernés sont les présidents de la République, personnages consensuels et en retrait du jeu politique selon le fonctionnement tacite de la III^{ème} République. Les cinémas lyonnais

²⁵¹ *Lyon-Républicain*, des 3 octobre 1909, 7 novembre 1913 et 28 septembre 1911.

²⁵² *Idem*, 5 et 6 novembre 1911.

²⁵³ *Le Progrès*, 9 janvier et 22 avril 1906 ; *Lyon-Républicain*, 10 janvier 1909 et 17 avril 1910.

²⁵⁴ *Lyon-Républicain*, 6 mars 1910.

²⁵⁵ *Idem*, 14 janvier 1909.

programment des vues de l'élection de Fallières en 1906, et de celle de Poincaré en 1913²⁵⁶. A l'échelle internationale, ce sont les grands de ce monde qui apparaissent sur l'écran, lors d'évènements généralement convenus : visites officielles, couronnements, funérailles. Les funérailles sont les vues qui reviennent le plus souvent car à celles des dirigeants se superposent celles des victimes des catastrophes ; qui sont nombreuses, on l'a vu.

Les autres évènements traités par le cinéma touchent à la force militaire, les guerres surtout. Entre novembre et décembre 1912, de nombreuses vues relatent la guerre des Balkans aux spectateurs lyonnais²⁵⁷. Enfin, deux évènements spécifiquement français font l'affiche des salles : la capture de Bonnot et de sa bande en 1912 et, étonnamment, une grève des cheminots en 1910²⁵⁸. Cette dernière constitue la seule actualité véritablement sociale exploitée par le cinéma.

Comme on peut le constater, les évènements traités par le cinéma sont à la fois consensuels et spectaculaires. Les actualités cinématographiques n'inventent rien, mais elles contribuent à la diffusion d'une culture visuelle, et soulignent certains évènements qui, par conséquent, sont plus fermement ancrés sans doute dans la mémoire collective. D'autant plus que les actualités bénéficient d'une diffusion de masse. Le tremblement de terre de Sicile et Calabre, par exemple, occupe une place dans toutes les salles qui insèrent leur programme dans la Presse. Même chose pour les inondations de Paris, qui occupent une place prépondérante dans les programmes de quatre des six exploitations cinématographiques existant alors à Lyon. Du 4 au 11 février 1910, l'essentiel de la publicité des salles de cinéma est en fait consacré aux crues de la Seine, les autres films restant dans l'ombre.

Le point d'orgue de ce phénomène est la diffusion dans les salles de cinéma de la capture de la bande à Bonnot entre avril et juin 1913. Ce feuilleton, qui occupe une place de premier plan dans la presse écrite, est amplement repris sur les écrans lyonnais. Sur les cinq à six cinémas qui produisent leur programme dans la Presse, quatre axent leur publicité sur l'arrestation de Bonnot et ses complices, en reprenant parfois, comme au cinéma d'Alexandre Rota, des vues plus anciennes sans doute, sur les « *exploits* » des bandits²⁵⁹. D'avril à juin 1913, les programmes des cinémas insérés dans *Lyon-Républicain* concernent en fait exclusivement l'histoire et la capture de la bande à Bonnot, à tel point qu'Edouard Herriot décide, devant le déferlement d'images, de prendre un arrêté pour empêcher les salles de cinéma de « *reproduire les agissements criminels* »²⁶⁰. C'est de toute évidence parce que plusieurs salles et non une seule ont consacré à cette actualité une place importante : selon Edouard Herriot, qui s'exprime quatre ans plus

²⁵⁶ *Le Progrès*, 6 février 1906 ; *Lyon-Républicain*, 19 janvier 1913.

²⁵⁷ *Lyon-Républicain*, 6 novembre et 6 décembre 1912.

²⁵⁸ *Idem*, 22 octobre 1910.

²⁵⁹ *Lyon-Républicain*, 30 avril et 12 mai 1912.

²⁶⁰ AML : 1143 WP 032 : Arrêté municipal du 14 juin 1912.

tard, les Lyonnais étaient « *littéralement infestés de représentations des fameux exploits de la bande Bonnot* ²⁶¹ ». Le cinéma inquiète, non pas encore pour le contenu des œuvres de fiction, comme cela peut être le cas pour le théâtre ou le café-concert, mais pour la simple représentation visuelle de l'actualité.

D) LES DOCUMENTAIRES

Entre 1905 et 1914, quasiment tous les programmes des exploitations cinématographiques comportent une ou plusieurs vues instructives que l'on qualifie parfois d'« *intéressantes* ²⁶² ». La place des documentaires dans les programmes de cinéma, comme les actualités, répond au penchant de la société de la Belle époque à mettre en scène la réalité quotidienne. Mais, par ailleurs, elle n'est pas sans liens avec les programmes scolaires. Lorsque le spectacle cinématographique trouve ses marques, l'École de la République fonctionne en effet depuis plus d'une génération. La majorité de la population a acquis des bases en Histoire, en Géographie ou en Sciences naturelles ; elle est donc susceptible de s'intéresser à ces thèmes. On est plus facilement attiré par ce que l'on connaît. Or, les sujets des vues documentaires recoupent largement ceux développés dans les manuels scolaires.

Le thème le plus récurrent est la géographie ; les vues géographiques, ou panoramas, sont nombreuses et constituent encore plus de la moitié de l'encyclopédie Gaumont (629 titres sur 1184) dans les années 1920 ²⁶³. Un des principaux attraits du cinéma est d'abolir les distances et de montrer au public ce qu'il ne peut, pour son immense majorité, pas voir. Les Lumières l'avaient bien compris, eux qui envoyèrent aux quatre coins du monde leurs opérateurs pour présenter leur invention et ramener des images de tous les pays.

Les documentaires géographiques projetés dans les exploitations cinématographiques lyonnaises recouvrent la diversité de la planète : *Chutes d'eau en Ecosse, Les bords du Gange, De Gibraltar à Algésiras, Bruges et ses canaux*, etc. ²⁶⁴. On exhibe les paysages mais aussi les hommes : *Mœurs caucasiennes, Cavaliers arabes, Mœurs et coutumes en Tunisie* ²⁶⁵, etc. ; certaines de ces vues, telle la *Construction d'un chemin de fer par des nègres* ²⁶⁶, fleurent bon le paternalisme colonial, sinon le racisme.

²⁶¹ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du Conseil municipal du 1^{er} mai 1916.

²⁶² Voir par exemple le programme du Cinéma-Montchat du 25 juin 1911 (AML : 1121 WP 005).

²⁶³ DELMEULLE Frédéric, *Contribution à l'histoire du cinéma documentaire en France : le cas de l'Encyclopédie Gaumont (1909-1929)*, Université Paris III, Thèse de doctorat d'études cinématographiques sous la direction de MARIE Michel, 1999, page 141.

²⁶⁴ *Lyon-Républicain* des 1^{er} janvier 1908, 11 septembre 1909 et des 5 janvier et 22 février 1912.

²⁶⁵ *Idem*, 21 février et 3 avril 1909, 4 mai 1914.

²⁶⁶ *Idem*, 31 janvier 1909.

On trouve également de nombreux documentaires sur la France métropolitaine, de *En Savoie* aux *Environs de Belfort*, en passant là aussi par les particularismes régionaux (*Course de Taureaux à Nîmes*²⁶⁷).

Sur ce sujet seulement, il est aisé de voir que le cinéma ne fait qu'adapter des stéréotypes sans doute déjà bien ancrés dans les mentalités ; plus qu'un véritable témoignage, sans doute demande-t-on aux opérateurs de ramener des lieux où on les a envoyé des vues strictement reconnaissables et donc d'aller filmer avant tout les aspects les plus pittoresques, les plus connus peut-être, des régions ou des pays étrangers. Des cartes postales animées, en quelque sorte²⁶⁸.

En dehors des vues géographiques, il faut faire une place aux reconstitutions historiques, qui ne sont pas à proprement parler des documentaires, mais qui répondent eux aussi aux programmes scolaires et à la culture historique générale des Français. De nombreux films mettent en scène des épisodes classiques de l'Histoire de France, sans autre souci semble-t-il que d'animer les images d'Epinal des manuels scolaires. De *Vercingétorix* à *Napoléon*²⁶⁹ (le plus fréquemment utilisé), les écrans lyonnais regorgent de scènes historiques. L'Histoire-spectacle n'est pas une invention du cinématographe : les personnalités historiques constituent, depuis 1900 déjà, une véritable attraction au musée Grévin²⁷⁰.

Même les sciences naturelles ont leur place – plus restreinte il est vrai – au cinéma. Au Pathé-Grolée, par exemple, on donne en juin 1910 le film *Les microbes de la fièvre récurrente*, qui est ainsi présenté :

« La maison Pathé frères a cinématographié récemment des expériences faites sur des singes et ce film permet de suivre l'évolution des spirochètes, microbes. Cette nouveauté, d'un puissant intérêt scientifique passera tous les jours »²⁷¹

Les exploitants axent en partie leur publicité sur le caractère instructif du spectacle qu'ils promeuvent, affirmant ainsi son utilité, pour les enfants comme pour les adultes. Le programme du cinéma Bellecour, en 1914, proclame encore que « *Le cinéma instruit en s'amusant*²⁷² »

Les autres thèmes traités par les documentaires sont plus éloignés des bases de la scolarisation, mais on pourrait les rapprocher de la leçon de choses, tant les sujets sont variés. Trois thèmes sortent du lot. Le premier regroupe les documentaires industriels, ces

²⁶⁷ *Idem*, 14 mars 1909, 30 décembre 1913 et 7 février 1909.

²⁶⁸ RIPERT Aline, *La carte postale : son histoire, sa fonction sociale*, Lyon, PUL, 1983, 194 pages.

²⁶⁹ *Lyon-Républicain*, 17 janvier et 6 juin 1909.

²⁷⁰ SCHWARTZ Vanessa, *Spectacular realities, Early mass-culture in Fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, 230 pages.

²⁷¹ *Lyon-Républicain*, 18 juin 1910.

²⁷² AML : 5 Fi 023: Programme du cinéma Bellecour du 1^{er} mars 1914.

vues qui expliquent le fonctionnement d'une usine ou d'un métier. Entre janvier et avril 1908, que cela soit au cinéma Pathé-Grolée ou aux séances Royal Vio, les spectateurs lyonnais sont initiés successivement à l'industrie du marbre, de la bouteille, des chapeaux de paille, de la brique et du pétrole²⁷³. Autre thème récurrent, le sport. Ce dernier, dans sa forme organisée, s'est imposé au sein de la société française ces vingt dernières années²⁷⁴, et remplit désormais les pages des quotidiens locaux. Dans les films montrés au public lyonnais, on retrouve la prédilection du cinéma pour les moyens de transports modernes (et rapides) ; la course de canots automobiles de Monaco revient ainsi toutes les années sur les écrans lyonnais, mais ce sont surtout les meetings d'aviation qui tiennent le haut du pavé. A partir de 1911, la boxe fait son apparition dans les programmes insérés dans la Presse, et dès le 2 avril circule à Lyon un programme de 2000 mètres représentant l'intégralité du combat Johnson/Jeffries²⁷⁵. Enfin, la représentation de l'armée – thème déjà prépondérant dans le catalogue Lumière²⁷⁶ – constitue le 3^{ème} des sujets les plus représentés dans les programmes. Les vues exposent la diversité des manœuvres militaires, françaises comme étrangères, et correspondent bel et bien au militarisme de la société de l'époque. C'est un fait, le spectacle cinématographique montre ce que le public connaît déjà mais apprécie sans doute de voir en images.

E) DES PROGRAMMES FÉDÉRATEURS

Après ce tour d'horizon des mille et une facettes qui valent au cinéma à coup sûr les honneurs des gazettes, il faut souligner un point important : actualités, documentaires, comiques et films à trucs sont programmés *ensemble* lors des représentations cinématographiques. Le cinéma à ses débuts est en effet synonyme de composition hétéroclite. L'hebdomadaire lyonnais le 7^{ème} jour comporte ainsi une rubrique « *cinématographe*²⁷⁷ », sans rapport aucun avec le cinéma, mais qui regroupe des brèves diverses. Il faut dire que les exploitants composent leurs programmes de façon à attirer le maximum de monde. Il suffit pour cela de varier les sujets. Les encarts publicitaires des cinémas font bien entendu une large place à la diversité des programmes ; le 10 décembre 1908, la tournée du Royal Vio au Nouvel Alcazar présente ainsi son programme de la semaine :

« Ses séances sont remarquablement attrayantes autant pour les esprits curieux et cultivés que pour ceux qui s'arrêtent aux choses plus superficielles : les

²⁷³ *Lyon-Républicain*, datés des 1^{er} et 3 janvier, 1^{er} février, 2 et 19 avril 1908.

²⁷⁴ DIETSCHY Paul et CLASTRES Patrick, *Sport, société et culture en France du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Hachette, collection Carré Histoire, 2006, 254 pages.

²⁷⁵ *Le Progrès*, 2 avril 1911.

²⁷⁶ Gerstenkorn Jacques : « Le mécano du « Général » : Les pré-montages du catalogue Lumière », in *L'aventure du Cinématographe*, Actes du Congrès mondial Lumière, Lyon, ALÉAS/Université Lyon II, 1999, page 310.

²⁷⁷ *Le 7^{ème} jour* n° 4, 10 novembre 1912.

personnes d'âge mûr à qui plaisent les tableaux de voyages ou de vues industrielles, scientifiques, d'actualité, mais aussi les enfants qui s'en donnent à cœur joie devant des numéros amusants et drolistiques, y trouvent un égal intérêt.²⁷⁸ »

La variété des sujets présentés au public caractérise principalement les années 1905-1908, période à laquelle les films de fiction ne dépassent généralement pas les 15 minutes. Il est nécessaire de reproduire l'intégralité d'un programme de cette époque, pour avoir une idée nette de ce que les spectateurs trouvaient alors au cinéma :

« Si le chemin de fer rapproche les distances , que dire du cinématographe ? Assister aux mille péripéties d'une chasse à la baleine sur les côtes d'Islande, se retrouver quelques secondes après sur les rapides de la rivière Ozu [...] saluer l'île de Corse et juger du farouche sentiment de l'honneur de ses habitants par l'implacable châtiment d'un père , voir Naples (et ne pas en mourir !), Venise , ses palais, ses canaux, ses inoubliables fêtes de gondoles fleuries, saisir l'occasion d'un raid d'officiers de l'école de cavalerie de Pignerol, arriver à temps pour le grand cortège carnavalesque du mardi gras à Nice [...] et descendre du train de Vevey à l'heure où commence l'éblouissante fête décennale des vigneronns [...] Ajoutez qu'entre-temps vous avez vu mer et marins, que le clown Footit vous aura montré ses dernières créations, que vous aurez été témoin d'un attentat anarchiste, que vous aurez partagé la douleur d'une pauvre mère devant le cadavre de son enfant, apprécié le résultat des théories sur l'émancipation de la femme, jugé la souplesse d'un candidat en tournée électorale, pouffé de rire devant les incidents d'une promenade d'une famille à bicyclette, et dites promptement s'il n'a pas de lieu de se croire le jouet d'un rêve abracadabrants. Et bien non c'est la réalité !²⁷⁹ »

Les thématiques on le voit, sont multiples. On retrouve de nombreux panoramas géographiques, des vues exotiques, des documentaires sur l'armée ou des corps de métier, des mélodrames et des vues comiques. Il est notable que certains films de fiction recoupent des thèmes d'actualité (émancipation des femmes, attentat anarchiste). Le spectacle cinématographique a de fait plus à voir avec la grande presse de masse qui s'est développée dans les années 1860-1880 qu'avec le théâtre ou la littérature. La composition des programmes obéit souvent en effet aux mêmes règles que les grands quotidiens, centrés sur l'actualité mais multipliant les rubriques spécialisées²⁸⁰.

Richard Abel rapproche également le cinéma du développement des grands magasins, qui proposent à leurs clients une infinie variété de produits. Selon lui, la nouvelle activité que constitue le shopping – en tout cas pour les catégories les plus aisées – trouve son équivalent dans le coup d'œil que l'on jette à la diversité des images proposées par le cinéma²⁸¹.

²⁷⁸ Lyon-Républicain, 10 décembre 1908.

²⁷⁹ Le Progrès, 28 octobre 1906. Les phrases en italique correspondent aux titres des vues projetées durant la séance.

²⁸⁰ Voir la publicité de l'Eclair-journal en 1891, citée par KALIFA Dominique, *La Culture de masse en France... op. cit.*, page 90.

²⁸¹ ABEL Richard, « The "blank screen of reception" ... », *op. cit.*, page 34.

Le long-métrage va bien sûr bouleverser la donne, mais à la veille de la guerre, le spectacle cinématographique est toujours caractérisé par la diversité. Si, dans les programmes insérés dans la presse, les grandes salles axent désormais leur publicité autour d'un seul titre de film, les séances ainsi présentées sont assez loin de la réalité du spectacle. Le programme de la Scala du 1^{er} au 7 décembre 1913²⁸² est centré autour du film *La gardienne du feu*. Mais les séances sont en fait composées de trois parties regroupant onze films différents. Le film principal est au cœur de la 2^{ème} partie, mais il ne l'occupe pas toute. Sur les onze films, on retrouve un documentaire, trois comiques (Bout de zan, Onésime et Léonce), les actualités (« *au jour le jour* »), les film parlants Gaumont et quatre petits films de fiction. Le cinéma constitue donc toujours, en 1913, un spectacle profondément varié.

2) Le Cinéma à tous les étages

A) UN SPECTACLE ACCESSIBLE À TOUS (OU PRESQUE)

Une précision s'impose lorsqu'on se penche sur la question du prix des places : toute activité tarifée implique nécessairement une hiérarchie des individus selon leurs moyens financiers, toute activité tarifée est nécessairement inégale. D'une part, un loisir – même bon marché – sera toujours plus accessible à un avocat qu'à un manoeuvre, ce qui peut jouer sur la fréquence de la pratique ; un contremaître qui gagne 300 francs par mois est susceptible de se rendre trois fois plus au cinéma que l'ouvrier qui n'en gagne que 100. D'autre part, il existe toujours au sein des sociétés urbaines une population pour qui un sou est un sou, et qui n'ont tout simplement pas les moyens d'aller au cinéma. En 1909, Justin Godart relève qu'au Mont de piété de Lyon, une partie des prêts consentis porte sur des sommes très modestes de l'ordre de trois ou quatre francs²⁸³, soit l'équivalent de dix places de cinéma environ. Difficile alors d'imaginer les personnes concernées aller dépenser au spectacle le 10^{ème} de leur emprunt pour lequel, peut-être, ils ont engagé leur matelas, c'est-à-dire leur vie.

Maintenant, si l'on compare les tarifs des établissements cinématographiques avec ceux des autres salles de spectacle, le caractère bon marché du cinéma saute aux yeux :

Tableau 6. Tarifs des salles de spectacle lyonnaises (en francs) en 1910-1914²⁸⁴

²⁸² INSTITUT LUMIERE : Programme du cinéma de la Scala daté du 1^{er} décembre 1913.

²⁸³ Godart Justin, *Travailleurs et métiers lyonnais*, Lyon, Cumin et Masson, 1909, page 341.

²⁸⁴ *Annuaire du Tout-Lyon, années 1911 et 1914*, et INSTITUT LUMIERE : Programme du cinéma Grolée daté du 19 août 1910.

Salle	Nature du spectacle	Quartier	Tarif plancher	Tarif plafond
Grand Théâtre	Théâtre	Terreaux	0,60	24
Eldorado	Théâtre	Guillotière	0,75	3
Horloge	Concerts	Brotteaux	1	3,50
Casino	Café-concert	Bellecour	1,50	4,50
Pathé-Grolée	Cinéma	Bellecour	0,75	2,50
Scala	Cinéma	Bellecour	0,40	1,50
Bellecour	Cinéma	Bellecour	0,40	1,30

De par sa politique d'exploitation, sur laquelle je reviendrai au chapitre suivant, le Pathé-Grolée, seul établissement à faire jeu égal avec une partie des salles de spectacle, constitue une exception parmi les salles de cinéma. Mais même cette salle est deux fois moins chère que le Casino-Kursaal. Les écarts sont encore plus prononcés entre la plus grande salle de café-concert et la principale salle de cinéma de la ville, la Scala. Avec le théâtre municipal, les écarts sont moins marqués (50 % d'écart tout de même). Le cinéma est moins cher car la logistique y est bien plus simple : le prix de vente puis de location des films est bien moindre que le salaire d'une troupe et la fabrication de décors.

Son caractère bon marché n'empêche pas le cinéma d'attirer aussi les catégories plus aisées. La Scala et le Pathé-Grolée ont ainsi un éventail de tarif aussi large – une différence de un à trois entre tarif plancher et tarif plafond – que les grandes salles de spectacle, hors le Grand Théâtre.

Accessible par ses tarifs, le cinéma l'est tout autant par ses horaires. Les salles de théâtre et de café-concert n'assurent en effet, à l'exception du dimanche, que des représentations en soirée. Les premières salles de cinéma sont ouvertes toute la journée, de 14 heures à 22 heures sans interruption, et peuvent donc accueillir un public bien plus large. Avec l'allongement des séances et l'abandon par certaines salles du spectacle permanent, la représentation de l'après-midi reste quotidienne. Car le nombre de représentations n'influe que très peu sur les charges, contrairement évidemment aux spectacles vivants où il faut rétribuer acteurs et machinistes.

B) L'ADOPTION UNANIME DE LA SOCIÉTÉ

Unanime ? On a longtemps limité le public des premières années du cinéma – hors l'année 1896 - aux seules classes populaires²⁸⁵, partant du principe que les élites s'étaient détournées très vite d'un spectacle jugé enfantin, sinon vulgaire. De nombreux historiens n'ont admis l'existence d'un public aisé (ou bourgeois) qu'à l'ouverture des grands palaces des boulevards parisiens, voire à l'avènement du cinéma parlant²⁸⁶. Cette théorie s'appuie sur une identification du cinéma des premières années au seul cinéma forain, laissant dans l'ombre les exhibitions régulières organisées dans les grandes salles de spectacle, théâtres compris.

²⁸⁵ BOSSENO Christian-Marc, « La place du spectateur », *op. cit.* pages 148-149.

²⁸⁶ CRUBELLIER Maurice, *Histoire culturelle de la France...*, *op. cit.*, pages 252-253.

Avec une vision presque marxiste de l'offre de spectacle, certains contemporains et les historiens à leur suite ont alors distingué le cinéma populaire d'un théâtre élitiste, l'épithète « théâtre du pauvre » pour caractériser le cinéma en constituant le symbole. Pourtant, si des résistances se sont exprimées contre le spectacle cinématographique, elles relèvent bien moins d'une catégorie sociale clairement définie que d'une catégorie culturelle. La nouvelle invention, et le spectacle à sa suite, n'ont pas encore eu le temps d'acquérir une connotation sociale. La présence des plans et des tarifs des salles de cinéma de la Scala et du Royal dans *L'Annuaire du Tout-Lyon*²⁸⁷ prouve que le spectacle cinématographique a su se faire une place parmi les loisirs des élites. Et le fait que deux salles de cinéma aient cru bon de se dénommer « *cinéma populaire*²⁸⁸ » montre que la chose n'allait pas de soi.

En revanche, innovation technologique avant tout et symbole par excellence de la modernité en ce début de XX^e siècle, le cinéma pouvait heurter une partie de la population, celle hostile aux changements de quelque nature que ce soit. Or, le conservatisme se rencontre dans toutes les couches de la société. Le cinéma pouvait donc tout aussi bien être boudé par des membres de la bourgeoisie que par des ouvriers.

Je n'ai malheureusement aucun réel exemple pour étayer mon propos, puisque à l'exception des intellectuels, tous ceux qui ne se sont pas rendus au cinéma sont restés dans l'ombre. De fait, lorsque l'on réalise une enquête sur une pratique culturelle, il est compréhensible de laisser de côté l'absence de pratique. Micheline Guaita, par exemple, dans son impressionnant travail sur le public lyonnais n'a pas interrogé ceux qui, justement, ne sont jamais allés au cinéma.

Les seuls qui se soient réellement exprimés sur le spectacle cinématographique sont donc les intellectuels. Or, ceux-ci avaient sans conteste de bonnes raisons pour s'en prendre au cinéma. Le nouveau spectacle est, rappelons-le, une affaire avant tout industrielle et commerciale, et c'est ainsi que certains le voient. Le cinéma constitue également un outil de vulgarisation qui, dès ses premières années d'existence, présente aux spectateurs des adaptations des grands classiques de la littérature ou du théâtre. Comme le cinéma est muet dans son ensemble, et que les films durent rarement plus d'une heure, on peut facilement crier à l'hérésie. Qu'ont du donc penser les inconditionnels de Shakespeare du film *Othello*²⁸⁹, muet bien sûr et d'une durée ne dépassant pas les 30 minutes, qui est sorti à Lyon en 1909 ? Le journal théâtral le 7^{ème} jour s'en prend lui à l'utilisation de la musique dans les salles obscures, et fustige par exemple la cohabitation de Beethoven et de Massenet lors de la projection du film *Quo Vadis* au cinéma Royal²⁹⁰. Selon Sarah Bernhardt, qui en fait pourtant le panégyrique, le cinéma « *ne demande au spectateur aucun effort d'intelligence*²⁹¹ . »

²⁸⁷ *Annuaire du Tout-Lyon*, année 1914.

²⁸⁸ *Lyon-Républicain*, datés des 4 mars 1909 et 5 avril 1912.

²⁸⁹ *Lyon-Républicain*, 12 décembre 1909.

²⁹⁰ *Le 7ème jour*, 10 mai 1914.

Mais tous les intellectuels ne sont pas hostiles au cinéma. Dès 1908, la maison Pathé produit régulièrement des films « d'Art » avec les principaux sociétaires de la comédie française, qui se prêtent avec bonne grâce à l'adaptation muette de plusieurs pièces de leur répertoire. Pour *L'Assassinat du duc de Guise*, Camille Saint-Saëns écrit lui-même la partition de la musique accompagnant le film. Et ce n'est qu'en 1910, alors que le spectacle en soi n'existe que depuis cinq ou six ans que Canudo revendique le statut d'Art (le septième) pour le cinéma. Si l'opposition au cinéma existe, elle est loin d'être unanime. Elle est en fait essentiellement individuelle.

De fait, le cinéma est adopté par la plupart des acteurs de la société urbaine, les associations notamment. Les patronages laïcs et scolaires, par exemple, organisent régulièrement des projections cinématographiques dans les années 1900, avec des appareils parfois prêtés par la maison Lumière. On retrouve ainsi en 1909 un concert-bal-tombola agrémenté de vues cinématographiques à la salle Etienne-Dolet²⁹² et un cinématographe dans le groupe scolaire Morel pour les festivités du 14 juillet²⁹³. A l'échelle nationale, on parle déjà d'une application du cinématographe à l'enseignement dans les colonnes des journaux corporatifs. Edmond Benoit-Lévy organise une conférence sur le sujet dès le mois d'octobre 1907²⁹⁴.

De multiples associations utilisent en fait le nouveau spectacle. En 1907, le comité des Pierres plantées organise à la Croix-Rousse deux séances de cinéma en plein air les 14 et 15 juillet, qui auraient réuni 10 000 personnes²⁹⁵. Dans la ville de Pierre-Bénite, les premières projections cinématographiques sont organisées dans la maison du peuple, siège des associations de la commune²⁹⁶. Les conférences illustrées, antialcooliques notamment, se multiplient dans la ville. Celle organisée le 7 juin 1913 par un groupe anarchiste se clôt sur une séance cinématographique montrant les dangers et les conséquences de l'alcoolisme²⁹⁷.

Les catholiques ne sont pas en reste. S'il n'existe aucune trace de projections données dans les églises ou les bâtiments paroissiaux, la première agence de location de films attestée à Lyon est celle de l'Etoile, qui loue vues fixes comme vues animées, et qui est dirigé par un abbé²⁹⁸.

²⁹¹ Interview de Sarah Bernhardt, dans Lyon Théâtral et littéraire n° 29, 18 avril 1914.

²⁹² ADR : 4 T 123 : Programme du 2 mai 1909.

²⁹³ AML : 1140 WP 049 : Fêtes du 14 juillet, correspondance de la mairie.

²⁹⁴ *Phono-Ciné-Gazette* n°86, 15 octobre 1907.

²⁹⁵ AML : 1140 WP 059 : Lettre du comité des Pierres plantées datée du 18 juillet 1907.

²⁹⁶ PITIOT Louis, *Pierre-Bénite sur-Rhône*, Pierre-Bénite, 1978, page 185.

²⁹⁷ ADR : 4 M 234 : Rapport du 7 juin 1913.

²⁹⁸ *Indicateur commercial Henry*, années 1907-1911.

Le cinéma, longtemps resté un spectacle invité, est également adopté par l'ensemble des lieux de spectacle et de sociabilité de la ville. On le retrouve dans les théâtres comme dans les salles de café-concert, dans les restaurants comme dans les grandes brasseries, mais aussi dans des lieux plus informels comme les cafés ou les jeux de boules. Enfin, le cinéma s'invite à demeure. Pathé lance en 1912 un appareil de salon, le Pathé-Kok²⁹⁹, qu'utilise par exemple un cafetier lyonnais pour donner des séances gratuites de cinéma dans son établissement. Dès 1913, une publicité dans le Tout-Lyon vante les mérites du « *Cinéma chez soi* »³⁰⁰. De fait, il n'est pas de lieu où l'on ne retrouve un appareil cinématographique. Le cinéma a conquis la ville.

En moins de dix années, le spectacle cinématographique a acquis une place de choix dans l'agglomération lyonnaise. A la veille de la première guerre mondiale, les salles de projections cinématographiques couvrent l'essentiel de l'espace urbain et le cinéma constitue plus du quart des recettes des spectacles lyonnais. Aller au cinéma constitue alors déjà une pratique de masse.

Ce succès est dû en grande partie à la perméabilité du nouveau spectacle aux thèmes fédérateurs, mais également au fait que le cinéma s'adapte à toutes les catégories de la société urbaine. En raison même de cette capacité d'adaptation, le spectacle cinématographique n'est pas un spectacle uniforme. Il se développe en fait en fonction des divisions de l'espace urbain, ne proposant pas nécessairement la même qualité de spectacle à l'ensemble des habitants.

Chapitre II. Les cinémas dans la ville : la distinction des publics

En 1914, le spectacle cinématographique s'est véritablement imposé comme un spectacle de masse. L'ampleur de sa diffusion dans l'agglomération lyonnaise semble aller dans le sens d'une unification culturelle de la société urbaine sinon d'une réelle démocratisation du spectacle. Mais, pour Marcel Roncayolo,

« Les cas de « démocratisation » [de la culture urbaine] ne manquent pas. Mais ne sont-ils pas en partie illusoirs ? Chaque démocratisation d'une institution culturelle, d'un comportement ou d'une consommation, ne s'accompagne-t-elle pas de la création d'une nouvelle barrière ou d'un nouveau signe distinctif, réservé aux privilégiés et d'abord à la catégorie la plus exigeante, celle qui crée les modes culturelles [...] ? »³⁰¹

L'évolution du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise correspond en grande partie à ce postulat. Entre 1905 et 1909, le cinéma en salles, concentré dans le

²⁹⁹ Kermabon Jacques (dir.), *Pathé, premier empire du cinéma*, op. cit., page 149.

³⁰⁰ *Annuaire du Tout-Lyon*, année 1913.

³⁰¹ *Roncayolo Marcel, La ville et ses territoires, Paris, Gallimard, collection Folio/Essais, 1987, page 79.*

centre et les beaux quartiers, s'oppose directement au cinéma forain des foires de quartier. La diffusion des salles de cinéma sur l'ensemble du territoire urbain à partir de 1910 ne change pas réellement la donne. L'éclosion des petites salles de quartier est en effet coïncide avec l'ouverture de grands établissements sur la presqu'île et la rive gauche du Rhône. Si aller au cinéma devient une pratique de masse qui transcende les distinctions sociales, géographiques ou culturelles, la diversité des exploitations cinématographiques les perpétuent.

La hiérarchisation de l'exploitation cinématographique est aussi celle du spectacle lui-même. La qualité, la richesse et la fraîcheur des programmes sont en effet conditionnés par les moyens financiers, fort inégaux, des exploitants. Les principaux établissements cinématographiques proposent alors, à des tarifs élevés, des représentations qui se rapprochent de l'exploitation théâtrale tandis que les petites salles, meilleur marché, offre nécessairement un spectacle de moindre envergure. Ce déséquilibre découle avant tout de la profonde diversité des exploitants, fondateurs ou repreneurs, de lieux de projections cinématographiques.

I. Les exploitants : parcours multiples, moyens inégaux.

Les salles de cinéma naissent essentiellement d'initiatives individuelles et non concertées, ce qui explique le caractère atomisé de l'exploitation cinématographique lyonnaise. Des trente-neuf établissements qui coexistent à la veille de la guerre, seuls quatre sont exploités par une société d'envergure nationale. Tous les autres sont dirigés à l'échelon local, et près des deux tiers appartiennent à un individu qui n'exploite pas d'autres établissements. La prédominance des petits indépendants au sein de l'exploitation cinématographique est en fait générale en France. Claude Forest souligne cette spécificité nationale en la comparant à l'exploitation américaine, où la concentration est bien plus forte, et explique cette différence par la forte ruralité française, qui empêche les grandes compagnies de se développer³⁰². Sans doute faut-il aussi insister sur la place importante du petit commerce. Dans les villes françaises, celui-ci se développe considérablement dans le dernier tiers du XIX^e siècle³⁰³. Or, le cinéma ne diffère pas vraiment des autres activités commerciales, en tout cas dans les conditions nécessaires à son exploitation. La relative facilité avec laquelle on ouvre une salle de cinéma explique que des individus venus de tous les horizons – et aux moyens financiers fort contrastés – puissent participer au développement du spectacle cinématographique. En vérité, le morcellement de l'exploitation cinématographique lyonnaise caractérise essentiellement les années 1910-1914. La diffusion du cinéma dans les années 1905-1909 est avant tout affaire de professionnels.

³⁰² FOREST Claude, *op. cit.*, page 41.

³⁰³ CHARLE Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Editions du Seuil collection Points Histoire, 1991, page 181-183. LEQUIN Yves, « Les citadins, les classes et les luttes sociales, in AGULHON Maurice (dir.), *Histoire de la France urbaine*, Tome IV : *La ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien*, Paris, Editions du Seuil collection Points Histoire, 1998, pages 567-571.

1) Le cinéma : un commerce comme un autre

A) UNE LÉGISLATION PEU EXIGEANTE

L'industrie cinématographique, dans ses vingt premières années, est totalement absente des préoccupations de la République. Nulle législation nationale, qu'il s'agisse du spectacle ou des salles, aucune mention du cinéma dans les débats à la Chambre. Jusqu'en 1914, le développement du spectacle cinématographique ne dépend que du seul pouvoir du maire, en vertu des pouvoirs qui lui sont conférés par la loi du 5 avril 1884.

A l'échelle du pays, il semble que le premier texte législatif spécifique au cinéma soit le règlement municipal de la ville de Paris du 1^{er} septembre 1898 qui fixe les règles de sécurité pour les exploitants de cinématographe, suite à l'incendie du Bazar de la charité³⁰⁴. Il n'en existe pas d'équivalent à Lyon avant le mois d'avril 1906, malgré la présence attestée de salles de cinéma sédentaires depuis le mois d'octobre 1905. Bien plus, il n'existe aucun contrôle des cinémas forains, qu'il s'agisse de ceux qui évoluent dans les fêtes foraines, attestés à Lyon depuis 1900 au moins, ou ceux qui s'installent provisoirement dans les grandes salles de spectacle, phénomène attesté à Lyon depuis 1901 et qui se généralise à partir de septembre 1905. Il faut donc croire, à moins de spéculer sur l'aveuglement des édiles lyonnais, qu'il n'existe pas réellement de psychose de l'incendie liée au cinématographe, et que l'incendie du bazar de la Charité n'a eu de répercussions qu'à Paris.

Avant la mise en place d'une législation spécifique en 1906, les exploitations cinématographiques qui ouvrent leurs portes sont soumises aux règles qui régissent l'installation des établissements recevant du public. Les individus désireux d'ouvrir une salle de cinéma doivent en premier lieu, logiquement avant d'entamer les travaux, en demander l'autorisation à la municipalité. Celle-ci se contente dans un premier temps de demander des renseignements sur le futur exploitant au commissaire du quartier, qui procède alors à une enquête de moralité peut-être plus symbolique que déterminante. En l'absence de problèmes, ce qui est systématiquement le cas, la municipalité réserve sa décision dans l'attente de visiter l'établissement une fois aménagé.

La visite de l'établissement est confiée à une sous-commission municipale, la sous-commission des théâtres, composée du commandant des Sapeurs-Pompiers, de l'architecte de la ville et du directeur du service de la voirie, qui sont chargés de vérifier l'installation, ainsi que du commissaire de quartier, dont la présence est nécessaire afin de faire appliquer les prescriptions, s'il y a lieu. Avant 1906, les salles de spectacle sont soumises à des normes de sécurité assez simples, édictées essentiellement pour assurer la sécurité des spectateurs en cas d'incendie. D'une part, les dégagements entre les rangées de sièges qui doivent permettre la circulation (et donc l'évacuation rapide) du public, et d'autre part la présence obligatoire de portes de sortie. Avant 1906, ce sont les seules règles auxquelles sont soumises les salles de cinéma³⁰⁵.

³⁰⁴ BOSSENO Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran... », *op. cit.*, page 165.

A l'instigation d'Edouard Herriot, le premier arrêté spécifique relatif à l'installation des salles de cinématographe est promulgué le 25 avril 1906. Celui-ci est à peu de choses près calqué sur le règlement parisien de 1898, sans d'ailleurs que l'on puisse parler d'influence directe puisque le service de la voirie lyonnaise a réfléchi de son côté aux dangers que pouvait représenter l'appareil³⁰⁶. Ses conclusions ont abouti à deux règles principales : l'impossibilité théorique d'exploiter un appareil cinématographique qui ne serait pas enfermé dans une cabine de projection, et l'obligation d'utiliser l'énergie électrique. La cabine de projection devait être construite en matériaux incombustibles. Ces prescriptions n'entraînent pas d'importantes dépenses mais elles limitent la diffusion du cinématographe aux lieux raccordés à l'électricité.

En 1910, la municipalité lyonnaise promulgue un arrêté interdisant de fumer dans les établissements cinématographiques³⁰⁷. Cette décision assimile *de facto* les cinémas aux salles de théâtre. Mais cette interdiction n'a sans doute pas de grandes conséquences : soit les salles de cinéma donnent un spectacle bref qui ne dépasse pas une heure, auquel cas l'interdiction de fumer ne doit pas être franchement ressentie par les spectateurs, soit les salles proposent déjà un spectacle de deux ou trois heures, mais leurs propriétaires ont, dans ce cas, sans doute eux-même pris la décision d'interdire de fumer. En tout cas, aucune contestation n'est parvenue jusqu'à nous. Le problème ne se pose réellement que pour les exploitations dans les cafés ou débits de boisson, qui commencent à se développer en 1910, ou pour l'ancien café-concert de la Scala où les spectateurs ont gardé leurs habitudes³⁰⁸.

Le 29 juillet 1912, la sous-commission des théâtres demande au maire de Lyon de la charger « *d'exercer une surveillance constante sur [l]es installations* » cinématographiques qui pour la plupart présentent « *un danger permanent* »³⁰⁹. Cette demande pressante fait très certainement suite à l'incendie du cinéma Artistic, qui s'est produit une semaine auparavant³¹⁰. De fait, les incendies dans les salles de cinéma lyonnaises se sont multipliés ; pour la seule année 1911, trois établissements sont ainsi sinistrés : le Cinéma-Montchat³¹¹, le cinéma forain de Melkior Pinard, installé cours du midi³¹², et le cinéma Bellecour³¹³. Si ces incendies restent en général circonscrits et

³⁰⁵ AML : Arrêté du 6 juillet 1881 relatif aux salles de spectacles.

³⁰⁶ AML : 1129 WP 014 : Rapport du service municipal de la voirie daté du 4 avril 1906.

³⁰⁷ AML : 1143 WP 032 : Arrêté du 17 novembre 1910.

³⁰⁸ ADR : 4 T 170 : Dossier de la Scala, correspondance entre la préfecture et la municipalité lyonnaise, 1913.

³⁰⁹ AML : 1143 WP 032 : Commission des Théâtres, procès-verbal de la séance du 29 juillet 1912.

³¹⁰ AML : 1121 WP 001 : Dossier du Bellecour, rapport de la commission des théâtres, 3 septembre 1912.

³¹¹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du Cinéma-Montchat, rapport des Sapeurs-Pompiers, 2 août 1911.

³¹² *Le Progrès*, 27 juillet 1911. Cité par Micheline GUAITA, *op. cit.*, page 177.

n'entraînent pas de décès, ils contribuent fortement à l'image d'un spectacle dangereux pour les spectateurs.

Peut-être s'agit-il aussi de remettre la législation à jour. Celle-ci n'a pas évolué depuis 1906. Or, non seulement les établissements cinématographiques se sont multipliés, mais ils ont également changé de nature. L'arrêté de 1906 régissait à un spectacle essentiellement nomade et encadrait des installations le plus souvent provisoires. A la fin de l'année 1912, plus d'une vingtaine de salles de cinéma sédentaires est installée à Lyon, et il semble alors évident que le cinéma ne constitue pas une mode. La municipalité devient donc plus attentive aux conditions d'installation des établissements et durcit sa législation.

C'est chose faite avec l'arrêté sur les salles de spectacle daté du 9 novembre 1912, dans lequel les établissements cinématographiques constituent une catégorie à part entière. Les prescriptions sont multiples. Dans la salle, les chaises doivent être fixées au sol ; dans la cabine, il faut protéger l'appareil de projection par une enveloppe métallique et une cuve à eau doit être constamment à portée de main. La surveillance des salles est elle-même strictement réglementée : les exploitants doivent prévenir la municipalité à chaque période de fermeture, et la commission des théâtres est chargée de contrôler les installations deux fois par an³¹⁴. Deux ans plus tard, l'arsenal juridique est complété par l'obligation faite aux cinémas forains de déclarer leur présence à la municipalité, qui peut accorder ou non son autorisation³¹⁵. L'installation des établissements cinématographiques semble strictement encadrée à la veille de la première guerre mondiale.

Toutefois, la municipalité apparaît le plus souvent impuissante à faire respecter les textes qu'elle édicte. La raison principale tient au fait que le maire de Lyon n'a pas le contrôle de la police et se trouve donc dépendant de la bonne volonté des commissaires de quartier³¹⁶. Sans aucun doute, ces derniers ont d'autres choses à faire que s'occuper des questions de voirie. Cela explique que de nombreuses exploitations cinématographiques parviennent à ouvrir leurs portes sans aucune autorisation. C'est particulièrement le cas des lieux de sociabilité où s'installe un appareil cinématographique : ainsi au jeu de boules de Claude Morin, avenue de Saxe en 1908³¹⁷, ou au Skating Pommerol, dans le quartier des Brotteaux, en 1913³¹⁸. Mais c'est aussi le cas de certaines salles de cinéma sédentaires : le cinéma Splendor, par exemple, ouvre ses portes au public plus de deux semaines avant d'obtenir l'autorisation

³¹³ AML : 1121 WP 001 : Dossier du cinéma Bellecour, rapport des Sapeurs-Pompiers, 6 novembre 1911.

³¹⁴ AML : 1143 WP 032 : Arrêté du 9 novembre 1912.

³¹⁵ AML : 1143 WP 032 : Arrêté du 26 mars 1914.

³¹⁶ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du Conseil municipal du 1^{er} mai 1916.

³¹⁷ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Morin, lettre du bureau de bienfaisance du 1^{er} juin 1908.

³¹⁸ AML : 1111 WP 020 : Rapport des Sapeurs-Pompiers du 14 juin 1913.

municipale³¹⁹ .

Il en va de même des prescriptions de la commission des théâtres, édictées mais pas nécessairement appliquées. C'est du moins ce que relève en 1913 le capitaine des Sapeurs-Pompiers, quelque peu désenchanté par l'inefficacité de la commission dont il fait partie, au sujet de deux salles de cinéma dont « *les directeurs [...] ne se sont pas conformés aux prescriptions du semestre dernier, et ont ouvert sans attendre la visite de la sous-commission. Dans ces conditions, le rôle de la sous-commission devient inutile*³²⁰ » . Un de ses adjoints ne voit définitivement pas d'autres moyens que l'action des commissaires de police pour faire respecter la législation³²¹ .

D'ailleurs, les textes de loi sont scrupuleusement appliqués lorsque le commissaire du quartier s'investit personnellement dans le contrôle des établissements cinématographiques. F. David, l'exploitant du Cinéma-Montchat, l'apprend à ses dépens : entre les mois de mars et d'avril 1911, pas moins de quatre procès-verbaux sont dressés par le commissaire de quartier. Ce dernier semble particulièrement remonté contre l'exploitant ; il signale lui-même à la mairie les irrégularités de voirie et va jusqu'à demander la visite de la commission des théâtres. Excès de zèle ? C'est en tout cas l'opinion implicite de la municipalité. Celle-ci ne donne pas suite aux observations du commissaire et l'enjoint même à un peu plus de compréhension³²² .

En vérité, si la mairie a souvent du mal à faire respecter ses arrêtés, elle ne les applique pas strictement quand elle en a les moyens. Elle a pourtant une arme décisive à sa disposition, la possibilité de fermer par arrêté une salle de spectacle. Elle n'est utilisée qu'à une seule reprise jusqu'en 1914 : le cinéma Modern, au centre de la ville, est fermé pendant 48 heures le 14 décembre 1912 car l'exploitant avait refusé l'entrée au sapeur-pompier, pourtant en uniforme³²³ . Tous les autres établissements échappent à ce couperet particulièrement dissuasif. Les services de la municipalité sont sans doute plus attentifs aux établissements du centre-ville, qu'ils ont pour ainsi dire sous les yeux, qu'aux salles de quartier. Entre impuissance et laisser-faire, la marge de manœuvre laissée par les pouvoirs publics aux entrepreneurs est confortable.

B) UN COMMERCE OUVERT À TOUS

Les promoteurs du cinéma lyonnais forment un groupe pour le moins hétéroclite : identité, moyens financiers, et parcours professionnels. Le commerce de cinéma attire de fait

³¹⁹ *Lyon-Républicain*, 19 janvier 1913 et AML : 1121 WP 006 : Dossier du Splendor, autorisation d'ouverture datée du 10 février 1913.

³²⁰ AML : 1111 WP 020 : Lettre du 2 septembre 1913

³²¹ Idem : Rajout au crayon à papier de l'adjoint Leblanc, 5 septembre 1913.

³²² AML : 1121 WP 005 : Dossier du Cinéma-Montchat, correspondance entre la mairie, F. David et le commissaire du quartier de Montchat entre 1911 et 1913.

³²³ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Modern, arrêté du 14 décembre 1912.

toutes les catégories de la population.

Si l'on s'intéresse à la question de l'âge des exploitants lyonnais, la diversité l'emporte. On pourrait pourtant penser que le cinéma, nouveauté technique, attire avant tout une population jeune, au fait des dernières innovations. Mais il n'en est rien. On trouve au sein de l'exploitation lyonnaise des individus confirmés comme Julien Rousseau, 55 ans lorsqu'il ouvre le cinéma Palace en 1910³²⁴. Les exploitants d'un certain âge cachent parfois un fils, comme Philippe Kalbfeis, dont le fils finira par ouvrir son propre établissement. Mais lorsque Claude Lextrat ouvre son cinéma en 1913, il a 50 ans, et ce ne sont pas ses enfants, âgés de 11 et 4 ans, qui ont pu le soutenir³²⁵. A contrario, Jean Boulin et Eugène Kalbfeis n'ont respectivement que 29 et 27 ans lorsqu'ils deviennent exploitants³²⁶.

Si l'âge n'est pas un critère, le sexe n'en est pas un non plus. Les femmes ne sont en effet pas absentes de l'exploitation cinématographique lyonnaise. Deux d'entre elles, séparées de biens de leurs maris, exploitent en leur nom propre un établissement cinématographique : Amélie Perrier installe un cinéma dans son café en 1910 et Louise Révauld exploite le cinéma Palace entre 1912 et 1913³²⁷. Toutes deux ne sont connues que parce qu'elles ont fait faillite : dans tous les autres documents relatifs à ces salles, ce sont leurs maris qui apparaissent comme exploitants. Mais si les femmes sont peut-être plus nombreuses qu'il n'y paraît, elles sont dans tous les cas minoritaires. En 1914, les 20 membres du tout jeune syndicat lyonnais des exploitants sont tous des hommes³²⁸.

Enfin, la nationalité ne constitue pas plus un facteur discriminatoire à l'ouverture ou la reprise d'une salle de cinéma. Ce n'en est en tout cas pas un pour les services municipaux délivrant les autorisations d'exploiter, et il n'existe encore aucune législation nationale sur les commerçants étrangers. On retrouve parmi les exploitants lyonnais plusieurs étrangers. Les Italiens surtout prédominent : Alexandre Rota, l'un des principaux promoteurs du spectacle cinématographique, en est l'un des meilleurs exemples. Mais on pourrait citer aussi Joseph Rousset, sujet italien en dépit de son nom qui, lorsqu'il crée le cinéma Splendor en 1912, n'est installé à Lyon que depuis six ans³²⁹. La présence d'étrangers au sein de l'exploitation cinématographique lyonnaise témoigne tout autant de la place de l'immigration dans la ville que de l'universalisme du nouveau spectacle.

Les ressources financières ne constituent pas non plus une réelle barrière. Les

³²⁴ ADR : 6 MP 532 : Recensement de 1911, 3 rue Childebert.

³²⁵ ADR : 6 MP 532 : Recensement de 1911, 15 rue Mercière.

³²⁶ ADR : 6 MP 572 & 577 : Recensement de 1921, 77 rue de la République et 42 quai Jayr.

³²⁷ ADR : 6 up 1/2604 : Jugement déclaratif de faillite d'Amélie Perrier (1^{er} avril 1911) et 6 up 1/2630 : Jugement déclaratif de faillite de Louise Revault (8 avril 1913).

³²⁸ ADR : 10 M 318 : Composition du Syndicat patronal de la cinématographie lyonnaise, 23 juillet 1914.

³²⁹ ADR : Recensement effectué en 1906 au n° 19 de la rue des Capucins.

moyens nécessaires à l'ouverture d'une salle de cinéma ne sont en effet pas très importants. Jusqu'en 1914, un local, quelques bancs et une cabine cinématographique suffisent à organiser des séances cinématographiques. On peut se procurer un appareil de projection neuf pour moins de 1 000 francs en 1909 comme en 1913, quatre mois de salaire à peine d'un contremaître³³⁰. Ceci explique que des individus sans grands moyens financiers parviennent à ouvrir et exploiter une salle de cinéma. Léon Delucchi, par exemple, ne débourse que 3 000 francs pour installer le cinéma des Variétés à Villeurbanne, mais cette somme constitue toute sa fortune. Son commerce d'orgues foraines ayant périclité, aux abois peut-être, il investit l'argent qu'il lui reste dans l'installation du cinéma³³¹. Mais pour pouvoir l'exploiter, il est obligé de traiter avec un commanditaire qui investit 1 000 francs dans l'entreprise en échange d'une partie importante des bénéfices³³². Les difficultés économiques caractérisent également les repreneurs d'établissements cinématographiques. Jean Viviant, par exemple, a englouti toutes ses ressources dans un commerce de fabrication de ceintures et bretelles. Or, c'est à la suite de cette déconfiture qu'il s'est tourné vers l'exploitation cinématographique : « *Je peu d'argent qui me restait, je l'ai employé en juin 1914 à l'achat d'un cinéma* »³³³. L'exploitation cinématographique attire donc des individus qui n'ont pas du tout d'assise financière.

Le personnel indispensable au fonctionnement d'une salle de cinéma n'est quant à lui guère plus important que dans tout autre commerce. Il n'y a besoin que d'un opérateur, une personne à la caisse et un musicien pour accompagner les séances. Seules les grands établissements sont astreints au paiement du salaire du contrôleur des recettes³³⁴, la plupart des salles de cinéma étant abonnées aux taxes sur les recettes. Un couple suffit donc à l'exploitation d'une salle de cinéma. C'est le cas du ménage Kalbfeis, qui ouvre un cinéma dans le quartier de Vaise en 1913 : le mari fait fonctionner l'appareil de projection tandis que sa femme tient la caisse et joue du piano pendant les séances³³⁵.

L'exploitation des salles de cinéma est enfin caractérisée par l'extrême variété des parcours professionnels de ceux qui s'y lancent. C'est en fait le cas de l'ensemble de l'industrie cinématographique, les fondateurs des grandes sociétés en tête. Charles Pathé, par exemple, travaille tour à tour dans une boucherie, un bistrot et chez un avoué avant d'acheter et d'exploiter un phonographe. Et c'est par le commerce de ce nouvel appareil qu'il en vient à s'intéresser au cinématographe, autre nouvelle invention³³⁶. Aux

³³⁰ D'après les salaires retrouvés en 1913 dans les affaires traitées par le tribunal des prud'hommes (ADR : 2039 W 062).

³³¹ ADR : P 21 : Dossier de Delucchi, lettre de Delucchi du 25 novembre 1919.

³³² ADR : 6 up 1/257 : Formation de la société Delluchi et Deloche (10 octobre 1913).

³³³ ADR : 4 T 203 : Fermeture du cinéma Viviant par les autorités, lettre de Jean Viviant au Préfet, datée du 23 février 1916.

³³⁴ Ce dont les exploitants se plaignent, tel Alexandre Rota, qui exploite le Nouvel Alcazar (AML : 1121 WP 001 : Dossier du Nouvel Alcazar, lettre du 29 décembre 1911).

³³⁵ ADR : P 85 : Dossier d'Eugène Kalbfeis, rapport de l'inspecteur des contributions directes du 24 mai 1922.

Etats-Unis, les grands producteurs et propriétaires de salles sont pour la plupart des *self-made men* qui ont fait tous les métiers³³⁷. A Lyon même, les individus issus de l'industrie cinématographique naissante ne forment qu'une poignée des fondateurs d'établissements cinématographiques. Ce qui est – ou peut paraître – plus surprenant, c'est l'absence complète, au sein de l'exploitation cinématographique lyonnaise, de professionnels du spectacle, qu'ils viennent du monde du théâtre ou de celui du café-concert.

En effet, si la majorité des salles de spectacle de Lyon accueille des projections cinématographiques et profite de l'engouement du public, ses propriétaires ne vont pas jusqu'à s'investir personnellement dans la promotion du nouveau spectacle. Sans doute cela vient-il de la nature même du cinéma, qui oscille durant quelques années entre attraction et spectacle, une ambiguïté de statut qui dure. Si le cinéma est taxé au même titre que les autres spectacles dès 1896, ses promoteurs ne sont classés au registre des professionnels du spectacle qu'au cours de l'année 1913³³⁸.

Du reste, en dehors des grands établissements, les individus dirigeant une exploitation de théâtre ou de café-concert sont également caractérisés par l'absence d'expérience préalable dans le monde du spectacle. Le théâtre Guignol situé au 83 de la rue de la République, par exemple, est installé et exploité par un coiffeur en 1902, et repris par un peintre-décorateur deux ans plus tard³³⁹. Il faut toutefois souligner que l'exploitation cinématographique nécessite encore moins de connaissance ou d'expérience de la scène que l'exploitation des spectacles vivants. Les entrepreneurs de projections cinématographiques n'ont – ou en tout cas peuvent n'avoir – aucun rapport avec le monde de la création, que ce soit les artistes, les interprètes ou les techniciens. Un simple appareil et plusieurs bobines de pellicule remplacent non seulement les comédiens, les décors et les accessoires mais aussi les machinistes. Le fonctionnement de l'appareil de projection lui-même ne nécessite pas de connaissances particulières : aucun diplôme d'opérateur n'existe avant l'institution d'un C.A.P. en 1920³⁴⁰. Le seul intermédiaire avec lequel doit traiter l'exploitant de cinéma est le vendeur ou le loueur de films.

Rien ne distingue finalement le cinéma d'un autre commerce : l'exploitant pourrait être assimilé à un simple détaillant d'une marchandise – les programmes cinématographiques – qui lui est vendue ou louée au mètre, comme le tissu. Une phrase de l'un d'entre eux en 1909 en dit long sur l'image que les exploitants, ou du moins une partie d'entre eux, peuvent se faire de leur métier :

³³⁶ KERMABON Jacques, *op. cit.* page 17.

³³⁷ HAY Peter, *La MGM, splendeur du cinéma américain*, pages 17 et 25.

³³⁸ AML : 1108 WP 106 : Perception de la patente.

³³⁹ AML : 1121 WP 001 : Dossier du cinéma Idéal, autorisations d'exploiter pour les années 1902 et 1904.

³⁴⁰ AML : 0455 WP 023 : Arrêté préfectoral du 10 septembre 1920.

« Nous sommes classés [au titre de la taxe sur les spectacles] comme salle de spectacle, mais je crois que nous sommes ni plus ni moins que des commerçants, comme les cafés, les bazars, les grands magasins, sans toutefois avoir autant de clients que ces établissements ³⁴¹ »

L'assertion est d'autant plus significative qu'elle est faite par Alexandre Rota qui, depuis 1905, est totalement immergé dans le monde du cinéma. Les exploitants, commerçants avant tout ? C'est du moins ce qui ressort de leur parcours professionnel. En effet, la plupart des directeurs d'établissements cinématographiques étaient déjà à leur compte au moment de se lancer dans le cinéma, comme le montre le tableau ci-après :

Tableau 7. Origine professionnelle des exploitants lyonnais (1905-1914)

Profession antérieure	Nombre	Proportion
Professionnels du cinéma	10	22 %
Commerçants	23	50 %
Artisans & industriels	7	15 %
Professions libérales	4	9 %
Employés	2	4 %
Total	46	100 %

Sur cinquante-huit individus ayant fondé ou exploité une salle de cinéma entre 1905 et 1914, j'ai pu identifier le parcours professionnel de quarante-six d'entre eux (soit 79 %). Or, près de 95 % de ces individus exerçait une activité indépendante avant de diriger une salle de cinéma. Le statut d'indépendant est bien le seul lien qui existe entre les exploitants lyonnais, car si l'on se penche sur les secteurs d'activité, toutes les branches du commerce et de l'industrie sont représentées. En vérité, il n'existe pas vraiment de profession déterminante – ou discriminante – à l'accession au commerce de cinéma, tant que l'on est déjà à son compte. François Gresle, pour les petits patrons du Nord, avait déjà montré que le statut primait sur le secteur d'activité ³⁴², et le cinéma lyonnais est à ce titre un commerce comme un autre. Jean-Jacques Meusy a d'ailleurs observé le même phénomène pour l'exploitation cinématographique parisienne, « où la plupart des exploitants viennent du petit commerce et ont tenu – ou tiennent parfois encore – un débit de boissons ou un commerce de meubles, de chaussures, de passementerie, de cravates ³⁴³ ».

De fait, dans l'agglomération lyonnaise, les seuls commerçants constituent la moitié des exploitants. La majorité d'entre eux, dix-sept exactement, exploitait déjà un établissement recevant du public : brasseries, cafés ou jeux de boules. L'expérience de la clientèle aidant, il est plus facile pour ces individus de changer de secteur d'activité, sinon

³⁴¹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Modern, lettre d'Alexandre Rota datée du 2 juin 1909.

³⁴² GRESLE François, *L'univers de la boutique : famille et métier chez les petits patrons du Nord (1920-1975)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, 161 pages.

³⁴³ MEUSY Jean-Jacques, *Paris-palaces...*, op. cit., page 225. Voir aussi les pages 369-370.

d'intégrer le cinéma au sein même de leur établissement.

En ce qui concerne tous les autres exploitants lyonnais, on peut toujours jouer à trouver une logique dans leur parcours professionnel. Si deux électriciens, l'un à Lyon et l'autre à Villeurbanne³⁴⁴, se lancent dans le commerce de cinéma, n'est-ce pas parce que le nouveau spectacle constitue un défi technique ? Mais en ce cas, comment expliquer qu'un ébéniste ou un fabricant de cartonnages parviennent eux aussi à ouvrir une salle de cinéma³⁴⁵ ? Les motivations professionnelles, où le hasard et les relations personnelles entrent parfois en jeu, sont souvent impénétrables. Un exemple : la femme de Joseph Rousset, un épicier qui ouvre en 1912 le cinéma Splendor aux terreaux, est née à Candelo, la même petite ville du Piémont où Alexandre Rota, lui-même exploitant depuis 1905, a vu le jour³⁴⁶. Et c'est un autre italien, Joseph Micheletti, qui prend la succession de Joseph Rousset à la tête du cinéma Splendor³⁴⁷. Il est possible qu'il ne s'agisse que d'une coïncidence mais il est tout aussi possible que ces personnes se connaissaient et qu'Alexandre Rota ait prêté main-forte à ses compatriotes. Quoiqu'il en soit, l'exploitation cinématographique attire à Lyon des individus issus des milieux les plus divers, ce qui détermine à terme la hiérarchisation des salles de cinéma, principalement après 1910.

Dans ses premières années d'existence cependant, le spectacle cinématographique se développe essentiellement sous l'impulsion d'individus ou de sociétés déjà expérimentés dans le domaine du cinéma.

2) Les pionniers de l'exploitation cinématographique (1905-1909)

Le terme n'est pas usurpé : les exploitants des premières années du spectacle cinématographique défrichent réellement un territoire encore inexploité. Tout est à faire. Jusqu'en août 1907, il n'existe dans l'agglomération lyonnaise aucun représentant d'une société nationale ou internationale assurant la vente des programmes cinématographiques et, si l'on excepte la maison Lumière, aucun concessionnaire d'appareils de projection. L'industrie cinématographique lyonnaise se limite alors à l'éclosion de quelques salles de cinéma et aux passages des forains et des exhibiteurs. Les premiers promoteurs du cinéma sont donc certainement obligés de passer par Paris ou tout autre centre de production cinématographique pour se procurer leurs programmes. Par un apparent paradoxe, les premières années du spectacle cinématographique sont donc caractérisées par la prédominance d'individus ou de

³⁴⁴ Bertucat, exploitant le Cinématerraux (AML : 1121 WP 006 : Dossier du cinéma Splendor, demande d'autorisation d'exploiter du 13 mars 1907) et Bouvier, fondateur du cinéma 147 cours Tolstoï à Villeurbanne (ADR : 4 M 484 : Autorisation du maire de Villeurbanne datée du mois de mars 1912).

³⁴⁵ Louis Bouvard, fondateur du cinéma Sébastopol à Lyon et ébéniste au 243 rue Paul-Bert (*Indicateur commercial Fournier*, 1915) ; Edmond Mercier, fondateur du cinéma Elysée et fabricant de cartonnages (*Indicateur commercial Henri*, 1919).

³⁴⁶ ADR : 6 MP 528 & 532 : Recensement de 1911, 4 place Le Viste (Rota) et 19 rue des Capucins (Rousset).

³⁴⁷ ADR : Registre du commerce : Fiche A 21716.

sociétés qui ont déjà une expérience de l'industrie cinématographique.

Caractéristique est à ce titre l'identité des fondateurs de la toute première salle de cinéma lyonnaise, le cinéma Idéal. F. Trichard et Hyacinthe Collomb sont tous deux associés dans l'exploitation de « *l'Association Lyonnaise de Publicité Lumineuses & de projections fixes & Cinématographiques* ³⁴⁸ ». F. Trichard en effet organise depuis 1905 des projections publicitaires malgré l'arrêté du 14 janvier 1905 qui interdit les projections lumineuses sur la voie publique ³⁴⁹. Lorsqu'ils ouvrent le cinéma Idéal en novembre 1905, les deux associés ont non seulement l'expérience des projections cinématographiques, mais aussi le matériel nécessaire. Sans nul doute connaissent-ils également des fournisseurs de vues cinématographiques. Trichard et Collomb passent donc des films publicitaires aux programmes de divertissement : l'expérience technique prime sur celle du spectacle. Les deux exploitants, du reste, continuent leur activité publicitaire après l'ouverture du cinéma Idéal. En juillet 1906, on les retrouve tous deux demandant l'autorisation d'organiser des projections de ce type à la municipalité ³⁵⁰. Si F. Trichard exploite désormais pour son compte un cinématographe géant, ayant abandonné l'exploitation de l'Idéal à son associé, Hyacinthe Collomb continue bel et bien à marier publicité et spectacle.

En plus de devoir connaître la toute jeune industrie cinématographique, les premiers promoteurs du cinéma en salles ont nécessairement besoin d'importantes liquidités pour pouvoir ouvrir et exploiter une salle de projections cinématographiques. Non pas tant pour parer aux frais d'installation ou à l'achat du matériel, mais pour se procurer des films. En effet, jusqu'en 1907, aucun programme n'est loué à Lyon. Le marché du film ne fonctionne encore qu'à la vente. Or, les premières exploitations cinématographiques qui ouvrent leurs portes renouvellent leurs programmes toutes les semaines et n'achètent a priori que des films neufs, au prix fort. Les séances ne sont pas longues bien sûr, une demi-heure dans les premières années, mais une demi-heure de programme correspond environ à 600 mètres de pellicule, soit, au prix normalement pratiqué de deux francs le mètre, 1 200 francs à déboursier chaque semaine. Il faut donc un fond de roulement important (5 000 francs par mois) pour ouvrir un établissement cinématographique et, surtout, il faut que le public vienne nombreux et régulièrement. Les tarifs pratiqués dans les premières salles de cinéma qui ont écloé en 1905 et 1906 sont uniformément de 30 et 50 centimes, soit une moyenne de 40 centimes par place. Il faut donc attirer pas moins de 3 000 spectateurs par semaine pour rentabiliser les bandes achetées. La prise de risque est bel et bien importante.

Il n'est pas étonnant dès lors que les individus ayant une expérience dans le domaine cinématographique soient majoritaires parmi les premiers exploitants. Le cinéma, dans ses premières années d'exploitation, est affaire de professionnels. Deux sociétés sont

³⁴⁸ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Idéal, bail du 1^{er} mars 1906.

³⁴⁹ AML : 1125 WP 014 : Arrêté du 14 janvier 1905 et demande d'autorisation de Trichard datée du 14 août 1905.

³⁵⁰ AML : 1125 WP 014 : Demandes d'autorisation datées des 19 et 26 juillet 1906 et rapport du commissaire de police du 24 juillet 1906.

ainsi liées à la fondation et l'exploitation de plus de la moitié des quatorze établissements lyonnais qui ouvrent leurs portes : la société Cinéma-monopole, liée à la société Pathé frères, et une société italienne, Excelgrafia.

La société Cinéma-monopole est l'une des cinq sociétés concessionnaires créées par Charles Pathé en 1907 pour assurer la location de ses programmes. Elle tient de ce fait le monopole de la production Pathé sur un large territoire qui englobe 17 départements, tout le quart sud-est français de Lyon à Nice³⁵¹. Fondée en août 1907, avec un capital de 600 000 francs, la société Cinéma-Monopole installe son siège dans la capitale des Gaules où elle dispose déjà d'importants bureaux³⁵². Les liens de la société avec Pathé-frères sont ambigus : ses statuts lui assurent une véritable indépendance mais elle ne peut traiter qu'avec la société parisienne, et son président et principal souscripteur n'est autre que le président du conseil d'administration de la société Pathé frères, le baron Gabet. Cinéma-monopole apparaît donc comme un « *satellite* » de la société Pathé-frères³⁵³, et constitue sa vitrine officielle dans l'agglomération lyonnaise.

Lors de sa création, Cinéma-Monopole reprend l'exploitation de deux salles de cinéma lyonnaises, les cinémas Grolée et Vendôme, ainsi qu'une salle grenobloise, toutes trois fondées par l'administrateur de la nouvelle société, Joseph Richard. Sans doute celui-ci avait-il agi pour le compte de Pathé-frères car le cinéma Grolée est dénommé Pathé-Grolée dès le mois de mars 1907³⁵⁴, bien avant la constitution de Cinéma-monopole. Quoiqu'il en soit, celle-ci est fermement ancrée dans l'exploitation régionale. Elle bénéficie en outre du monopole de la production Pathé, à l'époque la plus importante au monde. Lors de sa constitution³⁵⁵, le siège de la société, au 6 de la rue Grolée, regroupe 230 films dont la longueur varie de 30 à 410 mètres (soit de moins de deux minutes à plus de 20 minutes). L'ensemble des films correspond environ à 30 000 mètres de pellicule, soit 26 heures de projection. Pour une salle dont les programmes durent une demi-heure, comme c'est le cas des petites exploitations du centre-ville ouvertes en 1905-1906, le catalogue disponible correspond exactement à une année entière de projection. La société est autonome et bénéficie du matériel et du savoir-faire de la maison Pathé.

L'extension de la société dans le domaine de l'exploitation est impressionnante : des salles Cinéma-monopole ouvrent à Saint-Etienne en 1907, à Villefranche sur Saône en 1908, à Vienne en 1910³⁵⁶. Mais c'est à Lyon surtout que la société se développe. Après l'abandon du cinéma Vendôme dont rien ne dit qu'il ait réellement fonctionné, la société ouvre une salle en avril 1908 au 6 de l'avenue de Noailles³⁵⁷ puis une nouvelle salle deux

³⁵¹ MEUSY Jean-Jacques, « La stratégies des sociétés concessionnaires Pathé et la location des films en France (1907-1908) » in Michel MARIE et Laurent LE FORESTIER (dir.) *La firme Pathé frères 1896-1914, op. cit.*, pages 21-48.

³⁵² ADR : 6 up 1/206 : Formation de la société Cinéma-monopole (29 août 1907).

³⁵³ MEUSY Jean-Jacques, « La stratégies des sociétés concessionnaires Pathé... », *op. cit.* page 37.

³⁵⁴ *Lyon-Républicain*, 28 mars 1907.

³⁵⁵ ADR : 6 up 1/206 : Formation de la société Cinéma-monopole (29 août 1907).

mois plus tard, le cinéma Lafayette³⁵⁸. L'exploitation cinématographique et la location de la production Pathé apportent à la société des bénéfices significatifs en 1908-1909³⁵⁹.

La deuxième compagnie qui marque de son empreinte les débuts de l'exploitation cinématographique lyonnaise est la société italienne Excelgrafia. En effet, la demande d'autorisation pour l'ouverture du cinéma Bellecour en décembre 1905 est établie au nom de « *M. Carlo Frascari chez M. Rota.* »³⁶⁰. Carlo Frascari est le dirigeant d'une petite société italienne spécialisée dans l'agrandissement de photographies³⁶¹. Basé à Turin, il a ouvert dans cette ville un commerce en 1897 où sont périodiquement organisés des panoramas et des projections de diapositives colorées. Sans doute aussi déjà, même si Aldo Bernardini n'en parle pas, des projections cinématographiques, car ce n'est qu'en avril 1906 que cette petite société se transforme en « S.A. internationale de Cinématographie, photographie, publicité et industries similaires Excelgrafia », au capital de 180 000 liras. Selon Aldo Bernardini encore, ce n'est qu'à partir de cette date que la société se lance dans l'exploitation cinématographique en ouvrant en avril 1906 une salle à Turin. Après Rome et Milan, ce ne serait qu'en 1908 qu'Excelgrafia s'installe à Lyon. Il faut donc croire que le cinéma Bellecour est possédé par Carlo Frascari en son nom propre, et que son exploitation est confiée à Alexandre Rota (un employé, un ami, un compatriote ?).

Un mois à peine après l'ouverture du cinéma Bellecour et face au succès des séances cinématographiques, la direction décide « *de créer une succursale rue Moncey 42 afin de permettre au public de la Guillotière d'assister à ces intéressants spectacles* »³⁶². L'emplacement du nouvel établissement, dénommé simplement Cinéma-Guillotière, ne doit rien au hasard : il est situé exactement en face du Nouvel Alcazar, dans une petite salle de café-concert³⁶³. Or, la tournée cinématographique de l'Imperator, qui avait connu un franc succès, est terminée depuis deux mois et la grande salle de la Guillotière est revenue à des spectacles plus conventionnels. La direction du Bellecour cherche très certainement à drainer le public qui s'est rendu durant l'automne à l'Alcazar. Du reste, la

³⁵⁶ Archives municipales de Saint-Etienne : I 1 86 : Lettre de Cinéma-monopole datée du 24 octobre 1907. Archives municipales de Villefranche s/Saône : I 177 : lettre de Cinéma-monopole datée du 24 novembre 1908 et DUFROID Roger, *Cent ans de cinéma à Vienne 1896-1996. Les cinématographes permanents*, Vienne, Edité à compte d'auteur, 1999, page 87.

³⁵⁷ AML : 1121 WP 005 : Dossier de la salle du Parc, demande d'autorisation d'exploiter, 31 mars 1908.

³⁵⁸ *Lyon-Républicain*, 8 juin 1908.

³⁵⁹ MEUSY Jean-Jacques, « La stratégies des sociétés concessionnaires Pathé... », *op. cit.* page 43.

³⁶⁰ AML : 1121 WP 001: Dossier du cinéma Bellecour, demande d'autorisation d'exploiter, 23 décembre 1912.

³⁶¹ Bernardini Aldo, *Cinéma Muto Italiano...*, *op. cit.*, pages 48-49.

³⁶² *Le Progrès*, 25 janvier 1906.

³⁶³ Le concert des Nouveautés, *cf. Lyon-Républicain*, 16 mars et 10 novembre 1904.

salle est vendue deux mois plus tard³⁶⁴, deux semaines après le retour des projections cinématographiques au Nouvel Alcazar³⁶⁵. Sans doute les réseaux tissés par Carlo Francari et ses représentants, et la connaissance qu'ils acquièrent, leur permettent-ils de naviguer sans trop de peine sur la vague cinématographique. L'acheteur du cinéma Guillotière, dont l'identité est inconnue, n'a pas cette chance : la salle finit par fermer rapidement ses portes³⁶⁶, impuissante face à la concurrence du Nouvel Alcazar.

Au cours de l'année 1908, Salvatore Riccioli devient le directeur du cinéma Bellecour et c'est en tant que tel qu'il se rend acquéreur du cinéma Eden-salon, situé au n° 7 de la rue Simon-Maupin dans le centre de la ville, « *pour le compte de la S.A. internationale Excelgrafia de Turin*³⁶⁷ ». La société italienne est cette fois directement nommée. L'exploitation ne dure qu'un temps, la société aussi qui accumule les difficultés et finit en 1909 par se dissoudre³⁶⁸. Étrangement, la disparition de la société Excelgrafia n'entraîne pas un changement de direction à la tête du cinéma Bellecour, toujours exploité par Salvatore Riccioli.

Il faut maintenant revenir sur la personnalité d'Alexandre Rota, qui constitue le symbole même de l'exploitation cinématographique dans sa première décennie d'existence. Né à Candelo, en Lombardie en 1868, il apparaît comme « *patron tisseur* » dans le recensement de 1901 à Lyon³⁶⁹. J'ignore totalement comment Alexandre Rota est passé du secteur textile à celui du cinéma, mais c'est bien lui qui apparaît comme le directeur du cinéma Bellecour en 1905³⁷⁰. C'est à partir de cette expérience qu'il est à même de fonder, en octobre 1906, une autre salle de cinéma au cœur de la presqu'île, le Cinématophone-Modern-Theater bientôt raccourci en Modern' cinéma (ou cinéma Modern)³⁷¹. En 1908, il installe une nouvelle exploitation sur la rive gauche du Rhône. Celle-ci ne fonctionne que quelques jours, mais sa création est significative de l'énergie avec laquelle Alexandre Rota investit le secteur cinématographique. De fait, il n'est pas de domaine lié au cinéma qui échappe à son activité, comme le montre son papier en-tête :

« Développement de la cinématographie sous toutes ses formes – Achat, vente, location d'appareils, films neufs et occasions – Location de films depuis 0fr01 le mètre et par jour – Séances à domicile, traités à forfait pour une ou plusieurs

³⁶⁴ *Le Progrès*, 29 mars 1906

³⁶⁵ *Lyon-Républicain*, 16 mars 1906.

³⁶⁶ La dernière mention du cinéma Guillotière dans la Presse date du 9 avril 1906 (*Le Progrès*).

³⁶⁷ AML : 1121 WP 003 : Dossier de l'Eden-salon, lettre de Riccioli datée du 7 avril 1908.

³⁶⁸ Bernardini Aldo, *Cinéma Muto Italiano...*, *op. cit.*, pages 172-173.

³⁶⁹ ADR : Recensement de l'année 1901, 10 rue Romarin.

³⁷⁰ *Indicateur commercial Henri*, année 1907.

³⁷¹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Modern, lettre d'Alexandre Rota, datée du 26 septembre 1906.

séances – Traités pour fin de spectacles dans casinos, music-halls, salles de concerts, pensionnats, salons et familles – Prises de vues, projections lumineuses – Installation à forfait de postes cinématographiques – Réclame par le cinématographe – Electricité – Breveté S.G.D.G. pour la projection cinématographique en plein jour³⁷² »

La liste est impressionnante et suscite quelques commentaires. On retrouve en premier lieu l'importance, pour les pionniers du spectacle cinématographique, de la connaissance technique du cinématographe. Alexandre Rota, entrepreneur de spectacles, est aussi un ingénieur, breveté pour avoir permis, semble-t-il, d'organiser des séances de cinéma en plein air et en pleine journée. On apprend ailleurs qu'il aurait obtenu une médaille d'or au congrès des inventeurs lyonnais de 1911³⁷³, sans aucun doute pour cette même invention. On ignore à peu près tout des séances organisées à domicile ou ailleurs, mais il est avéré qu'Alexandre Rota savait manier une caméra. Il parvient ainsi à passer dans sa salle de cinéma un film sur les funérailles du cardinal Coullié tourné par ses soins le matin même³⁷⁴.

Alexandre Rota apparaît surtout comme un acteur à part entière de la diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération. Proposant la vente, la location et même l'installation d'appareils cinématographiques, il peut permettre en effet la création de nouveaux lieux de projection. Au-delà des activités liées à l'exploitation du cinéma, Alexandre Rota assure également la vente et la location des films, sans nul doute à l'origine ceux qu'il a dû acquérir pour la programmation de sa salle de cinéma. En l'absence de succursales de sociétés nationales, les premiers exploitants constituent de fait les seuls représentants de l'industrie cinématographique.

Les années 1905-1909, enfin, sont également marquées par la place des exhibiteurs. On sait peu de choses sur ces promoteurs du spectacle cinématographique. Sans doute la plupart tournent-ils de ville en ville pour présenter leurs programmes dont ils ont acquis l'exclusivité pour un temps donné. Des indépendants expérimentés, donc. A Lyon, c'est la même personne, Emile Hollebecq, qui exploite la tournée du Royal View au Nouvel Alcazar en 1906 et en 1907³⁷⁵. Toutefois, certains d'entre eux sont issus de professions sans liens avec le cinéma. C'est, par exemple Jean Pupier, un ancien fabricant de chocolats lyonnais et représentant de son état, qui organise en 1909 les représentations du Gaumont Opéra au Nouvel Alcazar en novembre 1909. En fait, celui-ci a en partie les mains liées : s'il obtient bien la concession de l'appareil, il est tenu à ne programmer que les programmes de la maison Gaumont. La société parisienne se porte en outre garante en cas de déficit, et apparaît comme le véritable promoteur des séances³⁷⁶. Les

³⁷² AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Modern, lettre d'Alexandre Rota, datée du 20 décembre 1911.

³⁷³ ADR : P 156 : Dossier d'Alexandre Rota, papier en-tête d'une lettre datée du 8 janvier 1917.

³⁷⁴ Le Courrier cinématographique n° 41, 5 octobre 1912.

³⁷⁵ AML : 1121 WP 001 : Dossier du Nouvel Alcazar, demandes d'autorisation d'exploiter des 3 août 1906 et 26 août 1907.

³⁷⁶ ADR : 6 up 1/241 : Instante pendante entre Jean Boulin et Jean Pupier, 2 mai 1912

premières années du spectacle cinématographique sont indubitablement dominées par des individus et des sociétés totalement impliqués dans le domaine du cinéma.

3) L'éclatement de l'exploitation (1910-1914)

A) LE PETIT MONDE DE L'EXPLOITATION

Plus des deux tiers des établissements fondés entre 1910 et 1914 le sont par des indépendants sans expérience *a priori* avec le monde du cinéma et disposant de ressources financières limitées (cf. *supra*, page 85-87). Il convient de se demander ce qui a pu conditionner cette évolution.

Le développement de la petite exploitation est en premier lieu facilitée par une meilleure accessibilité du matériel. Des individus, tels Joseph Montagnier, électricien implanté au n° 4 de la rue de la Gerbe³⁷⁷, se spécialisent en effet dans l'installation de postes cinématographiques, et peuvent aider de leurs conseils des exploitants inexpérimentés. Ceux-ci ont en outre la possibilité de louer l'appareil de projection, ce qui non seulement permet les exploitations provisoires, estivales ou autres, mais peut également inciter des gérants de lieux accueillant du public à proposer des projections cinématographiques et à attendre le résultat : c'est le cas du cafetier Paul Plantier³⁷⁸. Enfin, il faut noter qu'une installation cinématographique constitue une infrastructure légère et facilement déplaçable. C'est ainsi que le matériel du cinéma implanté au n° 49 de la rue des Trois pierres peut être transféré au n° 35 de la rue d'Anvers³⁷⁹ ou que l'appareil cinématographique du café Beylon d'abord exploité à la Brasserie de Vaise, puisse être installé dans un jardin pendant la période estivale puis transporté à l'automne dans une salle du café³⁸⁰.

La société Cinéma-monopole propose également la location des appareils cinématographiques de la maison Pathé-frères³⁸¹. La société au coq a d'ailleurs mis au point une cabine en tôle démontable, et donc aisément déplaçable, qui facilite l'installation des exploitations cinématographiques. On retrouve cette cabine Pathé établie en 1911 dans la Brasserie Fritz, cours du midi, et dans la Brasserie Dupuis, boulevard de la Croix-Rousse³⁸². De fait, la maison Pathé fait tout pour privilégier la fondation de salles de cinéma, ce qui est dans son intérêt puisqu'elle multiplie ainsi les possibilités de placer

³⁷⁷ On le retrouve régulièrement dans les créanciers des exploitants en faillite : ADR : 6 up 1/2630 : Faillite de Louis Revault, déclaration et bilan datés du 8 avril 1913 et 6 up 1/2679 : Faillite d'Alexandre Rota, bilan provisoire daté du 2 septembre 1921.

³⁷⁸ ADR : 6 up 1/2633 : Faillite de Paul Plantier, jugement déclaratif et bilan datés du 16 juillet 1913.

³⁷⁹ AML : 1121 WP 003 : Dossier du cinéma Iris.

³⁸⁰ AML : 1121 WP 001 : Dossier du cinéma Beylon.

³⁸¹ *Indicateur commercial Henri*, année 1913.

³⁸² AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinématographe de la brasserie Fritz, lettre du gérant datée du 2 novembre 1911.

ses appareils et ses films. Cela explique que Pathé décide par exemple de prêter un groupe électrogène à l'exploitant du tout nouveau cinéma Montchat en 1911³⁸³.

Aux cabines démontables Pathé répondent les baraques cinématographiques Dulaar décrites par Georges Bazin³⁸⁴. Ces baraques, dont le forain Jérôme Dulaar serait le principal promoteur, sont de véritables salles de cinéma démontables (cf. illustration 1) qui seraient à l'origine de plusieurs salles de la ville. Je n'ai pas pour ma part retrouvé de signes tangibles de l'existence de ces établissements, mais une baraque de 14 mètres sur 7 ayant servi comme cinéma³⁸⁵ est effectivement en vente à Lyon en 1912. Les commerçants de l'agglomération lyonnaise ont donc désormais à leur disposition un matériel qui leur permet d'installer facilement une exploitation cinématographique. Il faudrait faire une place aussi à la plus grande visibilité du cinéma dans la ville, que cela soit par les salles ou les représentants de maisons de location ; visibilité qui peut donner des idées à certains.

La multiplication des petites exploitations cinématographiques est en deuxième lieu indissociable de la généralisation de la location des films, initiée par la maison Pathé-frères en 1907. En effet, à partir du moment où l'on n'est plus obligé d'acheter les programmes que l'on montre au public, ouvrir une salle de cinéma devient plus facile et bien moins onéreux. Jusqu'en 1911, Pathé, représentée par Cinéma-monopole, est la seule société nationale d'édition de films présente à Lyon. Or, et ce n'est pas une coïncidence, les affiches des petites exploitations qui se développent dans les années 1910-1911 annoncent généralement que « *tous les programmes sont de la maison Pathé-frères*³⁸⁶. »

³⁸³ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Montchat, lettre de l'exploitant, F. David, datée du 9 mars 1911.

³⁸⁴ BAZIN Georges, « Les cinémas de la rive gauche », *Rive Gauche*, n° 55, pages 5-9.

³⁸⁵ *Cinéma-revue*, mai 1912.

³⁸⁶ AML : 1121 WP 007 : Dossier du cinéma Vendôme-Lafayette, programme du 17 juillet 1910 et 1121 WP 005 : Dossier du Cinéma-Montchat, programme du 25 juin 1911.

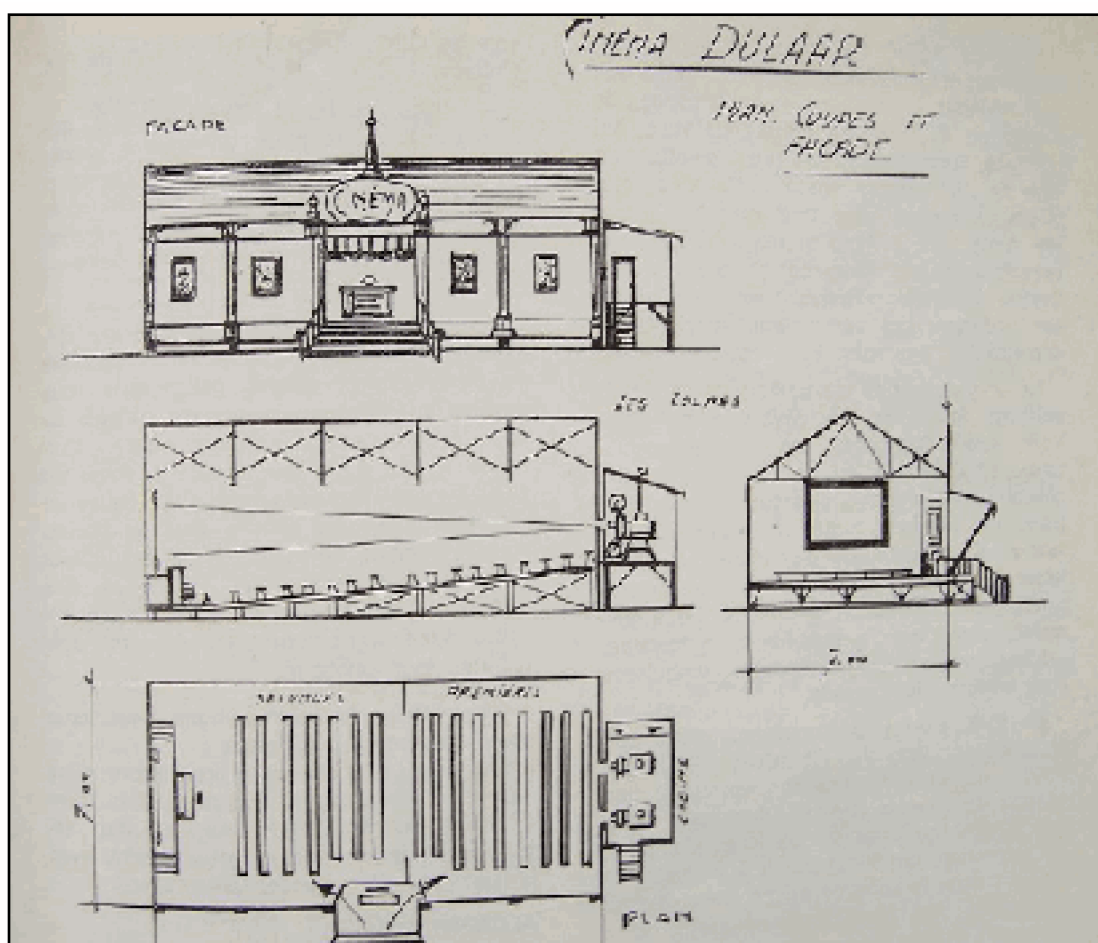


Illustration 1. Les baraques Dulaar

(Tirée de BAZIN Georges, « Les cinémas de la rive gauche », Rive Gauche, n° 55, page 7).

Alexandre Rota propose également des films à la location. Ayant commencé à exploiter un cinéma à la fin de l'année 1905, il a pu de fait se constituer un fonds important de films, qui sont d'ores et déjà rentabilisés. Alexandre Rota peut donc afficher, on l'a vu, des tarifs descendant jusqu'à un centime le mètre à partir de 1911. Sans doute la qualité des films à ce prix n'est-elle pas très bonne. Mais à cette date, il est possible, si l'on n'a pas trop d'exigences artistiques, d'organiser des séances de projections cinématographiques de deux heures pour 24 francs.

La plus grande accessibilité du matériel et la possibilité de louer des films expliquent que plusieurs propriétaires de commerces accueillant une clientèle aient pu organiser des projections cinématographiques dans leur établissement. Entre 1910 et 1914, pas moins de 14 exploitations de ce type sont créées dans la ville de Lyon, majoritairement dans des

cafés³⁸⁷ ou des jeux de boules³⁸⁸. La plupart, à vrai dire, ne comptent guère plus de deux ans d'existence, et nombreuses sont celles qui ferment au bout de quelques semaines. Quatre commerçants finissent d'ailleurs par faire faillite, ayant été dans l'incapacité de faire face aux travaux engagés pour la construction de la salle. Le cafetier B. Simon est par exemple déclaré en faillite à la demande de deux entrepreneurs du bâtiment, un maçon et un peintre-plâtrier, très certainement ceux qui ont aménagé l'installation cinématographique³⁸⁹.

Il ne faut pas pour autant penser que les exploitations cinématographiques installées dans un commerce, précaires pour la plupart, sont le fait de petits indépendants attirés par la nouveauté à la mode, qui s'endettent pour un caprice au-dessus de leurs moyens. Un investissement, si minime soit-il, reste un investissement, et il paraît peu probable que les petits établissements qui vivotent aient les moyens ne serait-ce que de louer un appareil cinématographique. Les individus qui intègrent le cinéma à leur exploitation apparaissent plutôt comme des commerçants enrichis, ou en tout cas qui ont des capitaux disponibles. Louis Meunier, qui ouvre un cinéma dans un jeu de boules au n° 54 du cours Lafayette, est ainsi propriétaire de deux immeubles³⁹⁰. L'inventaire des biens d'Amélie Perrier, qui installe un cinéma dans son café, révèle l'existence dans son établissement d'un piano à queue et d'une cabine téléphonique³⁹¹. Pour certains d'ailleurs, l'exploitation de spectacles ne constitue pas une nouveauté. On retrouve dès 1905 un chansonnier au café de B. Simon³⁹². La salle des fêtes de l'hôtel des Variétés, où un cinéma est installé en 1914, est classée en 1906 comme établissement de troisième catégorie, qui organise occasionnellement des spectacles³⁹³.

Rien ne dit non plus que cette forme d'exploitation est naturellement éphémère. De fait, les frais investis dans les travaux pour l'installation d'un poste cinématographique révèlent une volonté durable. Le cafetier Paul Plantier a ainsi investi près de 15 000 francs pour organiser des projections³⁹⁴. Autre signe, la publicité. Le café du commerce, au n° 34 de la rue Moncey, apparaît dans la presse sous le nom « *cinéma du commerce* », sans ironie aucune³⁹⁵. Du reste, l'identité et les ressources de ces commerçants est proche de ceux qui créent des salles de cinéma plus solides. D'ailleurs,

³⁸⁷ Tels les cafés Beylon (AML : 1121 WP 001) et Simon (AML : 1121 WP 006).

³⁸⁸ Tels les cinématographes Poinçon et Morin (AML : 1121 WP 005).

³⁸⁹ ADR : 6 up 1/2631 : Faillite de Simon, café et cinéma 34 rue Moncey à Lyon (24 mai 1913).

³⁹⁰ ADR : 6 up 1/2589 : Faillite de Meunier, bilan provisoire (14 décembre 1909).

³⁹¹ ADR : 6 up 1/2604 : Faillite d'Amélie Perrier, inventaire (24 avril 1911).

³⁹² *Le Progrès*, 24 décembre 1905

³⁹³ AML : 1125 WP 006 : Classification des cafés-concert, 5 septembre 1906.

³⁹⁴ ADR : 6 up 1/2633 : Faillite de Paul Plantier, jugement déclaratif de faillite et bilan (16 juillet 1913).

deux cafés caractérisés par l'intégration de projections cinématographiques vont devenir finalement de véritables salles de cinéma.

B) AFFIRMATION D'UNE EXPLOITATION PROFESSIONNELLE

Parallèlement à la multiplication de modestes établissements exploités par de petits indépendants, les années 1910-1914 sont caractérisées par l'émergence de véritables circuits de salles de cinéma dirigés par des professionnels et par l'apparition d'une nouvelle catégorie au sein de l'exploitation lyonnaise, celle des investisseurs, significative de la croissance économique du spectacle cinématographique.

Le développement du cinéma renforce en premier lieu les exploitants de la première heure. La société Cinéma-monopole, qui n'exploitait plus que la salle du Pathé-Grolée en 1909, n'ouvre pas moins de trois salles de cinéma à Lyon entre 1909 et 1913. Sur la rive gauche du Rhône, ce sont les cinémas Moncey (en décembre 1909) et Alhambra (en décembre 1910), qui comptent respectivement 600 et 800 places. La société renforce sa présence dans la presqu'île lyonnaise en 1913 avec l'ouverture du cinéma Oriental en lieu et place de la prestigieuses brasserie Fritz. A la veille de la guerre, la société lyonnaise, qui contrôle plus de 10 % des écrans, est le principal exploitant de la ville. Son extension dans la capitale de Gaules est au diapason de son extension dans la vallée du Rhône : entre 1910 et 1913, huit nouvelles salles de cinéma sont créées de Vienne à Saint-Rémy de Provence³⁹⁶.

Cinéma-monopole est en outre la dernière des sociétés concessionnaires à conserver le monopole de la production Pathé. Jusqu'en janvier 1914³⁹⁷, tous les exploitants lyonnais doivent passer par elle pour obtenir les programmes de la prestigieuse firme au coq. Le capital social s'élevant à l'origine à 600 000 francs est porté à 900 000 francs en juin 1910. Le chiffre d'affaires de la société oscille entre 1,5 et 2 millions de francs entre 1911 et 1913, et les bénéfices des salles qu'elle exploite et des films qu'elle loue s'élèvent à plus de 600 000 francs en 1913³⁹⁸.

Alexandre Rota, quant à lui, continue son ascension individuelle. Cantonné lui aussi à l'exploitation d'un seul établissement en 1909, il parvient à louer l'immense salle du Nouvel Alcazar courant 1911 pour la transformer en véritable salle de cinéma³⁹⁹. Devant la faible fréquentation et les difficultés liées à la démesure de la salle, l'expérience ne dure que quelques mois. Mais il s'affirme comme l'un des premiers distributeurs de la ville⁴⁰⁰ et son établissement de la presqu'île donne des résultats extraordinaires : 90 000 francs de

³⁹⁵ *Lyon-Républicain*, daté du 11 janvier 1913.

³⁹⁶ ADR : P 8 : Dossier de la société Cinéma-monopole, bilans financiers des années 1911-1913.

³⁹⁷ MEUSY Jean-Jacques, « La stratégies des sociétés concessionnaires Pathé... », *op. cit.*, page 46.

³⁹⁸ *Idem.*, page 43.

³⁹⁹ AML : 1121 WP 001 : Dossier du Nouvel Alcazar & *Indicateur commercial Henri*, année 1911, dans lequel le Nouvel Alcazar apparaît pour la première fois dans la catégorie « salles de cinématographie ».

recettes en 1911, 131 000 francs en 1912⁴⁰¹, seulement moitié moins que la Scala pour un nombre de places quatre fois moins important. Ce sont certainement ses recettes et peut-être son activité de distributeur qui lui permettent d'ouvrir en 1913 une nouvelle salle de cinéma dans le quartier des Brotteaux, le cinéma des Folies dramatiques⁴⁰².

Un autre exploitant, Jean Boulin, va se constituer un impressionnant circuit dans la région. Né en 1880 dans la Loire, Jean Boulin habite encore à Saint-étienne, où il est mécanicien à son compte, lorsqu'il se rend acquéreur le 5 avril 1909 du cinéma Idéal, rue de la République. Il comptait à l'origine rester à Saint-Etienne et confier l'exploitation de l'établissement à un employé⁴⁰³. Mais il finit par abandonner ses anciennes activités pour s'établir à Lyon et s'impliquer entièrement dans le développement du cinéma. Au début de l'année 1912, il s'associe avec Salvatore Riccioli, l'ancien directeur de la société Excelgrafia et propriétaire du cinéma Bellecour, pour exploiter le cinéma Bellecour. Les termes de l'accord privilégient nettement Jean Boulin qui conserve le droit d'exploiter le cinéma Idéal, situé juste à côté⁴⁰⁴.

De toutes manières, Salvatore Riccioli finit par se retirer et laisse sa place à un expert-comptable, Louis Verchère, à qui échoit la surveillance de la salle tandis que Jean Boulin reste seul à intervenir sur le spectacle⁴⁰⁵. La force de Jean Boulin réside sûrement, bien qu'il faille rester très prudent en l'absence de données précises, dans sa capacité à s'adapter aux nouvelles règles de l'industrie cinématographique. En septembre 1913, en effet, il devient le représentant officiel de l'Agence Générale Cinématographique (A.G.C.)⁴⁰⁶, un des principaux distributeurs français qui concentre sous son sigle la production de plusieurs sociétés d'édition de films.

En 1914, enfin, après un accord avec le propriétaire de la brasserie Servoz, située au n° 77 rue de la République⁴⁰⁷, Jean Boulin ouvre une nouvelle salle de cinéma de 541 places, le Majestic, dont la publicité vante le caractère select⁴⁰⁸. Investi comme directeur, il touche un salaire de 400 francs par mois qui, additionnés aux 200 francs qu'il touche comme directeur du cinéma Bellecour, lui assure un salaire annuel confortable de 7 200

⁴⁰⁰ ADR : 5 M et. Cl. 185 : Demande d'autorisation pour un dépôt de films de Rota, janvier 1914.

⁴⁰¹ ADR : P 156 : Dossier d'Alexandre Rota, rapport de l'inspecteur des contributions directes du 17 décembre 1921.

⁴⁰² *Lyon-Républicain*, 3 octobre 1913.

⁴⁰³ ADR : 6 up 1/241 : Instante pendante entre Jean Boulin et Jean Pupier, 2 mai 1912

⁴⁰⁴ ADR : 6 up 1/238 : Formation de la société Riccioli & Boulin (7 février 1912).

⁴⁰⁵ ADR : 6 up 1/245 : Modification de la société Riccioli & Boulin (9 octobre 1912).

⁴⁰⁶ *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis* n° 54, 7 mars 1913.

⁴⁰⁷ ADR : 6 up 1/259 : Formation de la société Boulin & Servoz (7 janvier 1914).

⁴⁰⁸ *Le Progrès*, 29 mars 1914.

francs, sans compter bien sûr les bénéfices de ses trois salles. Ses capacités financières sont telles alors qu'il peut s'engager à prêter à la société Boulin et Servoz les capitaux manquants si la somme prévue ne suffisait pas à l'installation du cinéma Majestic.

Aux côtés de ces exploitants professionnels apparaissent au sein de l'exploitation lyonnaise des anciens exhibiteurs et des individus issus du cinéma forain. On a longtemps pensé que la mise en place généralisée de la location des films était le principal facteur de déclin du cinéma forain. Bien sûr, la suppression de la vente tend à rendre plus difficile l'exploitation nomade mais Claude Forest a montré que les forains, en tout cas les plus importants, se contentaient sans problème du système de la location⁴⁰⁹. Il faut chercher ailleurs les raisons de leur sédentarisation, et avant tout dans la concurrence des salles de cinéma permanentes qui se sont installées depuis 1905 dans la ville. Tant que les projections cinématographiques restaient exceptionnelles, forains et exhibiteurs trouvaient une justification à leurs tournées. A partir du moment où elles deviennent régulières, leur raison d'être est plus problématique. Si un cirque était installé de façon permanente en ville, verrait-on encore des cirques forains ? Il faut ajouter le fait que la possibilité de louer les appareils de projection et les films a permis à beaucoup de commerçants d'organiser ponctuellement des projections gratuites. En 1912, Jérôme Dulaar, alors président des industries foraines, écrit une lettre furieuse au sujet de projections organisées par un café et s'exclame « *nous ne pouvons pas lutter contre un spectacle offert gratuitement* »⁴¹⁰.

Exhibiteurs et forains se sédentarisent en général dans les espaces qu'ils fréquentaient. C'est ainsi que Louis Froissart, au cours de l'année 1910, reprend l'exploitation de la salle de la Scala, au cœur de la presqu'île, et la transforme en cinéma en septembre de la même année. De nombreux indices laissent penser que Louis Froissart est le fils de Georges Froissart, le directeur de l'American Vitograph. Le journal *Le Cinéma* présente en effet ses condoléances au directeur de la Scala pour la mort de son père en mars 1913⁴¹¹, date du décès de Georges Froissart⁴¹². Du reste, Louis Froissart utilise un papier en-tête « *American Vitograph* » dans sa correspondance⁴¹³. L'American Vitograph se déplaçait de ville en ville et présentait des programmes régulièrement renouvelés. Louis Froissart connaît donc a priori particulièrement bien les rouages de l'industrie cinématographique. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard de le retrouver dans une grande salle de spectacle, puisque l'American Vitograph, comme les autres exhibitions, se produisait essentiellement dans les grands établissements.

Bien différente est l'implantation de deux exploitants forains, Jérôme Dulaar et Mel-kior Pinard, qui s'installent en dehors de la presqu'île lyonnaise. Tous deux se sont

⁴⁰⁹ Forest Claude, *op. cit.*, page 31.

⁴¹⁰ AML : 1140 WP 059 : Lettre de Jérôme Dulaar à la ville datée du 16 juillet 1912.

⁴¹¹ *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis* n° 56, 21 mars 1913.

⁴¹² MEUSY Jean-Jacques, *Paris-palaces...*, *op. cit.* page 366.

⁴¹³ ADR : P 53 : Dossier de Louis Froissart.

enrichis, semble-t-il dans l'exploitation foraine du cinéma puisqu'ils sont à même d'ouvrir plusieurs établissements. D'ailleurs, les bénéfices engrangés par Mel-kior Pinard entre 1911 et 1913 dépassent les 20 000 francs⁴¹⁴. Ce dernier, que l'on retrouve dès 1911 sur le cours du Midi, privilégie les grands axes de la rive gauche. Il ouvre une salle en 1913 sur l'avenue de Saxe⁴¹⁵, puis deux nouvelles salles en 1914, rue Pierre-Corneille et avenue Berthelot⁴¹⁶, tout en continuant d'exploiter des baraques foraines dans la ville. Jérôme Dulaar s'installe quant à lui dans les quartiers, Croix-Rousse et Montchat, qu'il connaissait déjà pour y avoir donné des représentations foraines⁴¹⁷.

Les années 1910-1914 sont enfin caractérisées par l'apparition d'investisseurs au sein de l'exploitation cinématographique. On a vu que des exploitants comme Jean Boulin ou Alexandre Rota parviennent à ouvrir une nouvelle salle de cinéma avec l'appui financier d'un commanditaire, mais l'exemple le plus significatif est sans conteste celui de l'ouverture de l'imposant cinéma Royal, sur la place Bellecour, en octobre 1912. Celui-ci est fondé par une société qui est créée spécialement à cet effet le 29 mai 1912, la Société Lyonnaise d'Exploitation Cinématographique et Artistique (SLECA)⁴¹⁸. Le principal fondateur est Louis Chomel, simple propriétaire, et le capital social est fixé à 50 000 francs, réparti en 100 actions de 500 francs. La liste des souscripteurs, qui ne sont que dix-sept, est significative : outre Léon Chomel, déjà cité, on retrouve sept rentiers lyonnais, tous domiciliés dans les quartiers des Brotteaux, de Bellecour et d'Ainay, un agent d'assurances, deux courtier en soie, le directeur de la société des Magasins Généraux, le directeur du service photographique de l'Université de Lyon et trois industriels lyonnais dont on ne connaît pas l'activité exacte. En résumé, des membres de la bourgeoisie, majoritairement issus de professions libérales et du secteur industriel, sans aucun lien avec le monde du spectacle. La société engage d'ailleurs un professionnel, Jean Pupier, pour exploiter le nouvel établissement. Emerge en effet la figure de l'exploitant professionnel, que l'on retrouve aussi au cinéma Carnot : « *Une nouvelle qui comblera de joie les amateurs de cinéma : Albert Denis, le grand maître de l'Art cinématographique vient de prendre en main le cinéma Carnot !* »⁴¹⁹ Installés majoritairement dans le centre de la ville, les professionnels offrent un contraste saisissant avec les petits indépendants installés dans les quartiers périphériques.

La nouvelle donne du cinéma dans le centre de la ville conditionne les difficultés économiques des exploitants les plus modestes. De fait, le nombre de salles de cinéma aux abords de la place Bellecour a doublé entre 1909 et 1914 (de quatre à neuf) et le

⁴¹⁴ ADR : P 137 : Dossier de veuve Pinard, rapport de l'inspection des contributions directes, 31 mai 1916.

⁴¹⁵ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Melkior, lettre de Mel-Kior Pinard datée du 17 avril 1913.

⁴¹⁶ *Indicateur commercial Henri*, année 1915.

⁴¹⁷ GUAITA Micheline, *op. cit.*, pages 142-163.

⁴¹⁸ ADR : 6 up 1/241 : Formation de la Société Lyonnaise d'Exploitations Cinématographiques et Artistiques (29 mai 1912).

⁴¹⁹ *Le 7^{ème} jour*, 13 juillet 1913.

nombre de places dans la même période a quant à lui triplé (de 1 500 à 4 500 places), une croissance qui n'est pas forcément en corrélation avec le public potentiel. Face à la concurrence de sociétés ou d'entrepreneurs locaux, les petits indépendants installés dans le centre-ville font faillite ou sont forcés de vendre leur salle.

Le cinéma Palace, qui compte moins de 250 places, est ouvert à la fin de l'année 1910 sur la rue Childebert par un certain Julien Rousseau. Moins d'un an plus tard, celui-ci a déjà disparu et on retrouve un certain Blanchard à la tête de la salle. Ce dernier vend sa salle à Cécile Revault, qui elle-même fait faillite un an après. La salle est alors reprise par Isidore Bernoux, qui exploite par ailleurs le cinéma Artistic, à proximité de la place des Terreaux. Mais il ne conserve le cinéma Palace qu'un temps limité et le cède en 1914 à Charles Courtioux. En quatre ans, pas moins de cinq exploitants se sont succédés à la tête du cinéma Palace.

Même schéma au cinéma Carnot. Celui-ci ouvre en février 1912, au n° 2 de la rue Stella, et est exploité par son fondateur, l'industriel Jean Boyer, et une madame Tromp. Par liquidation judiciaire, ceux-ci doivent céder leur salle à Léon Pergier le 14 octobre de la même année. Six mois plus tard, lui-même le revend à Jeanne Cohn qui elle-même en cède l'exploitation en juillet à Albert Denis, impresario et professionnel du spectacle. Ce dernier fait faillite l'année suivante. Ses dettes sont exceptionnellement lourdes ; elles s'élèvent à plus de 46 000 francs. En deux ans, à nouveau, quatre exploitants se succèdent à la direction de la salle et deux font faillite.

Alexandre Rota connaît lui aussi des difficultés. Il est en effet confronté non seulement à la concurrence des nouvelles salles qui se sont ouvertes dans le centre, mais également à la nouvelle donne de la distribution des films. Jusqu'en 1912, il pouvait aller s'approvisionner en Italie et avoir la primeur des grandes productions italiennes. Or, en 1912, les principales sociétés de production italiennes (Cinès, Itala) signent des accords avec les distributeurs français d'envergure nationale qui obtiennent le monopole de la sortie de ces films en France⁴²⁰. Les recettes d'Alexandre Rota fléchissent à partir de 1913 (de 131 000 en 1912 à 100 000 francs en 1913)⁴²¹ et l'ouverture d'une nouvelle salle de cinéma dans le quartier des Brotteaux n'empêchera pas sa mise en faillite.

Quoiqu'il en soit, l'exploitation cinématographique lyonnaise est caractérisée par une profonde diversité des fondateurs et des repreneurs d'établissements cinématographiques. Des grandes sociétés aux petits indépendants, des professionnels aux patrons de café se dessine une hiérarchisation de l'exploitation cinématographique, partagée entre grands établissements et petites salles de quartier.

II. La diversité des établissements cinématographiques

La diversité des exploitants et des moyens qu'ils investissent dans la fondation de leurs

⁴²⁰ LEFEBVRE Thierry et MANNONI Laurent, « Annuaire du commerce et de l'industrie cinématographiques (France – 1913) », *L'année 1913 en France*, 1895 n° hors série, octobre 1993, pages 11-65.

⁴²¹ ADR : P 156 : Dossier d'Alexandre Rota, chiffres des recettes des années 1911-1917.

établissements conditionne la profonde hétérogénéité des salles de cinéma, qui contribue à la division des espaces urbains. Les pionniers de l'exploitation cinématographique puis les professionnels de l'exploitation privilégient le centre et les beaux quartiers, laissant les petits indépendants sans grands moyens s'implanter dans le reste de l'agglomération. Cette inégale répartition des exploitants détermine directement celle des salles elles-mêmes, et des publics qu'elles peuvent attirer.

1) Les salles dans la ville

A) CENTRES ET QUARTIERS, UNE IMPLANTATION INÉGALE

L'offre de spectacle avant l'arrivée du cinéma est marquée par une profonde dichotomie entre établissements spécialisés, normalisés, qui proposent quotidiennement ou au moins toutes les semaines un spectacle formalisé, et les salles de café, les restaurants, les brasseries et, en général, tous les lieux recevant du public qui n'organisent qu'occasionnellement des représentations musicales ou de café-concert. Celles-ci forment de fait la majorité des spectacles proposés au public lyonnais. En 1906, l'administration municipale classe les différents établissements de café-concert en quatre catégories⁴²². Les première et deuxième catégories regroupent les grands établissements qui fonctionnent quotidiennement : le Casino-Kursaal dans la 1^{ère} catégorie, l'Horloge et l'Olympia dans la seconde. La troisième catégorie réunit seize établissements dont « *les cafés et chants constituent au contraire une partie accessoire de l'exploitation* » et où l'on retrouve grands cafés et brasseries dont certaines constituent des hauts lieux de la notabilité lyonnaise (la Brasserie Fritz du cours de Verdun, la Brasserie du Parc aux Brotteaux). La quatrième catégorie est constituée d'un nombre « *indéterminé* » de cafés produisant des concerts ou des chants à occasions diverses. Loisirs informels, irréguliers, comme au village : les habitants sont prévenus par des affiches ou le bouche à oreille, rarement dans la presse. Et les pouvoirs publics ne prennent pas la peine de les dénombrer.

Cette diversité des établissements recoupe très certainement celle des publics. Les grandes salles de spectacle pratiquent en effet une politique d'exploitation assez élitiste, avec des tarifs qui, à l'exception des théâtres municipaux, ne descendent pas en dessous de un franc en 1901⁴²³, grosso modo entre le tiers et le quart d'une journée de salaire d'un employé⁴²⁴. Nul doute que les petits établissements qui proposent épisodiquement des spectacles à leur clientèle soient plus accessibles, particulièrement ceux implantés dans des quartiers plutôt populaires. Il n'est d'ailleurs pas avéré qu'un droit d'entrée était systématiquement perçu. Les artistes qui se produisent se contentent parfois de passer au milieu du public à la fin de la représentation pour récolter quelques sous, le propriétaire de l'établissement se satisfaisant lui de vendre plus de consommations que de coutume.

⁴²² AML : 1125 WP 006 : Classification des cafés-concert, 5 septembre 1906.

⁴²³ AML : 0008 WP 031 : Calcul approximatif de la taxe municipale dans les établissements de spectacle, 1900.

⁴²⁴ D'après les salaires retrouvés en 1913 dans les affaires traitées par le tribunal des prud'hommes (ADR : 2039 W 062).

La géographie de ces différents établissements révèle l'organisation hiérarchisée de la société urbaine à la fin du XIX^e siècle. Le centre-ville, déjà, se détache nettement. C'est au cœur de la presqu'île, entre la place des Terreaux et la place Bellecour, que s'étaient installés les deux grands théâtres municipaux. Le café-concert, dans les années 1860-1880, perpétue et accentue la primauté du centre. En 1900, les deux plus grandes salles de café-concert de la ville, le Casino-Kursaal et la Scala (respectivement 2 000 et 1 300 places), se trouvent aux abords de la rue de la République.

Tous les autres grands établissements de spectacle se situent sans exception sur la rive gauche du Rhône, entre le parc de la tête d'or et l'avenue des Ponts. Cette partie de la ville, dynamique, est relativement récente et tend à devenir un deuxième centre-ville. On y trouve en effet la Préfecture du Rhône, à laquelle vient s'ajouter à la fin du siècle les Universités de science et de lettres.

Sur cette rive gauche du Rhône, un quartier se distingue, celui des Brotteaux qui s'impose comme le nouveau lieu de résidence des élites lyonnaises⁴²⁵. Or, ce quartier est particulièrement favorisé par la géographie des établissements de spectacle. On y retrouve en effet deux grandes salles, les Folies Bergères (4 000 places) et l'Horloge (700 places), auxquelles il faut adjoindre le Palais des glaces, boulevard du Nord et l'orangerie du parc de la Tête d'or où se produisent de temps en temps, notamment pendant la période estivale, des représentations musicales ou théâtrales. Ces établissements sont en 1900 solidement implantés, ayant ouvert leurs portes dans les années 1860-1880. Les Brotteaux sont aussi le seul quartier de la ville, en 1886, où les pouvoirs publics constatent l'existence de « *soirées chantantes* », six au total⁴²⁶. L'horizon social du quartier influe donc directement sur l'abondance et la typologie des spectacles.

Les quartiers de la Part-Dieu et de la Guillotière, plus populaires incontestablement que celui des Brotteaux, présentent un visage bien différent. Café-concert puis théâtre⁴²⁷, l'Eldorado est la seule véritable salle de spectacle située dans ces deux quartiers. Elle n'a ouvert ses portes que très récemment, en 1894, signe que Part-Dieu et Guillotière sont en pleine mutation lorsque le cinéma apparaît. Il existe bien un deuxième établissement, le cirque Rancy, mais celui-ci apparaît en 1900 plus comme un cirque que comme une salle de spectacle patentée.

Tous les autres quartiers de la ville sont dépourvus de salles de spectacle spécifiques. De modestes théâtres fonctionnent bien ça et là mais il n'existe pas de salles d'envergure de café-concert. Les habitants de ces quartiers se retrouvent donc dans les lieux de sociabilité du voisinage. La brasserie du quai Jaÿr à Vaise, ou la brasserie Printania à la Croix-Rousse étant les meilleurs exemples de ce que Jean-Luc Roux a appelé « *les piliers de la sociabilité de quartier* » qu'il distingue des grandes exploitations de café-concert⁴²⁸. Il faut ajouter à ces petits établissements la ronde des fêtes foraines, qui drainent toujours de petits théâtres et de multiples attractions.

⁴²⁵ PINOL Jean-Luc, *Les mobilités de la grande ville. op. cit.*, page 111.

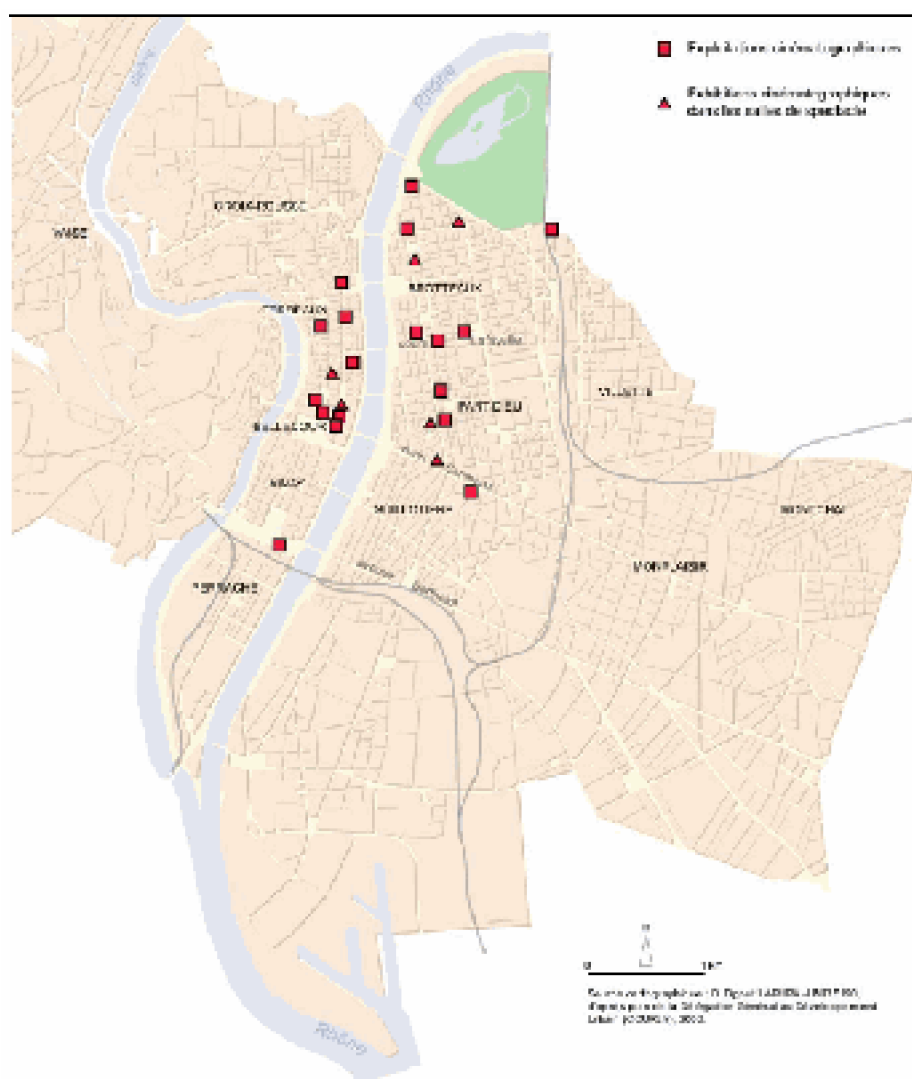
⁴²⁶ AML : 1270 WP 008 : Sapeurs-pompiers, liste des théâtres et café-concert autorisés en 1886.

⁴²⁷ AML : 0085 WP 003 : Dossier du Nouveau Théâtre.

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

La société urbaine se partage donc entre représentations régulières, concentrées dans le centre-ville et sur la rive gauche du Rhône, et spectacles de passage, que l'on retrouve un peu partout, à l'exception du centre-ville.

Les premières années du cinématographe à Lyon ne bouleversent pas cet état des choses, loin de là : de 1896 à 1898, tous les locaux de projections cinématographiques sont implantés entre la place des Terreaux et la place Bellecour, et tous bordent la rue de la République. Dans les années qui suivent, le cinématographe est présenté des grandes salles de spectacle, son itinéraire reproduit donc la géographie des spectacles existante.



Carte 1. Principaux lieux de projections cinématographiques apparus à Lyon entre 1905 et 1909

La géographie des différentes exploitations, éphémères ou durables, qui ouvrent

428 Roux Jean-Luc, *Le café-concert à Lyon, op. cit.*, page 60.

leurs portes entre 1905 et 1909, est intéressante à plus d'un titre (*cf.* carte 1). Le cinéma en salles se partage grossièrement en trois foyers principaux : le centre-ville, le quartier des Brotteaux et, dans une moindre mesure, celui de la Part-Dieu .

La presqu'île, avec près de 40 % d'exploitations de toute nature, constitue indubitablement le lieu privilégié de l'essor du cinéma sédentaire. S'y développent particulièrement les établissements exclusivement consacrés aux projections cinématographiques, beaucoup moins les exhibitions. Le Casino-Kursaal accueille de temps à autre des séances de cinéma, mais toujours sur des temps très courts. Quant à la Scala, il faut toute l'intransigeance de la municipalité – qui refuse de donner son aval aux représentations de café-concert – pour obliger son propriétaire à donner des séances de cinéma de décembre 1906 à février 1907⁴²⁹. Dans la même logique, on constate qu'aucun lieu de sociabilité du type café ou brasserie n'a accueilli d'appareil cinématographique dans le centre de ville. En revanche, les salles de cinéma se multiplient. Les deux premières à ouvrir à Lyon s'installent aux abords de la rue de la République, bientôt rejointes par une demi-douzaine d'autres exploitations. D'ailleurs, et c'est très révélateur, les quatre établissements cinématographiques créés entre 1905 et 1909 qui sont encore ouverts à la veille de la première guerre mondiale sont tous situés aux alentours de la place Bellecour. Toutes les autres ont disparu.

Dans le quartier des Brotteaux, la typologie des exploitations est sensiblement différente. Une seule véritable salle de cinéma, celle ouverte au n° 6 de l'avenue de Noailles par la société Cinéma-monopole, et plusieurs exploitations éphémères, dont certaines en plein air, qu'il est difficile de définir. A quoi s'ajoutent les tournées des exhibiteurs aux Folies Bergères et à l'Olympia et, contrairement au centre-ville, une exploitation installée dans un jeu de boules.

Le développement du cinéma sédentaire dans le quartier plutôt bourgeois des Brotteaux n'est pas le fruit du hasard. Les premiers exploitants s'adressent avant tout à une clientèle assez aisée, à laquelle ils présentent un spectacle de choix, dans un environnement confortable. Ainsi l'éphémère installation Venise, ouverte durant l'été 1905 face au parc de la Tête d'or propose-t-elle un voyage dans une embarcation – sans nul doute une gondole – au milieu de vues cinématographiques de la cité des doges projetées sur les parois⁴³⁰. « *Cet éden qui deviendra le rendez-vous mondain par excellence*⁴³¹ », comme le proclame la publicité, vise avant tout le public fortuné des abords du Parc.

Cette recherche d'une clientèle choisie est particulièrement sensible au sein de la société concessionnaire de la maison Pathé, la société Cinéma-monopole. Installée depuis mars 1907 dans le centre de la ville, elle multiplie dès l'été les incursions dans le quartier des Brotteaux, passant de la rue de Vendôme à l'avenue de Noailles, et de l'avenue de Noailles au quai des Brotteaux. Ces trois exploitations sont éphémères, mais

⁴²⁹ AML : 1129 WP 016 : Lettre du directeur de la Scala datée du 22 novembre 1906.

⁴³⁰ AML : 0486 WP 038 : Vérification de l'installation par la sous-commission des théâtres, 3 juillet 1905.

⁴³¹ *Lyon-Républicain*, 8 juillet 1905.

le local de la rue de Noailles, pour lequel la société demande une nouvelle autorisation en octobre 1908, était peut-être prévu pour durer. Quoiqu'il en soit, le principal exploitant de la ville conjugue, entre 1907 et 1908, tous ses efforts vers le même but. Efforts que l'on retrouve dans la requête de la société pour installer un cinématographe sur la place Bellecour durant l'été 1908⁴³². La société compte en effet organiser des projections avec orchestre dont les tarifs, qui vont de un à deux francs, montrent clairement que la clientèle visée est assez aisée. La demande n'aboutira pas, la municipalité n'étant pas encore prête à sacrifier les concerts du Kiosque Bellecour, organisés depuis des décennies, au profit du tout jeune spectacle⁴³³.

Sans juger de l'identité des premiers spectateurs du cinéma en salles, l'ensemble de l'exploitation cinématographique sédentaire semble particulièrement destiné aux catégories les plus aisées et non aux catégories populaires. Cela se ressent dans la publicité faite par les exploitants, qui mettent avant tout en valeur le confort de leur salle, ou celui des projections. Il ne faut pas non plus oublier que le cinéma des années 1905-1909 est totalement indissociable des prouesses techniques, cinéma parlant, couleur ou installations héroïques, pour lesquelles on peut légitimement demander un droit d'entrée plus important que pour les simples projections de vues.

C'est là l'essentiel : les cinémas sédentaires ne proposent pas en définitive un spectacle réellement différent de celui que l'on trouve dans les fêtes foraines. Il s'agit toujours du cinématographe, que l'on commence à connaître. La distinction ne passe que par l'innovation, ou le confort. Dans les deux cas, ce sont les couches de la population les plus favorisées qui sont visées.

Dans le reste de la ville, en effet, le cinéma se présente sous la forme exclusive, ou peu s'en faut, du cinéma forain, même si je ne peux juger de son importance. Une petite phrase en dit long toutefois : à Micheline Guaita qui l'interrogeait, une habitante du quartier de la Croix-Rousse habituée du cinéma forain de Jérôme Dulaar répondit que l'on n'y trouvait que des habitants du quartier, ajoutant qu'« *en ville, ils avaient tout ce qu'il faut*⁴³⁴ ». Point. Ainsi, le cinéma des années 1905-1909 reproduit-il presque exactement la géographie des spectacles qui prévalait avant son apparition, opposant grossièrement le centre-ville et les quartiers les plus riches au reste de la ville.

Mais les tentatives des premiers exploitants de se fidéliser le public des Brotteaux vont très rapidement tourner court. Ne subsiste dans le quartier qu'une seule exploitation cinématographique en 1909, et plus une seule en 1910. Simultanément, le cinéma sédentaire fait son apparition dans les quartiers plus populaires de la ville (cf. carte 2).

La société Cinéma-Monopole symbolise à elle seule l'évolution de l'implantation du cinéma à Lyon. En effet, alors que toutes les salles Cinéma-Monopole entre 1907 et 1908 se sont ouvertes dans le quartier des Brotteaux, la société change son fusil d'épaule dès l'année suivante en ouvrant une vaste salle de cinéma dans le quartier de la Part-Dieu,

⁴³² AML : 0085 WP 001 : Lettre de la société Cinéma-monopole, datée du 25 mai 1908.

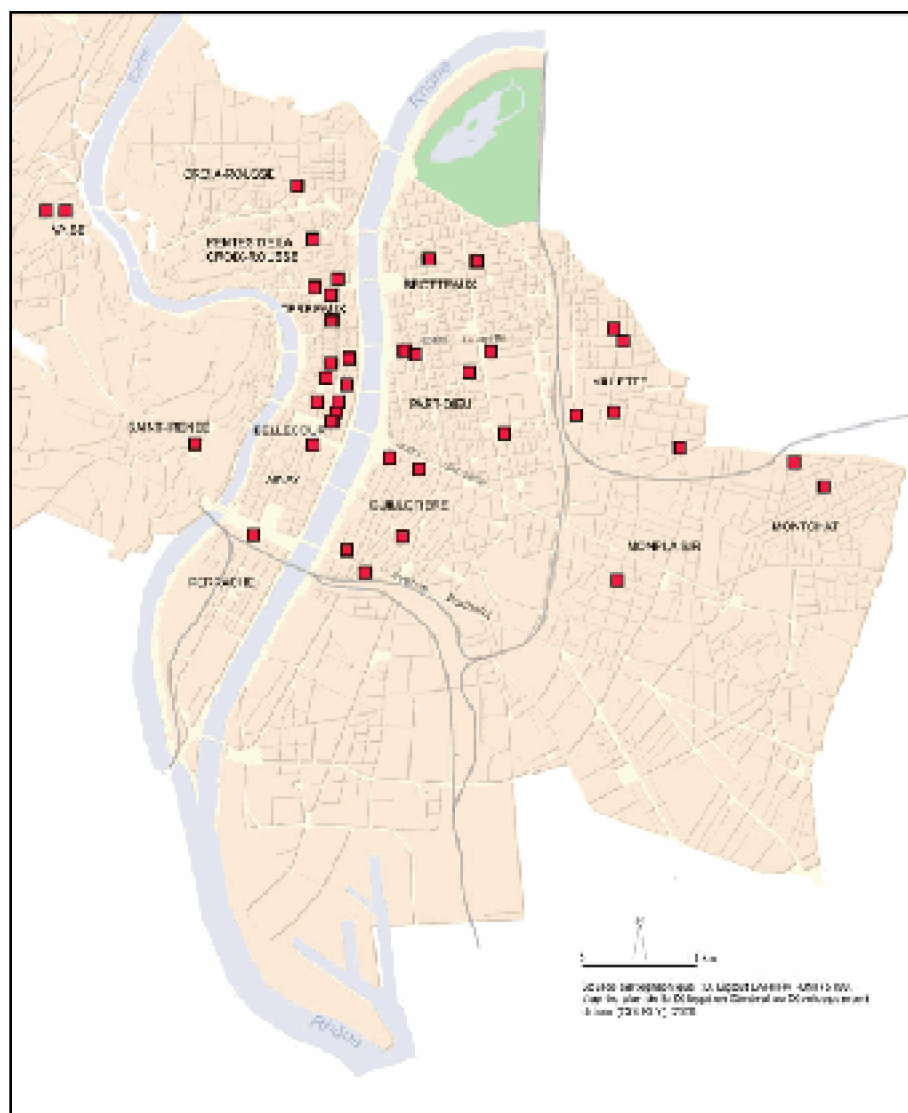
⁴³³ *Idem* : Réponse de la municipalité lyonnaise, datée du 29 mai 1908.

⁴³⁴ GUAITA Micheline, *op. cit.*, page 151.

puis une deuxième à la fin de l'année 1910 après au cœur du quartier Guillotière. Ses activités ont donc changé de centre de gravité, changement qui est sans conteste celui du public recherché. Les deux nouveaux établissements, qui comptent 600 et 800 places, assoient la place privilégiée de la rive gauche dans l'offre de spectacle, d'autant plus que sept autres établissements, de plus modeste taille il est vrai, ouvrent leurs portes entre le cours Lafayette et l'avenue Berthelot. Le quartier des Brotteaux est également caractérisé par l'ouverture de salles de cinéma sédentaires, et notamment le théâtre des folies dramatiques transformé par Alexandre Rota en cinéma.

Le développement du cinéma dans la ville est surtout caractérisé par son extrême dispersion. En moins de cinq ans, l'essentiel des quartiers de Lyon, qui ne connaissaient jusque là que le cinéma forain, voit fleurir une ou plusieurs exploitations cinématographiques. Le cinéma sédentaire fait en effet son apparition dès 1910 à Vaise, en 1911 à Montchat, en 1912 à la Croix-Rousse et en 1914 à Monplaisir. A la veille de la guerre, seule la vieille ville et la colline de Fourvière, ainsi que les quartiers reculés de la rive gauche du Rhône restent vierges d'exploitations cinématographiques. Le cinéma se propage également en dehors des limites de la grande ville : Villeurbanne compte à la veille de la guerre déjà quatre salles de cinéma, ouvertes entre 1912 et 1914⁴³⁵.

⁴³⁵ ADR : 4 M 484 : Autorisations d'exploiter délivrées par le maire de Villeurbanne (1912-1914).



Carte 2. Les lieux de projection cinématographiques à Lyon en 1914

Mais, au-delà de son extension géographique, le cinéma a renforcé sa présence là où il se trouvait déjà. Dans le centre de la ville, le nombre d'exploitations fait plus que doubler. En juillet 1914, le petit périmètre allant de la place de la République à la place Bellecour regroupe neuf salles de cinéma, près du quart des exploitations, et 4 500 places, plus du tiers de l'offre dans la ville. En outre, dans le quartier des Terreaux, quatre exploitations naissent entre 1912 et 1914, de faible importance il est vrai (de 360 à 240 places) mais toutes situées à deux minutes à pied les unes des autres. La presqu'île, de la place des Terreaux à la place Bellecour, concentre donc à la veille de la guerre le tiers (treize sur trente-neuf) des salles de cinéma de la ville.

Le cinéma se développe donc sur l'ensemble du territoire de la ville, mais de manière inégale. Sur la presqu'île, l'extension du spectacle cinématographique est avant tout le fait de professionnels du cinéma ou de sociétés au capitaux étendus qui ouvrent des établissements confortables si ce n'est de véritables palaces comme la Scala et le Royal. Ceux qui ne viennent pas de l'industrie cinématographique sont pour la plupart des

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

individus habitués à une clientèle assez aisée, qui n'ont en tout cas pas de rapports commerciaux avec les milieux les plus populaires. Le fondateur du cinéma des Terreaux, Claude Lextrat, est un ancien marchand de jouets⁴³⁶, à une époque où la majorité des enfants ne reçoit qu'une orange à Noël. Celui du cinéma Odéon est doreur et marchand de tableaux⁴³⁷. Quant aux exploitants qui se succèdent à la tête du cinéma Palace, ils sont fabricant de chocolats, compositeur de musique, et libraire⁴³⁸.

Sur la rive gauche du Rhône, les salles de cinéma sont fondées en partie par la société Cinéma-monopole ou par le forain Mel-kior Pinard, mais les autres le sont par des individus issus du commerce et de l'artisanat. Enfin, les salles de cinéma ouvertes dans les quartiers périphériques de la ville sont, à l'exception des deux établissements de Jérôme Dulaar, exclusivement fondées par des petits indépendants, et parfois intégrées à un commerce. Cinémas-café et cinémas-jeu de boules essaient dans les quartiers les plus excentrés, comme à Vaise ou sur les pentes de la Croix-Rousse. Les deux cinémas qui s'implantent derrière les voies ferrées du quartier Part-Dieu, sont ouvertes par un cafetier et un ébéniste⁴³⁹. C'est également un cafetier, tenancier d'un jeu de boules, qui organise les premières projections cinématographiques dans la commune de Bron⁴⁴⁰. Les trois salles de Villeurbanne, ouvertes entre 1911 et 1913, le sont quant à elles par un électricien, un cafetier et un exploitant d'orgues foraines⁴⁴¹. Il existe donc une analogie forte entre l'identité professionnelle des créateurs de lieux de cinéma – et de leurs ressources financières – et l'horizon social de leur quartier d'implantation.

La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise, déjà non linéaire dans son déroulement, reproduit quelque part les inégalités héritées du XIX^e siècle : la multiplication des salles de cinéma s'accompagne en effet d'une hiérarchisation du spectacle cinématographique. Alors que naissent les petites exploitations de quartier, de véritables palaces s'installent au centre de la ville, reproduisant les clivages de la société urbaine.

B) DES THÉÂTRES CINÉMATOGRAPHIQUES AUX TOILES DE TENTE

La diversité des moyens financiers des individus qui ouvrent une salle de cinéma détermine directement celle des établissements eux-mêmes. Le confort offert au public n'est pas le même – c'est une évidence – dans les exploitations reprenant l'architecture des théâtres et dans les baraques foraines. Les premières se retrouvent essentiellement

⁴³⁶ *Indicateur commercial Henri*, année 1913.

⁴³⁷ *Idem*, années 1913 et 1915.

⁴³⁸ *Idem*, années 1911-1915.

⁴³⁹ *Idem*, années 1913-1915.

⁴⁴⁰ FOREST Marcel, *Histoire de Bron*, Lyon, Eric Bellier, 1988, pages 179-180.

⁴⁴¹ ADR : 4 M 484 : Autorisations d'exploiter délivrées par le maire de Villeurbanne & P 21 : Dossier de Delluchi.

au centre de la ville et dans le quartier des Brotteaux, les secondes sont disséminées dans les quartiers plus populaires. Cette dichotomie est à dire vrai un peu forcée. Le peu d'informations disponibles sur l'aspect des salles de cinéma avant 1914 rend difficile un tableau général et détaillé. De fait, aucune salle de cinéma ne s'est véritablement construite *ex nihilo*. La plupart des exploitations cinématographiques occupe des locaux déjà existants, les rares permis de construire demandés et délivrés ne concernent que de petits aménagements pour se mettre en règle avec la législation municipale. Le fondateur du cinéma Odéon, par exemple, est autorisé à construire un mur de séparation mais l'établissement même de son cinéma ne nécessite pas de permis de construire⁴⁴². Par conséquent, les plans sont rares.

En outre, s'il est aisé d'identifier ce qui est présent dans une salle de cinéma, lorsque les sources le permettent, il est quasiment impossible de déterminer ce qui ne s'y trouve pas. On sait par exemple que le petit cinéma Carnot, dans le centre-ville, dispose d'une installation de chauffage central mais il n'est pas dit qu'il n'en va pas de même dans les modestes salles de quartier. Finalement, on ne peut conclure que deux choses : d'une part, la plupart des salles de cinéma situées dans le centre-ville sont des établissements confortables et certains d'entre eux s'affichent comme de véritables théâtres, d'autre part, il existe dans les quartiers plus reculés de la ville une exploitation plus informelle, installations improvisées, baraques foraines ou salles constituées autour d'un plan très simple.

Les premières salles de cinéma, qui ouvrent leurs portes entre 1905 et 1909 dans le centre de la ville et dans le quartier des Brotteaux adoptent une architecture simple et adaptée au local dans lesquelles elles sont installées. Au cinéma Idéal, il faut traverser un long, très long couloir de près de 20 mètres et passer d'abord devant la loge du concierge puis de l'entrée de l'immeuble d'habitation avant d'accéder à la petite salle de 10,50 mètres sur 3,90 mètres⁴⁴³. Au cinéma Eden-salon, sur la presqu'île, comme au cinéma du Parc, aux Brotteaux, la salle est composée de simples rangées de sièges disposées face à l'écran⁴⁴⁴. Mais au Bellecour, à l'Eden-salon ou au Modern⁴⁴⁵, une salle d'attente assez spacieuse permet d'accueillir les spectateurs. On sait peu de choses sur la décoration intérieure de ces établissements ; si la publicité dans les colonnes des journaux est particulièrement axée sur le confort des sièges et de la salle, rien ne dit que la réalité correspond au discours des exploitants. Au cinéma Lafayette, on remarque tout de même qu'un vélum de coton avec des bandes rouges imprimées dans la longueur recouvre le plafond de la salle⁴⁴⁶. En soi, les premiers établissements cinématographiques ne sont pas opulents ni réellement ostentatoires, mais confrontés

⁴⁴² AML : 0344 WP 064, PCA n° 19140039.

⁴⁴³ AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma Idéal, plan de la salle (1905).

⁴⁴⁴ AML : 1121 WP 003 : Dossier du cinéma Eden-salon, plan de la salle (1908).

⁴⁴⁵ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Modern, plan de la salle (1906).

⁴⁴⁶ ADR : 6 up 1/2588 : Faillite de Louis Meunier, inventaire réalisé le 24 novembre 1909.

aux baraques foraines, ils donnent sans conteste au spectacle cinématographique ses lettres de noblesse.

Avec la transformation de la salle de la Scala en cinéma, courant 1910, l'analogie avec le théâtre est évidente. Le propriétaire ne modifie guère le plan de la salle, supprimant simplement la troisième galerie⁴⁴⁷. Restent les deux premières galeries disposées en demi-cercle face à la scène, désormais écran, et les vastes espaces de promenoir. L'ouverture du cinéma Royal en 1912, du Majestic en 1914 et la transformation de certaines salles du centre-ville accentuent la place des salles confortables. Une réutilisation, consciente ou inconsciente, du vocabulaire théâtral montre que le modèle sur lequel les grandes exploitations veulent se mouler est celui des théâtres. Les établissements du centre-ville sont caractérisés par le confort offert aux spectateurs. La Scala est « *un véritable théâtre coquet, élégant, luxueusement aménagé, un tapis épais moelleux complétant le confort agréable de toutes les places*⁴⁴⁸ ». Au cinéma Pathé-Grolée, au cinéma Carnot, plusieurs ventilateurs rafraîchissent l'atmosphère⁴⁴⁹.

Ce qui rapproche principalement les plus grands établissements cinématographiques des salles de théâtre est sans conteste la présence de loges. A la Scala, on conserve celles qui existaient lorsque la salle fonctionnait comme café-concert : vingt-quatre loges sont ainsi disséminées dans la salle, la plupart sont surélevées, face à l'écran. Elles comptent de quatre à douze places, et regroupent en tout près de 170 places, plus de 15 % des sièges du cinéma⁴⁵⁰. On pourrait penser que l'existence des loges à la Scala constitue une anomalie, une sorte de vestige archaïque qui n'a rien à voir avec le spectacle cinématographique. Il n'en est rien : les propriétaires du cinéma Royal, dont l'architecture intérieure part de zéro ou presque, choisissent également de disposer des loges dans la salle (cf. illustration 2). Moins nombreuses qu'à la Scala – on en compte huit, représentant quarante-cinq places – celles-ci sont strictement séparées des autres places et directement attenantes au tea-room⁴⁵¹, ce qui permet aux spectateurs des loges de se désaltérer sans manquer une miette du spectacle. A la veille de la guerre, on retrouve des loges au cinéma Majestic, qui vient d'ouvrir ses portes, mais aussi dans les deux autres salles de Jean Boulin, les cinémas Idéal et Bellecour, que l'on a dû sensiblement modifier depuis 1910⁴⁵².

⁴⁴⁷ D'après les plans de la salle datés de 1879 (AML : 1129 WP 016).

⁴⁴⁸ *Lyon-Républicain*, 7 février 1911.

⁴⁴⁹ ADR : 6 up 1/206 : Formation de la société Cinéma-monopole (29 août 1907) et 6 up 1/2649 : Faillite d'Albert Denis, inventaire réalisé le 29 juillet 1914.

⁴⁵⁰ *Annuaire du Tout-Lyon*, année 1912.

⁴⁵¹ INSTITUT LUMIERE : Plan du cinéma Royal inséré dans le programme de la salle daté du 14 mars 1913.

⁴⁵² AML : 0005 Fi 023 : Programme du cinéma Bellecour daté du 1^{er} mars 1914 et INSTITUT LUMIERE : programme du cinéma Idéal daté du 27 février 1914.

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

Les établissements du centre-ville sont caractérisés par la reproduction de la hiérarchie sociale qui prévalait dans les théâtre et les salles de café-concert, et par la volonté d'attirer une clientèle bourgeoise, soucieuse de son entre-soi. Lorsque les salles ne comptent pas de loges, différentes catégories de places sont proposées au public, catégories qui sont distinctement marquées.

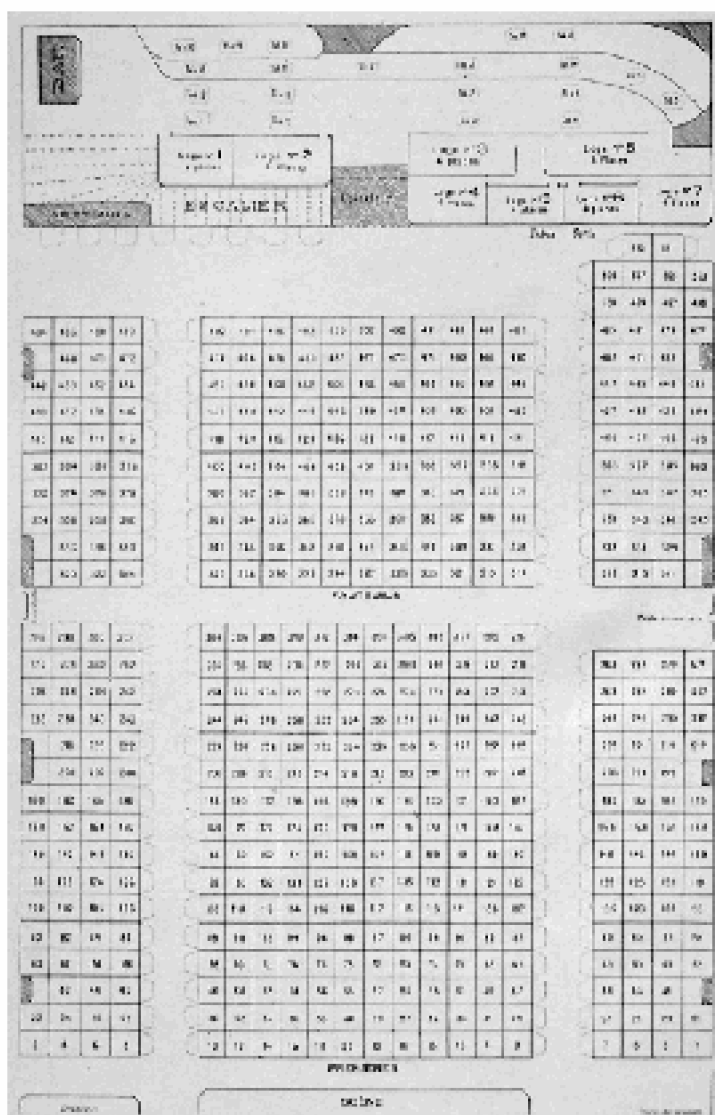


Illustration 2. Plan du cinéma Royal

(Source : Institut Lumière, programme du cinéma Royal daté du 16 avril 1914).

Au cinéma Grolée, dès 1907, fauteuils, stalles, tabourets et bancs séparent nettement les spectateurs selon le confort des sièges⁴⁵³. A la Scala, le « confort agréable de toutes les places » ne concerne peut-être pas les simples tabourets sans dossiers de la deuxième galerie que l'on trouve jusqu'en 1913⁴⁵⁴. Au cinéma Royal, enfin, le programme de l'établissement proclame sans vergogne que « le tea-room n'est

⁴⁵³ ADR : 6 up 1/206 : Formation de la société Cinéma-monopole (29 août 1907)

accessible aux places de 1^{ère} que durant les entractes⁴⁵⁵ ». Les 1^{ères} sont en effet placées juste face à l'écran, devant les spectateurs assis aux fauteuils – qui coûtent plus chers – et risqueraient donc de gêner ces derniers s'ils se déplaçaient durant la séance. La hiérarchie des places se retrouve également au cinéma des Folies dramatiques, situé aux abords du parc de la Tête d'or ; la direction de l'établissement la fait d'ailleurs valoir comme un argument publicitaire :

« Les spectateurs y seront d'autant mieux à leur aise aux loges aux fauteuils ou au parterre que la direction a apporté un soin particulier pour que chaque catégorie de place soit bien séparée des autres⁴⁵⁶ »

Sans doute le public plutôt bourgeois des Brotteaux est-il sensible à cet argument qui favorise la culture de l'entre-soi..

En dehors du centre-ville, les établissements se départagent entre quelques salles imposantes installées sur les grands axes de la rive gauche, et une majorité de petits établissements. Les salles fondées par Cinéma-monopole sont spacieuses, 600 et 800 places, mais l'on ne sait rien – faute de plan – de leur physionomie. Sans doute sont-elles assez confortables : leur propriétaire, après tout, en a les moyens. Elles attirent sans doute les habitants les plus aisés du quartier. Car sur la rive gauche, entre le Rhône et la voie ferrée, la géographie sociale se mesure à l'échelle de la rue :

« L'avenue de Saxe c'était quelque chose mais les quartiers qui étaient derrière, c'était les quartiers excentriques, voilà ce qu'on disait...un peu, comment..., un peu voyou. Ils sont de la Guille, c'était mal vu. Là [avenue de Saxe], ce sont des quartiers qui sont bien, mais aussitôt que vous alliez derrière, , la rue de Vendôme, ça allait encore, rue de Créqui, c'était déjà moins bien et alors rue Duguesclin, on n'en parlait plus⁴⁵⁷ »

Les grands axes – l'avenue de Saxe, le cours Gambetta, le cours Lafayette, l'avenue Berthelot – apparaissent alors comme la demeure d'une population plus aisée que dans les rues adjacentes. La réalité est peut-être toute autre mais il est évident qu'on fréquente les grands axes plus aisément que les rues plus étroites, moins aérées, moins visibles. C'est pourtant là que se monte une partie des salles de cinéma de la rive gauche : les cinémas Elysée, Iris, Lafayette. Dans les autres quartiers de la ville, les cinémas ne sont guère plus visibles. Si, à la Croix-Rousse, Jérôme Dulaar s'installe sur la place principale, on retrouve également un cinéma dans la petite rue Diderot. Dans le quartier de Vaise, les deux cinémas ouvrent leurs portes dans des rues secondaires.

L'architecture des petites salles de quartier est minimale. Au cinéma Prado, situé dans une petite rue du quartier Guillotière, on trouve huit rangées fixes de sièges à relèvement automatique situés devant l'écran. Sur les côtés de la salle sont disposés des

⁴⁵⁴ AML : 1129 WP 016 : lettre du commissaire du quartier de la Bourse datée du 24 décembre 1912 et rapport du commandant des sapeurs-pompiers daté du 20 août 1913.

⁴⁵⁵ INSTITUT LUMIERE : Programme du cinéma Royal daté du 16 avril 1914.

⁴⁵⁶ *Lyon-Républicain*, 3 octobre 1913

⁴⁵⁷ *Témoignage cité par Pinol Jean-Luc, Les mobilités de la grande ville, op. cit., pages 98-99.*

strapontins automatiques, et les portes d'entrée et de sortie sont placées de part et d'autre de l'écran. La cabine est quant à elle située dans la cour de l'immeuble⁴⁵⁸. On retrouve à peu près le même plan au cinéma Lafayette, 68 rue Pierre-Corneille⁴⁵⁹. La circulation des spectateurs autour de l'écran n'est pas l'idéal lorsque qu'il y a des retardataires. Sans compter que le cinéma Lafayette propose jusqu'en 1914 un spectacle permanent, qui peut donc être perturbé de manière permanente.

Au cinéma Lafayette, d'ailleurs, le pragmatisme a clairement présidé à l'aménagement (cf. illustration 3). Les toilettes sont dans la cour de l'immeuble, dehors. Le plan de la salle est en longueur : une trentaine de places assises se trouve repoussée au fond de la salle à plus de 15 mètres de l'écran, dans un renforcement étroit. Les spectateurs les plus éloignés se trouvent à 22 mètres de l'écran qui lui-même n'en mesure que trois au maximum. Certaines places obligent certainement les clients à se positionner en biais pour voir l'écran.

De nombreuses exploitations de quartier ont encore beaucoup à voir avec les cinémas forains. Ainsi à Villeurbanne, un cafetier installe un cinéma dans l'arrière-cour de son commerce: « *Le local dans lequel doit être établi le cinéma est une cour en plein air, au-dessus de laquelle doit être établie une simple tente pour protéger les spectateurs de la pluie*⁴⁶⁰ ».

⁴⁵⁸ AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma Iris, plan de la salle (1913).

⁴⁵⁹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Lafayette, plan de la salle (1914).

⁴⁶⁰ ADR : 4 M 484 : Autorisation d'exploiter délivrée en mai 1912 par le maire de Villeurbanne.

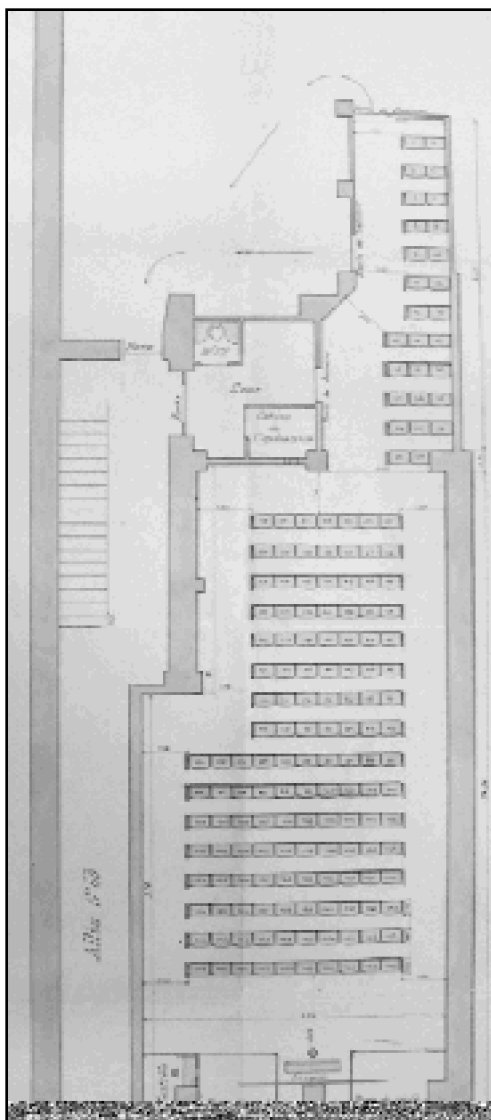


Illustration 3. Plan du cinéma Lafayette en 1914

(Source: AML, carton 1121 WP 005)

Le cinéma de Mel-kior Pinard situé au n° 144 de l'avenue de Saxe est également une construction en bois et toile, autorisé à fonctionner à titre provisoire – trois mois – comme baraque foraine. L'autorisation est néanmoins renouvelée le 31 décembre 1913, toujours à titre de baraque foraine, mais cette fois pour une durée d'un an⁴⁶¹. Les installations éphémères finissent par se sédentariser, sans pour autant apporter à la clientèle le confort des établissements du centre-ville. La description du cinéma de Jérôme Dulaar, installé sur la place de la Reconnaissance dans le quartier de Montchat, le montre bien :

« C'était une baraque en planches avec des toiles autour, dedans il y avait des espèces de draperies rouges qui étaient pendues, puis il y avait de grands bancs, mais vous savez, des bancs étroits comme ça tout le long... Alors on s'asseyait dessus, il n'y avait pas de dossier, il n'y avait rien ! On avait pas mal aux reins à

⁴⁶¹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Mel-Kior, autorisations d'exploiter datées des 26 avril et 27 décembre 1913.

***ce moment là...On s'asseyait là dessus puis on regardait le cinéma*⁴⁶² »**

Il existe pourtant deux catégories de places au sein de l'établissement de Jérôme Dulaar, comme du reste dans toutes les salles de cinéma dont les tarifs ou le plan ont été retrouvés. Mais la distinction entre premières et secondes est pour le moins bien plus tenue que dans les établissements de la presqu'île :

***« La porte d'entrée des premières était d'un côté de la caisse, et la porte des secondes était de l'autre, mais à l'intérieur, tout communiquait ! C'était au départ qu'il fallait faire attention, mais une fois qu'on était dedans...pof ! Il n'y avait pas de séparation, rien n'était marqué ! C'était des bancs sauf que pour les premières il y avait une espèce de petit velours dessus rembourré je ne sais pas avec quoi ! C'était assez dur !*⁴⁶³ »**

Les directeurs des établissements de quartier ne cherchent pas à attirer une clientèle choisie. Ils n'en ont d'ailleurs pas les moyens et ne peuvent qu'adapter leur politique d'exploitation au confort de leur salle.

2) Les politiques d'exploitation

Les différences entre les établissements en termes de confort et d'accueil de la clientèle sont déjà significatives de l'adaptation du spectacle cinématographique à la diversité des publics, elle-même déterminée par la diversité de la société urbaine. La publicité, les horaires d'ouverture et les tarifs surtout renforcent la hiérarchie entre les établissements cinématographiques.

A) LE RAYONNEMENT DES SALLES : DU QUARTIER À LA CITÉ

La publicité faite par les exploitants dépend directement de leur chiffre d'affaires. Au cinéma Royal, le budget publicitaire pour la saison 1912-1913 équivaut à 18 245,25 francs et 26 501,40 francs pour la saison 1913-1914⁴⁶⁴, soit bien plus que le chiffre d'affaire global d'une salle comme celle d'Eugène Kalbfeis à Vaise (16 000 francs⁴⁶⁵). De fait, les établissements cinématographiques se partagent entre ceux qui apparaissent tous les jours dans les colonnes des journaux et ceux qui n'y apparaissent jamais. Dans les sources, la publicité faite par les directeurs d'exploitations cinématographiques se limite en effet à l'insertion des programmes dans la presse. Les autres formes de publicité sont malheureusement inapprochables, elles n'ont laissé quasiment aucune trace. Il faut malgré tout les lister.

En premier lieu, l'éventuelle distribution de programmes. Aux archives municipales de Lyon sont conservés quelques feuillets imprimés sur le recto où apparaissent les titres des films, le nom et l'adresse de la salle, les horaires et parfois les tarifs⁴⁶⁶. Ces imprimés

⁴⁶² GUAITA *Micheline*, *op. cit.*, page 158.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ ADR : P158 : Dossier du Royal-cinéma, budget 1913-1914.

⁴⁶⁵ ADR : P 85 : Dossier d'Eugène Kalbfeis, chiffre d'affaires de la saison 1913-1914.

très sobres ne sont pas destinés à être vendus, ils étaient très certainement distribués. Le tout est de savoir si cette distribution était limitée à l'accueil de la salle, à la portion de rue (dans le cas où la rue est passante) qui jouxte la salle ou à l'ensemble du quartier, si ce n'est de la ville. Aucune indication sur les modalités ou l'ampleur de la diffusion de ces imprimés, pas plus d'ailleurs que sur l'étendue de cette pratique parmi les exploitants. On ne peut que souligner le coût supplémentaire à l'exploitation que représente l'impression hebdomadaire du programme, coût que ne peuvent peut-être pas supporter les exploitations les plus modestes.

La deuxième forme d'action publicitaire dont on ne peut mesurer l'étendue est la pose des affiches : celles du programme, si elles existent, ou celles des films qui passent. L'affiche est fournie, moyennant finance, avec le film par le distributeur. En 1911, un congrès des loueurs fixe le prix de l'affiche en gros à 75 centimes⁴⁶⁷. Les exploitants pouvaient a priori soit acheter une seule affiche pour leur façade, soit en acheter plusieurs pour les diffuser aux alentours. Mais à quelques exceptions près, les films ne restent à l'affiche qu'une semaine, y compris dans les grandes exploitations. L'effort financier que représente l'achat d'affiches n'était donc pas réellement justifié, sauf peut-être pour les principaux établissements.

Enfin, dernière forme de réclame pratiquée par les salles de cinéma, l'emploi d'un crieur dans la rue, ce que l'on appelle à l'époque un aboyeur ou un bonisseur. On en retrouve un employé par Alexandre Rota dès 1907⁴⁶⁸, un autre au petit cinéma villeurbannais de l'Etoile en 1915⁴⁶⁹. D'après les propos du propriétaire de l'Etoile, toutes les salles de la ville ont un aboyeur, mais il est difficile de savoir si tel est vraiment le cas. L'emploi d'un aboyeur représente un coût supplémentaire à l'exploitation, mais il est limité puisque limité dans le temps. Les exploitants utilisent peut-être un de leurs employés (le projectionniste ? l'exploitant lui-même ?), ou un membre de leur famille. E. Pinard le fils de Mel-kior fut selon ses propres déclarations employé en ce sens par son père⁴⁷⁰. Quoiqu'il en soit, cette forme de publicité diffère des précédentes car elle reste de fait circonscrite à la salle ou ses très proches alentours. Affiches et programmes, si l'on ne connaît pas l'étendue de leur diffusion, constituent pour leur part des documents imprimés qui peuvent attirer des spectateurs en dehors du périmètre de la salle.

Si l'exemple des programmes, affiches et aboyeurs, ne permet pas d'appréhender les publics recherchés par les exploitations cinématographiques, les encarts des programmes dans la presse sont eux très significatifs des différentes politiques d'exploitation des salles. La raison principale est qu'ils dépendent entièrement du choix de l'exploitant. En effet, dans les quotidiens comme dans les hebdomadaires, les programmes des salles de

⁴⁶⁶ AML : 5 Fi 001 à 062.

⁴⁶⁷ *Cinéjournal* n° 125, 14 janvier 1911.

⁴⁶⁸ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Modern, pétition du 27 juin 1907.

⁴⁶⁹ ADR : 4 T 203 : Rapport établi par l'exploitant au début de l'année 1916.

⁴⁷⁰ Interrogé par Guaita Micheline, *op. cit.*, page 207.

spectacle ne sont pas indiqués gracieusement mais contre une rétribution, que l'on suppose chiffrée à la ligne. Selon le public visé, et les moyens financiers disponibles bien sûr, les exploitants choisissent ou non de consacrer une part de leur budget à l'insertion de leur programme dans un ou plusieurs organes de presse.

La rubrique « Courrier des spectacles » du *Progrès*, tout comme celle des « Spectacles et concerts » du *Lyon-Républicain* sont ainsi entièrement composées d'inserts réalisés par les exploitants et imprimés tels quels par les journaux. Lorsqu'ils comportent un jugement de valeur sur le programme, ces inserts sont évidemment systématiquement dithyrambiques : au cinéma Grolée, « *le programme est comme toujours parfait. En effet, après L'arlésienne, qui a eu tant de succès, L'armoire normande, pièce comique [...], jouée par les principaux artistes de Paris, fait ressortir la beauté des dernières nouveautés Pathé frères* »⁴⁷¹ ; les termes « sensationnel », « chef d'œuvre », « magnifique » etc. sont monnaie courante. Il en est de même des portraits des établissements cinématographiques : « *Rappelons que c'est demain samedi qu'aura lieu à 20h30 du soir, l'ouverture sensationnelle du cinéma Rota aux Folies dramatiques. La salle qui a été totalement transformée offre un coup d'œil des plus séduisants* »⁴⁷².

Dans les quotidiens, les programmes des spectacles apparaissent dans les pages d'informations, ce qui peut tromper les lecteurs. La pratique est à cette époque habituelle⁴⁷³, et l'on peut penser que le public de l'époque savait à quoi s'en tenir, en tout cas en ce qui concerne le lectorat habituel des journaux. Plus retors sont les articles qualitatifs intégrés dans les pages informations en dehors des rubriques spécifiquement consacrées aux spectacles. Le cinéma de la Scala profite parfois de ces encarts dont le ton emphatique ne laisse guère de doute sur l'identité du rédacteur.

L'insertion des programmes révèle en fait une véritable hiérarchie des salles de cinéma. Entre celles qui diffusent leur programme dans plusieurs organes de presse et celles qui n'y apparaissent jamais, le visage qu'elles présentent et le public qu'elles visent ne sont pas les mêmes.

La première période du spectacle cinématographique, qui court de 1905 à 1909, est ainsi marquée par une forte distinction dans les journaux entre les salles de cinéma et les exhibitions cinématographiques dans les salles de spectacle. Les premières, à l'exception de l'annonce de leur ouverture, n'apparaissent quasiment jamais; les secondes font paraître régulièrement leurs programmes. Entre 1908 et 1909, dans le *Lyon-Républicain*, les cinémas Eden-salon et Bellecour n'apparaissent à aucun moment et les cinémas Idéal et Vendôme à deux reprises seulement, pour annoncer leurs horaires. Le cinéma Modern' d'Alexandre Rota se démarque un peu avec six occurrences sur les deux années. A contrario, les promoteurs du Royal Vio au Nouvel Alcazar font paraître l'intégralité des titres programmés lors des séances et cela chaque semaine. La raison évidente se trouve dans la nature du spectacle présenté. Aux séances courtes et ininterrompues des salles

⁴⁷¹ *Lyon-Républicain*, 25 octobre 1908.

⁴⁷² *Idem*, 3 octobre 1913.

⁴⁷³ JAMPY Marc, *op. cit.*, page 65.

de cinéma répondent les longues séances proposées à horaires fixes par les exhibiteurs.

Une salle de cinéma, le cinéma Grolée, se distingue toutefois durant cette période. Son programme détaillé est imprimé toutes les semaines dans le *Lyon-Républicain*, programme qui parfois occupe plusieurs paragraphes. Bien plus, le cinéma Grolée apparaît dans des journaux plus spécialisés comme *Le Carillon lyonnais*. L'effort publicitaire fourni en direction des lecteurs des journaux correspond en fait à celui fourni sur les programmes. Le Pathé-Grolée est en effet la seule salle de cinéma sédentaire à proposer à son public des séances de plus de deux heures.

C'est avec la multiplication des salles à partir de 1910 que l'insertion des programmes dans la presse devient réellement significative des politiques d'exploitation des salles et des publics visés. Deux salles surplombent toutes les autres, la Scala et le Royal – les deux grands palaces de la presqu'île – dont les programmes apparaissent dans tous les journaux consultés. La description souvent très détaillée de leurs représentations apparaît toutes les semaines, parfois tous les jours, dans les grands quotidiens lyonnais mais également dans des revues plus théâtrales comme *Le 7^{ème} jour* ou le *Lyon Théâtral et Littéraire*⁴⁷⁴. Le public visé est clairement celui du théâtre. Par ailleurs, les plans du Royal et de la Scala, à l'image de ceux des théâtres municipaux et des principales salles de spectacle, sont insérés dans *L'Annuaire du Tout-Lyon*⁴⁷⁵. Les deux salles s'adressent donc à une clientèle relativement aisée.

Le cinéma Pathé-Grolée, surclassé par les deux grands palaces du centre, est néanmoins le seul établissement à apparaître dans les pages « *Fournisseurs et maisons recommandées* » de *L'Annuaire du Tout-Lyon* dans la catégorie cinémas jusqu'en 1914. L'établissement exploité par Cinéma-monopole est donc directement conseillé à la clientèle bourgeoise. Les autres salles de la presqu'île ne bénéficient pas d'une telle publicité, mais on retrouve régulièrement leurs programmes dans la presse quotidienne. Le cinéma des Terreaux, notamment, fait paraître chaque semaine ses programmes dans *Le 7^{ème} jour*.

En quittant la presqu'île, les programmes deviennent plus rares. La politique de Cinéma-monopole vis à vis de ses salles est sur ce point assez significative. Le programme du cinéma Grolée est inséré toutes les semaines dans la presse, mais ce n'est pas le cas des cinémas Moncey et l'Alhambra. La salle de la Guillotière ne bénéficie que d'une ou deux lignes pour annoncer son ouverture. Pour le cinéma Moncey, les efforts publicitaires durent un petit mois puis la salle disparaît totalement des colonnes du *Lyon-Républicain*. Cinéma-monopole ne cherche donc pas a priori à attirer une clientèle autre que celle qui passe devant la salle. La société fournit en revanche un effort conséquent pour l'ouverture du cinéma Oriental à partir d'octobre 1913. Le programme du nouvel établissement apparaît chaque semaine dans la presse, mais il est vrai que celui-ci se situe sur le cours du midi à proximité du riche quartier d'Ainay.

Toutes les salles de cinéma situées dans les quartiers périphériques ou à Villeurbanne sont quasiment invisibles dans la presse. Beaucoup d'entre elles

⁴⁷⁴ Voir le n° 15, 10 janvier 1914.

⁴⁷⁵ *Annuaire du Tout-Lyon*, années 1914-1920.

n'annoncent même pas leur ouverture. Question de moyens, sans doute, mais aussi de public recherché. Il est clair en effet que les salles de cinéma de quartier ne cherchent pas à attirer une clientèle extérieure au quartier. Ce sont, en quelque sorte, des commerces de proximité.

B) LA PÉRIODICITÉ DES SÉANCES

Comme les exploitations les plus modestes ne font pas paraître leurs programmes dans la presse, il est difficile de déterminer quels sont leurs horaires d'ouverture. A Vaise et dans le quartier du Trion, deux établissements – mais ils sont éphémères – se limitent à trois séances par semaine⁴⁷⁶, les samedis et dimanches, au diapason donc des temps de travail des catégories laborieuses. Mais le cinéma de Jérôme Dulaar à la Croix-Rousse fonctionne, semble-t-il, tous les soirs jusqu'en 1914⁴⁷⁷. La seule différence mesurable entre les salles de cinéma est l'organisation de séances durant la journée. Les principaux établissements de la ville, sur la rive gauche, au centre-ville surtout, assurent en effet des représentations, que l'on appelle matinées, en pleine journée.

Dès l'origine, les premières salles de cinéma fonctionnaient toute la journée et proposaient un spectacle court et permanent, visant ainsi un public de passage. Avec le développement progressif des séances longues de deux à trois heures, on aurait pu assister à un abandon progressif des séances de la journée. Il n'en est rien. A dire vrai, toutes les salles de cinéma du centre-ville proposent des séances en pleine après-midi : en 1914, ce ne sont pas moins de 4 500 places qui sont ainsi disponibles tous les jours de la semaine, ce qui pose la question du public. Le temps de travail moyen en 1906 est environ de 60 heures par semaine⁴⁷⁸, soit 10 heures par jour, ce qui laisse peu de possibilités aux ouvriers et aux employés de se rendre au cinéma en pleine journée.

Dès 1910, le Pathé Grolée, fort de ses trois heures de programme de la soirée, est en mesure de proposer au public deux programmes différents par semaine pour les séances de l'après-midi. Le programme du 19 au 25 août 1910⁴⁷⁹ distingue ainsi les matinées d'une heure, composées avec une partie des films de la soirée, qui sont données du vendredi au lundi, et celles qui courent du mardi au jeudi et qui sont agencées avec la partie encore non utilisée du programme de la soirée. L'intérêt pour la salle est bien évidemment d'attirer deux fois par semaine les spectateurs et l'existence de cette pratique prouve qu'il existe un public se rendant régulièrement au cinéma la journée (ce qui exclut d'emblée la population laborieuse), et qui peut déboursier le prix de deux entrées par semaine soit, au Pathé Grolée un minimum de 1 franc et 30 centimes (ce qui semble exclure les populations les moins aisées). Or, bien loin d'être ponctuel, ce

⁴⁷⁶ AML : 1121 WP 001 : Dossier du cinéma Beylon, rapport municipal daté du 23 juillet 1910 et 1121 WP 003 : Dossier du cinéma Dubost, lettre de Dubost datée du 29 novembre 1912.

⁴⁷⁷ ADR : P 33 : Dossier de Jérôme Dulaar, rapport de l'inspection des contributions directes, 12 juin 1922.

⁴⁷⁸ DEWERPE Alain, *op. cit.*, page 16

⁴⁷⁹ INSTITUT LUMIERE : Programme du cinéma Grolée du 19 août 1910.

système se généralise, en tout cas au sein des salles dont le programme de la soirée est suffisamment copieux pour proposer deux séances la journée. En 1913, le Royal propose lui aussi deux programmes différents dans la semaine, avec *a priori*, une séance adaptée pour les enfants : un programme occupe tous les jours de la semaine, le deuxième n'est proposé que les jeudis et les dimanches.

A partir de 1911, le cinéma Grolée adapte sa programmation en proposant des matinées enfantines. Celles-ci sont données tous les jours de la semaine de 14h30 à 15h30 et les dimanches de 14h à 15h. On glisse donc vers une séparation des publics. Les séances suivantes conservent le système du double programme. On peut se demander quelle est la différence entre la matinée enfantine et la matinée pour adultes, sachant qu'à partir du moment où l'on propose des séances spécifiques pour les enfants, il est tacitement entendu que les autres séances sont adaptées à un public adulte. La principale constatation est qu'il n'y a pas de films réservés aux enfants, la spécificité des séances enfantines réside dans l'absence : elles sont expurgées d'un certain type de film. Dans le programme du 17 au 23 mars 1911⁴⁸⁰, les matinées enfantines sont composées des actualités, d'un documentaire et de films comiques. La principale différence avec le programme du soir est la disparition des films estampillés « série d'Art Pathé frères », une manière comme une autre de distinguer ces films comme des œuvres intellectuelles qui ne sont pas susceptibles d'attirer les enfants, à qui l'on réserve les vues comiques ou le cinéma parlant.

Entre 1913 et 1914, le Pathé-Grolée change à nouveau de politique d'exploitation, un changement significatif à différents points de vue⁴⁸¹. Le principal est le remplacement des séances enfantines de la semaine par des séances plus longues. Les après-midi de semaine sont désormais constituées de deux séances d'une heure et demie environ : le spectacle cinématographique chez Pathé s'uniformise, les séances de l'après-midi sont désormais à peine différentes de celles du soir. Plus qu'une consommation rapide, le cinéma Grolée privilégie désormais le spectacle long, y compris dans la journée : on vise une clientèle qui recherche un spectacle complet, sur le modèle du théâtre. En revanche, le dimanche est définitivement institué jour des enfants : des séances d'une heure se succèdent de 14 heures à 17 heures, séances expurgées du « grand film d'Art », et, c'est nouveau, des documentaires. La séance enfantine est composée de deux petits films comiques, d'un film un peu plus long et des actualités (qui décidément sont incontournables).

Le cinéma de la Scala, enfin, ne propose qu'une seule matinée mais celle-ci est de la même teneur que la séance du soir. Elle dure donc près de trois heures, et n'est clairement pas destinée, en tous cas les jours de semaine, à la population laborieuse.

C) L'ACCUEIL DU PUBLIC

Les grands établissements cinématographiques adoptent rapidement une politique d'exploitation sur le modèle du théâtre, qui se traduit notamment dans les services

⁴⁸⁰ *Idem* : Programme du cinéma Grolée du 17 mars 1911.

⁴⁸¹ INSTITUT LUMIERE : Programme du cinéma Grolée daté du 16 janvier 1914.

proposés à la clientèle et qui visent en priorité un public plutôt bourgeois ou en tout cas susceptible d'être attiré par les pratiques bourgeoises. C'est, déjà, la vente d'un programme, qui remplace dans un certain sens le livret des théâtres. Ceux du Pathé-Grolée donnent le programme de la semaine, les tarifs mais aussi le résumé de certains films dès 1907⁴⁸². Vendu 15 centimes, c'est une dépense supplémentaire pour le spectateur, non obligatoire certes, mais qui déjà introduit une certaine hiérarchie entre les publics. Cette pratique se généralise après 1910 en étant reprise par toutes les salles qui cherchent à offrir au public un visage prestigieux.



Illustration 4. Programme du cinéma de la Scala
(Source : Institut Lumière, programme du 1^{er} décembre 1913)

⁴⁸² AML : 5 Fi 007 : Programme du cinéma Pathé-Grolée daté du 1^{er} novembre 1907.



Illustration 5. Programme du cinéma Palace
(Source : Institut Lumière, programme du 3 décembre 1913)



Illustration 6. Programme du cinéma Artistic

(Source : Institut Lumière, programme du 25 avril 1913)

D'autant plus que les programmes sont une source de revenus, modestes certes mais bien réel. On retrouve la vente de programmes au cinéma de la Scala, au cinéma Royal, au cinéma Bellecour après 1912⁴⁸³. Les prix sont à peu près uniformes, et vont de 10 à 25 centimes. Lors de la saison 1912-1913, le Royal vend 75 420 programmes à ses 175 000 spectateurs⁴⁸⁴. La clientèle qui se rend au cinéma de la place Bellecour est donc prête à déboursier 10 centimes en sus du prix de la place.

Les programmes des salles de cinéma du centre-ville, qu'ils soient ou non vendus, sont significatifs du public que ces établissements cherchent à attirer. Les personnages

⁴⁸³ AML : 5 Fi 001 à 059 et INSTITUT LUMIERE : programmes des cinémas.

⁴⁸⁴ ADR : P 157 : Dossier du Royal-cinéma, bilan financier de la saison 1912-1913.

qui y sont représentés, spectateurs symboliques, appartiennent sans conteste à la grande bourgeoisie (cf. illustrations 4 et 5) qui fréquente les salles théâtrales. D'ailleurs, peu d'éléments, sinon aucun, font explicitement référence au cinéma sur ces programmes. A ce titre, celui du cinéma Artistic (cf. illustration 6) est caractéristique. On y trouve une partition et des instruments de musique ainsi qu'un masque de comédie mais rien qui ne renvoie au spectacle cinématographique proprement dit. Les salles de cinéma de la presqu'île s'affichent donc avant tout comme des salles de concert ou de théâtre, une identité revendiquée dans leur appellation même (« *Ciné-Théâtre* », cf. illustrations 5 et 6).

Autre pratique héritée des grandes salles de spectacle, la possibilité de réserver ses places à l'avance. Lorsque le Pathé Grolée propose ce service en 1907, c'est en échange d'un supplément au tarif (25 centimes la place, ce qui équivaut presque à une entrée dans une salle plus modeste). Ce parti pris montre clairement quel public est visé. Le principe se généralise et devient gratuit mais il n'est concevable que dans les salles dont les séances sont régulières et non permanentes. Les établissements du centre, comme le cinéma Bellecour, restent ainsi ouverts en dehors des séances cinématographiques pour accueillir le public qui voudrait réserver ses places⁴⁸⁵.

A l'intérieur même des principaux établissements de la ville, un vestiaire est proposé à la clientèle. Celui-ci est très certainement payant, il l'est en tout cas au Royal où il rapporte pour la saison 1912-1913 la somme de 1 256 francs⁴⁸⁶. Il ne doit donc pas être très utilisé, mais il permet aux spectateurs les plus exigeants de bénéficier d'un confort certain. Au cinéma Royal, enfin, le tea-room, qui n'est pas toujours accessible à tous, offre à la clientèle un cadre feutré.

Enfin, l'accueil du public pose la question des ouvreuses, sur lesquelles je n'ai malheureusement aucune information avant 1914. Elles sont plusieurs à la Scala en 1917⁴⁸⁷, et trois au moins au cinéma des Terreaux durant la guerre⁴⁸⁸. Dans les petites salles de quartier, les spectateurs se placent très certainement eux-mêmes : il est certain qu'il n'existe aucune ouvreuse au cinéma du ménage Kalbfeis, à Vaise, et aucune non plus au cinéma de Jérôme Dulaar à la Croix-Rousse⁴⁸⁹.

D) LA HIÉRARCHIE DES TARIFS

Les différences de prix pratiqués dans les salles de cinéma constituent le marqueur le plus évident de la segmentation des publics. Ces différences s'expriment avant tout au sein même des établissements où l'on retrouve systématiquement des catégories de places distinctes proposées à des tarifs hiérarchisés selon la proximité avec l'écran

⁴⁸⁵ *Lyon-Républicain*, 13 mars 1914.

⁴⁸⁶ ADR : P 157 : Dossier du Royal-cinéma, bilan financier de la saison 1912-1913.

⁴⁸⁷ AML : 1129 WP 016 : Lettre d'un particulier datée du 30 mai 1917.

⁴⁸⁸ ADR : P 94 : Dossier de Claude Lextrat, requête datée d'octobre 1923.

⁴⁸⁹ ADR : P 33 (cinéma Dulaar) et P 85 (cinéma Kalbfeis).

(premières, secondes) ou le confort des sièges (fauteuils, stalles, strapontins). Le cinéma reprend de fait le système de séparation des publics qui prévalait dans les théâtres comme dans les salles de café-concert, mais que l'on retrouve aussi dans les transports. Le cloisonnement social est à ce point ancré dans la société française que même les baraques cinématographiques foraines proposent au public de passage – pour un spectacle n'excédant pas un quart d'heure – deux catégories de place, et deux tarifs différents⁴⁹⁰. L'évolution de la politique tarifaire du cinéma Moncey est à ce titre significative : exploitée par la société Cinéma-monopole, la salle propose à son ouverture un tarif unique de 50 centimes ; mais dès le mois suivant, l'établissement affiche deux tarifs différents, de 50 et 80 centimes⁴⁹¹. La hiérarchie des tarifs dans les salles de cinéma est un système incontournable.

Les spectateurs payent donc un droit d'entrée différent pour assister aux mêmes séances. Selon les établissements, le nombre de catégories de places et l'amplitude des tarifs est plus ou moins importante. Plus la salle s'adresse à un public aisé, plus les différences sont importantes. En 1907, le cinéma Bellecour ne propose que deux tarifs, les premières étant 50 % plus chères que les secondes⁴⁹². La même année, le cinéma Pathé-Grolée affiche quatre catégories de places, la différence entre les tarifs les moins chers et les tarifs les plus élevés atteint alors 364 %⁴⁹³. On peut donc déboursier trois fois plus d'argent pour obtenir un meilleur confort de projection ou pour cultiver l'entre-soi.

L'importance des différences de tarifs est toujours aussi marquée à la veille de la guerre. Si les petits établissements de quartier ne proposent toujours qu'une distinction entre secondes et premières, et une différence entre les deux qui ne dépasse pas 50 %⁴⁹⁴, les établissements du centre-ville affichent désormais trois catégories de places avec une différence qui va du simple au double entre les places les plus chères et les places les moins chères⁴⁹⁵. Quant aux grands établissements, ceux qui s'adressent en priorité aux catégories les plus aisées, on ne compte pas moins de quatre catégories de place et une différence qui va du simple au triple⁴⁹⁶. Au cinéma de la Scala, ce sont cinq catégories de places qui sont affichées par l'établissement ; de la deuxième galerie aux

⁴⁹⁰ Ainsi au cinéma forain de Jérôme Dulaar, dans le quartier de la Croix-Rousse : Micheline GUAITA, *op. cit.* page 158.

⁴⁹¹ *Lyon-Républicain*, 16 janvier et 20 février 1910.

⁴⁹² AML : 5 Fi 004 : Programme du cinéma Bellecour du 1^{er} au 7 novembre 1907.

⁴⁹³ AML : 5 Fi 007: Programme du cinéma Pathé-Grolée du 1^{er} au 7 novembre 1907.

⁴⁹⁴ Ainsi au cinéma Variétés à Villeurbanne (ADR : P 21 : Dossier de Delluchi).

⁴⁹⁵ Les cinémas Idéal et Palace proposent tous deux des tarifs de 0,40, 0,60 et 1 franc : Institut Lumière : Programmes des cinémas Idéal et Palace du 27 février 1914.

⁴⁹⁶ Quatre catégories de place dans les cinémas Bellecour et Grolée en 1914 pour une différence allant du simple au triple (AML : 0005 Fi 023 : programme du cinéma Bellecour du 1^{er} mars 1914 & *Annuaire du Tout-Lyon* année 1914 : plan et tarifs du cinéma Grolée)

loges, les tarifs vont de 40 centimes à 1,50 francs soit quasiment du simple au quadruple⁴⁹⁷. L'amplitude des tarifs dans les grands établissements cinématographiques est moindre que dans les théâtres municipaux (où les différences vont de un à quarante) mais elle est équivalente à celle que l'on retrouve dans les grandes salles de café-concert⁴⁹⁸. Les cinémas, en tout cas les plus importants, ne bouleversent pas les règles d'exploitation qui prévalent à Lyon.

La segmentation des publics se fait également dans le temps, selon les séances. Au cinéma Palace en 1910, les soirées coûtent plus de deux fois plus cher que les matinées⁴⁹⁹ : au public de passage de la journée se superpose peut-être un public plus aisé – celui des théâtres? – le soir. On constate aussi une distinction entre les séances de la semaine et celles du dimanche : au cinéma Idéal, les places coûtent 10 centimes plus cher le dimanche que les autres jours⁵⁰⁰. Au cinéma Grolée, on supprime les catégories de places les moins élevées les dimanches, tout en abaissant également d'1 franc les places plus élevées⁵⁰¹ : la salle ne compte donc ni attirer le public populaire ni le plus fortuné.

La hiérarchie des tarifs s'exprime également entre les différentes salles de cinéma. Sur ce point, il faut distinguer les établissements soumis à la taxe municipale sur les spectacles et ceux – la majorité – qui bénéficient d'un abonnement. La taxe municipale prévoit en effet une ponction fixe de 10 centimes par place vendue, qui est effectivement prélevée par un contrôleur dans les plus grands établissements de la ville. Pour les petits établissements, la municipalité met en place un système d'abonnement qui équivaut grosso modo à 10 % de la recette. Or, du fait de leurs tarifs, la plupart des établissements cinématographiques sont abonnés, ce dont se plaint amèrement le directeur de la Scala. Lui-même exploite une salle contrôlée par la mairie et se trouve donc dans l'impossibilité de pratiquer des tarifs aussi bon marché que ses concurrents lorsqu'il propose à sa clientèle des séances de cinéma au début de l'année 1907⁵⁰². Difficile en effet d'afficher des tarifs à trente centimes lorsque l'on vous en prend automatiquement le tiers. Les très grands établissements sont donc obligés de pratiquer des tarifs assez élevés pour s'y retrouver. Dans la plupart des cas, cela correspond sans doute au public que l'on cherche à attirer, mais le problème est réel pour une salle qui, tel le Nouvel Alcazar, se trouve dans un quartier plutôt populaire :

« Par le maintien des prix entiers des places, j'éloigne le public peu fortuné du quartier, celui surtout [sur lequel] je dois compter. Avec des prix très réduits, je le ramènerais peut-être, mais si, sur ces prix réduits, la taxe municipale me prends

⁴⁹⁷ *Annuaire du Tout-Lyon* année 1914 : plan et tarifs du cinéma de la Scala

⁴⁹⁸ *Idem* : plan et tarifs du Grand Théâtre et du Casino-Kursaal.

⁴⁹⁹ *Lyon-Républicain*, 28 octobre 1910.

⁵⁰⁰ Institut Lumière : Programmes du cinéma Idéal du 27 février 1914.

⁵⁰¹ *Idem* : Programme du cinéma Pathé-Grolée du 19 au 25 août 1910.

⁵⁰² AML : 1129 WP 016 : Lettre d'Edouard Rasimi à la municipalité, 25 février 1907.

10 centimes par entrée et le bureau de bienfaisance le 11^{ème} de la recette brute, que me reste-t-il....tous mes autres frais restant les mêmes et forcément pour laisser à mon spectacle tout son attrait ? Pour y faire face ? Vous me mettez volontairement par cette fin de non-recevoir dans un cas d'infériorité vis à vis de tous mes concurrents du quartier – qui eux jouissent du traitement que vous me refusez – font des prix très bas (jusqu'à 20 centimes) et le peuvent puisqu'ils n'ont pas à compter avec ces taxes⁵⁰³ »

Le problème est tel qu'Alexandre Rota sera forcé de mettre un terme à l'exploitation du Nouvel Alcazar quelques semaines plus tard. La salle continuera d'accueillir de loin en loin des tournées cinématographiques sans pour autant se transformer à nouveau en une véritable salle de cinéma. En 1914, les deux seuls établissements cinématographiques contrôlés par la mairie sont les deux palaces de la presqu'île, la Scala et le Royal. Pourtant, nombreux sont les exploitants à accoler auprès de leurs tarifs la mention « taxe municipale non comprise⁵⁰⁴ » C'est une donnée à ne pas perdre de vue : la plupart des tarifs qui apparaissent dans la presse sont inférieurs de 10 centimes à ceux réellement pratiqués. Le public, qui n'est certainement pas au courant des modalités de perception de la taxe municipale ne se rend pas compte qu'il paye réellement à l'exploitant la totalité de la somme qu'il débourse. Les exploitants profitent de façon abusive de la méconnaissance du public pour rejeter sur la municipalité la responsabilité des tarifs, et pour afficher dans les colonnes des journaux des tarifs inférieurs à ceux qu'ils pratiquent réellement.

La perception de la taxe municipale explique en partie le décalage, dans les premières années du spectacle cinématographique, entre les tarifs des salles de cinéma et ceux des tournées cinématographiques dans les grandes salles de spectacle, soumises à la taxe de 10 centimes. Alors qu'aux cinémas Bellecour et Splendid, la séance ne coûte que de 30 à 50 centimes, la tournée du Stinson Bio au Nouvel Alcazar affiche des tarifs allant de 60 centimes à plus de 2 francs⁵⁰⁵. Sans doute, le spectacle proposé n'est-il pas le même, mais c'est avant tout l'envergure de la salle qui détermine les tarifs. De fait, le cinéma qui se monte cours Lafayette, dans le quartier des Brotteaux, pratique des tarifs au diapason de l'horizon social du quartier ; ceux-ci sont de 60 et 85 centimes⁵⁰⁶, soit près de deux fois plus chers que ceux des salles du centre-ville. *A contrario*, le cinéma « populaire » qui ouvre ses portes au même moment dans le quartier des Terreaux propose des tarifs sensiblement moins chers que ceux des cinémas du quartier Bellecour : le tarif plancher n'y est que de 20 centimes⁵⁰⁷.

L'ouverture du cinéma Pathé-Grolée en mars 1907 rapproche le spectacle

⁵⁰³ AML : 1121 WP 001 : Dossier du Nouvel Alcazar, lettre d'Alexandre Rota, 29 décembre 1911.

⁵⁰⁴ Ainsi au cinéma Bellecour, en 1907 comme en 1914 (AML : 5 Fi 004 & 5 Fi 023).

⁵⁰⁵ Lyon-Républicain, 12 mars 1908.

⁵⁰⁶ Idem, 17 mai 1909.

⁵⁰⁷ Idem, 4 mars 1909.

cinématographique de l'exploitation théâtrale. Les prix qui y sont pratiqués, de 75 centimes à trois francs en semaine ⁵⁰⁸, sont en effet équivalents à ceux affichés au théâtre de l'Eldorado ⁵⁰⁹. Le public recherché par l'établissement est sans conteste un public assez aisé ; celui-ci répond présent, semble-t-il, puisque le Pathé-Grolée conserve la même politique tarifaire jusqu'en 1914 et s'affiche toujours, à la veille de la guerre, comme la salle de cinéma la plus chère de la ville.

Les deux petites salles qui ouvrent leurs portes dans la presqu'île en 1910, les cinémas Artistic et Palace, suivent le même chemin que le Pathé-Grolée en pratiquant des tarifs assez élevés. Au Palace, les places sont vendues de 60 centimes à plus de un franc ⁵¹⁰ et les tarifs de l'Artistic sont comparables à ceux du Pathé, de 75 centimes à plus de deux francs ⁵¹¹. Au même moment, le cinéma Bellecour affiche les mêmes tarifs qu'en 1907, de 30 et 50 centimes ⁵¹². Il est difficile de savoir, en l'absence de données pour les autres établissements, si la politique du cinéma Bellecour est à cette date marginale et si les salles du centre-ville choisissent désormais de pratiquer des tarifs élevés. Quoiqu'il en soit, la transformation de la Scala en cinéma va bouleverser l'offre de cinéma dans la presqu'île, l'imposant établissement choisissant de pratiquer un tarif plancher assez bon marché tout en proposant un spectacle prestigieux. Face à cette concurrence, les petites salles avoisinantes n'ont guère le choix de continuer à afficher des prix élevés. A la veille de la guerre, la plupart des salles de cinéma du centre-ville proposent un tarif plancher uniforme, les différences entre les établissements et les publics qu'ils cherchent à attirer apparaissent dans l'échelle des tarifs les plus élevés et le nombre de catégories de places :

Tableau 8. Tarifs des cinémas situés sur la presqu'île lyonnaise en 1914 (en francs) ⁵¹³.

Etablissement	Tarif plancher	Tarif plafond	Nombre de catégories de places
Pathé-Grolée	0,75	3	4
Scala	0,40	1,50	5
Bellecour	0,40	1,30	4
Idéal	0,40	1	3
Palace	0,40	1	3

⁵⁰⁸ AML : 5 Fi 007: Programme du cinéma Pathé-Grolée du 1^{er} au 7 novembre 1907.

⁵⁰⁹ *Annuaire du Tout-Lyon*, année 1911 : plan et tarifs du théâtre de l'Eldorado.

⁵¹⁰ *Lyon-Républicain*, 28 octobre 1910.

⁵¹¹ *Idem*, 12 février 1911

⁵¹² AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma bellecour, programme du cinéma du 4 au 6 juillet 1911.

⁵¹³ Les tarifs du Grolée et de la Scala sont reproduits dans l'*Annuaire du Tout-Lyon*, année 1914, ceux du Bellecour sont connus par le programme du 1^{er} mars 1914 (AML : 5 Fi 023), ceux des cinémas Idéal et Palace par leur programme du 27 février 1914 (INSTITUT LUMIERE).

Le Pathé-Grolée reste la seule salle à pratiquer une politique tarifaire élitiste. Le cinéma Palace, qui a abaissé ses tarifs de 50 %, a considérablement réduit ses prétentions depuis 1910. Dans le même temps, le cinéma Bellecour a relevé ses prix pour se placer au même niveau que la Scala. A noter que le cinéma Modern, dont les tarifs étaient vraisemblablement les mêmes que ceux du Bellecour, augmente lui aussi ses prix de 10 centimes en 1914⁵¹⁴. Le tarif de 40 centimes (ou 50 centimes, plutôt, si l'on y ajoute la taxe municipale) semble donc la norme, mais il ne faut pas pour autant en conclure que les différentes salles de cinéma attirent le même public. Au cinéma de la Scala, le tarif de quarante centimes ne concerne que les places de la deuxième galerie, soit moins du quart de la contenance totale de l'établissement⁵¹⁵. La moyenne du prix des places vendues à la Scala avoisine de fait les 80 centimes entre 1911 et 1913, avec une légère augmentation (de 79 à 81 centimes) entre les deux dates⁵¹⁶. La majorité des clients de la Scala choisit donc de s'installer dans les fauteuils du parterre ou dans les loges, et donc de dépenser au moins 1 franc. La multiplication des spectateurs fréquentant l'établissement ne modifie pas la composition du public, et renforce même sensiblement le poids des tarifs les plus élevés. Le cinéma de la Scala apparaît véritablement comme une salle d'élite. Dans l'autre palace de la ville, le cinéma Royal, les tarifs pratiqués sont inconnus mais la moyenne du prix des places vendues est plus importante encore qu'à la Scala : les spectateurs y dépensent 1 franc en moyenne lors de la saison 1912-1913⁵¹⁷.

Les prix pratiqués dans les salles du centre-ville se démarquent, semble-t-il, des tarifs des petites exploitations de quartier qui se multiplient dans les années 1910-1914. La plupart de ces établissements n'apparaissent jamais dans la presse et n'édictent vraisemblablement pas de programmes : leurs tarifs restent donc inconnus. Toutefois, le tarif plancher de 20 centimes apparaît assez généralisé. C'est ce qui ressort des déclarations d'Alexandre Rota sur la concurrence des petits établissements de la Guillotière en 1911 et d'un article de presse fustigeant la décision d'Edouard Herriot de supprimer les abonnements à la taxe municipale en 1914⁵¹⁸. Du reste, on retrouve des places proposées à 20 centimes dans la salle de Melkior Pinard, cours du midi, en 1912⁵¹⁹, et au cinéma des Variétés, à Villeurbanne, en 1914⁵²⁰. Les petites salles de quartier

⁵¹⁴ *Lyon-Républicain*, 6 janvier 1914.

⁵¹⁵ D'après les plans de l'établissement en 1881 (AML : 1129 WP 016) et en 1911 (*Annuaire du Tout-Lyon*, 1914)

⁵¹⁶ Par comparaison entre le nombre de spectateurs (AML : *Documents relatifs aux projets de budget de la ville*, années 1913-1915) et les recettes équivalentes de la salle (ADR : P 53 : Dossier de Louis Froissart, comptes de la Scala 1911-1913.)

⁵¹⁷ Par comparaison entre les recettes de la taxe municipale sur les spectacles et les recettes de l'établissement (ADR : P 158 : Dossier du cinéma Royal, bilan financier au 30 juin 1913).

⁵¹⁸ *Cinéjournal* n° 304, 20 juin 1914.

⁵¹⁹ *Lyon-Républicain*, 25 mars 1912.

proposent donc des séances cinématographiques deux fois moins chères que les établissements du centre-ville. Elles s'adressent en priorité au public populaire habitant à proximité, les plus riches pouvant être tentés par le confort des cinémas de la presqu'île.

La profonde diversité des exploitants entraîne directement celle des établissements cinématographiques. Le cinéma s'adresse à toutes les couches de la société mais ne leur parle pas de la même voix. Aux grands établissements du centre-ville exploités sur le modèle des théâtres et cherchant à en attirer le public répondent les petites salles de proximité, aux tarifs bon marché mais au confort plus rudimentaire attirant exclusivement les habitants du quartier. Entre ces deux formes d'exploitation, se positionnent les petites salles du centre-ville et les grandes salles situées sur la rive gauche du Rhône. L'exploitation cinématographique lyonnaise se hiérarchise et conditionne une hiérarchisation du spectacle lui-même.

III. La hiérarchisation du spectacle

Le spectacle cinématographique est, entre 1905 et 1914, en perpétuelle mutation. La tentation constante d'acquérir une certaine respectabilité, c'est à dire de se rapprocher progressivement de l'exploitation théâtrale, pousse les principales sociétés d'édition et d'exploitation d'une part à proposer un spectacle de plus en plus long qui puisse rivaliser avec les pièces jouées sur scène, et d'autre part à sacraliser les films avec la mise en place de la location et d'une circulation hiérarchisée. Cette hiérarchisation du spectacle est plus subie que choisie par les exploitants, en tout cas les plus modestes. Ouvrir une salle sans réel confort et cibler une clientèle plus populaire est une chose, proposer un spectacle de moindre envergure en est une autre. Limités par leur puissance financière et les règles de l'industrie qui se mettent progressivement en place, les petits exploitants ne peuvent que suivre le mouvement. Se dessine alors une hiérarchie des exploitations selon le métrage de films proposé chaque semaine aux spectateurs, selon la qualité des films eux-mêmes et enfin selon la fraîcheur des programmes. Hiérarchie directement liée aux ressources financières des exploitants. Lors de la saison 1913-1914, la recette annuelle de la Scala dépasse les 300 000 francs, celle du Royal avoisine les 200 000 francs. Elle est quatre fois moindre (45 000 francs) au cinéma Splendor situé aux abords de la place des Terreaux, et dix fois moins importante (16 000 francs) dans la salle d'Eugène Kalbfeis à Vaise⁵²¹. Des palaces aux petites salles du centre ville, des salles du centre-ville aux salles de quartier se développe une hiérarchie des établissements cinématographiques qui pèse directement sur la qualité du spectacle proposé aux différents publics de la ville.

1) La richesse du programme

⁵²⁰ ADR : P 21 : Dossier de Delucchi & Deloche, rapport de l'inspecteur des contributions directes, 27 décembre 1922.

⁵²¹ D'après les rapports de l'inspection des contributions directes enquêtant sur les bénéficiaires de guerre. ADR : P 53 (Dossier de M. Froissart, cinéma de la Scala), P 158 (Dossier du Royal-cinéma), P 111 (Dossier de Joseph Micheletti, cinéma Splendor) et P 85 (Dossier d'Eugène Kalbfeis).

Les premières représentations du spectacle cinématographique à Lyon se présentent sous deux formes différentes. Les premières salles de cinéma permanentes proposent au public un programme relativement court, et répétitif. C'est le cas au cinéma Bellecour, qui annonce lors de son ouverture des séances successives d'une demi-heure, de 14h à 22h30⁵²². Le cinéma Idéal, annonce lui des séances sans interruptions dès 15 heures⁵²³. Les salles de cinéma ne proposent pas alors un spectacle très différent du cinéma forain. Elles visent par leur politique d'exploitation une clientèle qui a une demi-heure à consacrer en pleine journée aux loisirs. Dans ces établissements, on va en effet au cinéma comme on va au parc ou au café. Les séances étant sans interruption, nul besoin de prévoir, on peut s'y rendre en passant : le public des premières salles de cinéma est un public de passage.

Bien différents sont les programmes proposés au même moment par les exhibiteurs dans les salles de spectacle. Là, le cinéma s'adapte aux conditions d'exploitation qui prévalent dans les lieux qui l'accueillent. Le cinématographe parlant Imperator qui se produit du 15 septembre au 20 novembre 1905 au Nouvel Alcazar propose ainsi des séances de près de trois heures, et celles de ses successeurs dans les années 1906-1907, (Royal Vio, Royal View, Stinson Bio etc.), sont à l'avenant. La publicité insérée dans la presse quotidienne est d'ailleurs entièrement axée sur la richesse du programme. Le public visé n'est pas le même que dans les salles de cinéma permanentes. Les séances des exhibiteurs s'adressent à une clientèle plus exigeante et sensible à la notion d'horaires fixes – les séances commencent en général à 20h ou 20h30 – et de spectacle opulent : la clientèle des salles de spectacle.

Prévoir ou non d'aller au spectacle constitue à mon avis une différence fondamentale entre les publics. On pourrait schématiquement opposer deux types de spectateurs. L'un, plutôt passif, va voir ce qu'on lui propose, dans la lignée d'une vie villageoise ponctuée par les fêtes à date fixe et les tournées des cirques ou des théâtres. L'autre, plutôt actif, choisit de se rendre au spectacle, organise son temps, qu'il s'agisse du temps de travail ou de temps de loisir. On peut être tenté de faire une dichotomie entre ces deux pratiques, qui peuvent d'ailleurs ponctuellement se recouper, suivant la catégorie sociale. Organiser son temps, se rendre au spectacle à horaires fixes sont-elles des pratiques bourgeoises ? On peut le penser au vu des tarifs : alors que dans les salles de cinéma, les séances ne coûtent que 30 à 50 centimes, la tournée du Stinson Bio au Nouvel Alcazar affiche des tarifs allant de 60 centimes à plus de 2 francs⁵²⁴.

L'évolution des programmes des salles de cinéma permanentes passe par l'adoption du spectacle proposé par les exhibiteurs, mais cette évolution n'est pas uniforme, du moins à Lyon. Si certaines salles cherchent à satisfaire un public habitué aux soirées théâtrales, d'autres continuent jusqu'en 1914 à viser un public de passage et à jouer la carte de l'attraction.

⁵²² *Le Progrès*, 30 décembre 1905

⁵²³ *Idem*, 29 mars 1906.

⁵²⁴ *Lyon-Républicain*, 12 mars 1908.

La première salle de cinéma permanente à proposer un programme occupant toute une soirée est le Pathé-Grolée, et cela dès son ouverture. Entre 1907 et 1908, la société Pathé-frères bouleverse réellement l'industrie cinématographique. De son implication dans l'exploitation nationale à la création des sociétés concessionnaires, de l'établissement de la location à la promotion du « Film d'Art » et par là-même du film en général, Pathé a inventé un modèle de spectacle qu'elle exploite directement ou indirectement d'amont en aval. On ferait toutefois une erreur d'interprétation en assimilant la mise en place des longues séances à la promotion du film. Quoiqu'il en soit, le Pathé-Grolée propose désormais des soirées cinématographiques s'étendant de 20h30 à 23h00, séances sans commune mesure avec les autres salles de cinéma de la ville. On peut ainsi comparer les programmes du 1^{er} au 7 novembre 1907. Cette semaine là, le cinéma Bellecour propose trois films : un documentaire, une « *grande scène dramatique* », et un comique américain⁵²⁵. Le programme du Pathé-Grolée, pour la même semaine⁵²⁶, est quant à lui composé de dix-sept films, séparés en deux parties par un entracte et ponctués par la musique d'un petit orchestre. Il faut ici rappeler que les séances coûtent entre 30 et 50 centimes au Bellecour contre 75 centimes au minimum au Pathé-Grolée. La qualité a un prix.

Jusqu'en 1910, le Grolée reste la seule salle permanente du centre-ville à proposer un spectacle aussi complet. Les cinémas Bellecour et Idéal restent sur une politique de séances continues, même si la durée de celles-ci augmente peu à peu. En 1909, ce sont désormais des séances d'une heure qui sont données à l'Idéal⁵²⁷. Au cinéma Modern d'Alexandre Rota, on note une certaine influence de la politique d'exploitation de Pathé. A la fin de l'année 1908, les séances sont en effet considérablement rallongées et se hissent à hauteur de la salle de la rue Grolée⁵²⁸. Mais cette expérience est éphémère et le 10 janvier 1909, Rota annonce « *A partir d'aujourd'hui, les soirées de 3 heures sont supprimées. Retour des petites séances d'une heure* »⁵²⁹. Néanmoins, la différence est consommée entre cinémas permanents et cinémas forains. Les séances sont encore continues, mais le public du centre-ville doit être plus exigeant qu'auparavant puisqu'on lui propose deux fois plus de films en 1909 qu'en 1907.

Qu'en est-il à cette période des petites exploitations – peu nombreuses il est vrai – qui se sont montées en dehors du centre-ville ? Il est, la plupart du temps, difficile de se prononcer. Une salle comme l'Univers-cinéma-populaire, dans le quartier des Terreaux annonce des horaires allant de 14h à 18h et de 20h à 22h30 sans plus de précisions sur la durée des séances⁵³⁰. En revanche, les exploitations éphémères installées par la société du Cinéma-monopole dans le quartier du parc de la Tête d'or sont au diapason de

⁵²⁵ AML : 5 fi 004.

⁵²⁶ AML : 5 fi 007.

⁵²⁷ *Lyon-Républicain*, 10 septembre 1909.

⁵²⁸ *Idem*, 12 décembre 1908.

⁵²⁹ *Idem*, 10 janvier 1909.

celles du Pathé-Grolée. Que cela soit la salle rue Vauban, ou celle du quai des Brotteaux, les séances sont invariablement les mêmes : une seule grande représentation en soirée de 20h30 à 23h00. Dans la salle du Parc, installée par Cinéma-monopole au 6 de l'avenue de Noailles, qui ne fonctionne durant le printemps 1908 que pendant la journée, on annonce deux séances à 15 et 17 heures⁵³¹, ce qui semble montrer que les séances durent au moins une heure et demie. La salle du Parc est implantée dans le quartier des Brotteaux qui, on l'a vu, constitue la nouvelle résidence de la bourgeoisie lyonnaise. On peut donc raisonnablement penser que le spectacle est adapté à l'horizon social et culturel du quartier, habité notamment par une population habituée aux règles d'exploitation du théâtre.

La multiplication des salles de cinéma à partir de 1910 n'entraîne pas de changements notables dans les politiques d'exploitation. Jusqu'en 1914, les cinémas proposent soit des séances de deux à trois heures, soit des séances courtes et ininterrompues. Les différences de durée procèdent du choix des exploitants et de la clientèle qu'ils cherchent à attirer, mais aussi de leurs moyens financiers. Proposer trois heures de programmes par semaine au lieu d'une seule, c'est multiplier par trois les frais de vente ou de location des films. Plus la salle est grande, plus son propriétaire a les moyens et plus son programme est riche.

Au centre-ville, les deux palaces qui ouvrent leurs portes, la Scala et le Royal, s'orientent très logiquement vers un programme complet. Celui-ci avoisine les trois heures dans les deux établissements, et apparaît très attractif, notamment à la Scala où, de 1912 à 1913, chaque représentation compte documentaires, actualités, grands films, petits films comiques et les phonoscènes et film parlants Gaumont. Le Grolée, quant à lui, continue sur sa lancée, sans allongement de ses séances qui s'étalent toujours de 20h30 à 23h00.

Face à la concurrence des grands établissements, les exploitations plus modestes du centre-ville ont du mal à trouver leur place. Lorsque le cinéma Palace ouvre ses portes, le 28 octobre 1910, la publicité annonce pour les soirées « *une seule grande représentation mondaine de 20h à 23h* ». Mais la salle change très rapidement de propriétaire et de politique d'exploitation : jusqu'en 1914, le cinéma Palace propose au public des représentations continues et non plus à horaires fixes. Je n'ai guère d'indications en ce qui concerne le cinéma d'Alexandre Rota, mais Jean Boulin parvient, lui, à tirer son épingle du jeu, en diversifiant ses programmes. Il instaure au cinéma Bellecour des séances à horaires fixes mais conserve au cinéma Idéal son caractère de cinéma permanent : les séances n'y durent qu'une heure encore en 1914⁵³². Lorsque Jean Boulin fonde le cinéma Majestic, établissement de prestige, il le dote de séances de plus de deux heures. Deux publics différents sont visés par les différentes salles du centre-ville : un public de passage, un public d'occasion qui a une heure à occuper, et un

⁵³⁰ *Idem*, 4 mars 1909

⁵³¹ *Idem*, 24 avril 1908.

⁵³² Institut Lumière : Programme du cinéma Idéal du 27 février 1914 : « Séances continues d'une heure de 2 heures à 11 heures du soir ».

public plus exigeant.

Dans le quartier des Terreaux, où quatre salles ont ouvert leurs portes, l'exploitation permanente est majoritaire. Les cinémas Odéon, Artistic et Splendor fonctionnent sans interruption et proposent des séances plutôt courtes. Au cinéma Artistic, celles-ci ne dépassent jamais une heure entre 1913 et 1914⁵³³. Le cinéma des Terreaux, situé sur la place du même nom, se démarque volontairement de ses concurrentes en donnant des séances de deux heures à horaires fixes. Cette tentation de l'exploitation théâtrale se traduit également par un des points forts de la publicité : « *la seule salle de Lyon éclairée durant les projections* ». Le seul intérêt que l'on peut trouver à cette pratique (il s'agit certainement plus d'une semi-obscrité) est de rassurer les mères de famille : « *la lumière n'est certes pas intensive, mais elle est suffisante pour permettre à chacun de voir distinctement tous les spectateurs* »⁵³⁴. Dans sa politique d'exploitation comme dans son programme, le cinéma des Terreaux essaie d'attirer un public plus choisi que ses concurrents directs.

En dehors de la presqu'île, qu'en est-il ? Là encore, les sources restent désespérément discrètes. On peut remarquer que la société Cinéma-monopole, dans ses salles Alhambra et Moncey, conserve la même politique qu'au cinéma Grolée. Le cinéma Moncey s'enorgueillit même du titre « *le spectacle le plus long* »⁵³⁵ en 1910. Pour les autres établissements, il est difficile de se prononcer. Les petites salles des quartiers Part-Dieu et Guillotière, du moins celles dont je connais les programmes, fonctionnent en permanence et sans horaires. Le cinéma des Folies dramatiques dans le quartier des Brotteaux, ne fonctionne en revanche qu'en soirée, et propose au public une grande soirée. Au cinéma du commerce, implanté dans un café du quartier de la Guillotière, les séances prévues sont des petites projections de 10 minutes toutes les demi-heures : « *en un mot, ce n'est pas un spectacle m'est [sic !] simplement une attraction cinématographique que je veux installer dans mon café* »⁵³⁶. On voit ici la filiation directe avec le cinéma forain. Jérôme Dulaar, dans le quartier de la Croix-Rousse, propose quant à lui *a priori* des soirées quotidiennes. Mais quelles sont leur durée ? On ne peut guère se prononcer. La seule certitude demeure qu'en 1914, les salles de cinéma, en tout cas celles de la presqu'île, sont partagées entre séances courtes et ininterrompues, qui attirent un public de passage, et séances longues à horaires fixes qui visent une clientèle habituée aux règles des salles de spectacle.

2) Le long-métrage commence à s'imposer

Dans ses premières années d'existence, le spectacle cinématographique est entièrement assimilé à la variété des programmes. Les séances sont composées de différents sujets,

⁵³³ *Idem*: Programmes du cinéma Artistic 1913-1914.

⁵³⁴ Le 7^{ème} jour, 11 janvier 1914.

⁵³⁵ *Lyon-Républicain*, 16 janvier 1910.

⁵³⁶ AML : 1121 WP 006 : Dossier du cinéma Simon, lettre du 2 décembre 1912.

de différents thèmes qui peuvent attirer une variété de spectateurs selon leurs goûts et leurs centres d'intérêt. Mais le film puis le long-métrage vont prendre de plus en plus d'importance dans la composition des séances, entraînant par là-même une distinction des publics selon le sujet des films. On ne peut, encore une fois, que faire le lien avec les représentations théâtrales où la pièce occupe l'intégralité de la soirée. N'est-il pas troublant que la France et l'Italie, pays de forte tradition théâtrale, soient les principaux promoteurs du long-métrage tandis que les Etats-Unis restent longtemps réticents ?

Dans les premières années du spectacle cinématographique, il arrive parfois qu'un film soit mis en valeur. Le cinéma Bellecour projette ainsi, un mois après son ouverture, le film le plus long de la production Pathé en 1905, *La poule aux œufs d'or*, une féerie en couleur. Le film est annoncé à grands renforts de publicité quelques semaines avant sa projection et reste deux semaines à l'affiche, « à la demande du public »⁵³⁷. Mais on peut penser que le prix du film justifiait à lui seul la reprise en 2^{ème} semaine: il s'agissait de le rentabiliser. Cette politique d'exploitation est toutefois exceptionnelle dans l'agglomération lyonnaise. Jusqu'en 1908, les différents films d'une même séance sont présentés –dans les salles permanentes ou les salles de spectacle – de manière uniforme. Rares sont ceux mis en valeur.

Une rupture dans la composition des séances se produit au 2^{ème} semestre 1908, date à laquelle la société Pathé frères entame un partenariat avec la société du Film d'Art. Le but avoué est de produire des films artistiques susceptibles d'attirer le public qui se reconnaît dans la culture classique en général et dans celle du théâtre en particulier. Le premier film mis ainsi en valeur est *L'Arlésienne*, projeté deux semaines sur l'écran du Pathé-Grolée en octobre 1908⁵³⁸. Mais le véritable coup d'envoi est donné avec le célèbre *Assassinat du duc de Guise*, programmé à Lyon deux semaines avant la sortie parisienne :

« La Comédie française au théâtre Pathé Grolée. -Attention ! c'est le 6 novembre prochain que la salle de la rue Grolée offrira au public lyonnais la primeur d'un film sensationnel provenant de la société « Le film d'Art » que dirige M. Le Bargy, l'éminent sociétaire de la Comédie Française. [...] Nous aurons d'ailleurs l'occasion de reparler de cette véritable manifestation d'Art et de donner sur cet évènement inattendu et sensationnel, d'une représentation de la Comédie Française au Théâtre Pathé-Grolée. Nous engageons vivement les personnes réellement désireuses d'assister à cette révélation cinématographique du talent de nos grands artistes, à prendre dès maintenant leurs places au bureau de location.⁵³⁹ »

Le film mesure 310 mètres, soit environ 18 minutes de projection. Il ne s'agit donc pas d'un long-métrage au sens actuel du terme, mais, sans conteste, il en constitue un pour les spectateurs de l'époque. Outre sa durée, le film se démarque par son cachet. Les acteurs sont tous des sociétaires de la Comédie-Française, et une musique écrite par le

⁵³⁷ *Le Progrès*, 8 janvier et 3 février 1906.

⁵³⁸ *Lyon-Républicain*, 18 octobre 1908.

⁵³⁹ *Idem*, 3 novembre 1908.

compositeur Camille Saint-Saëns doit accompagner le film durant sa projection. La culture classique, par le biais d'éminents représentants, s'invite donc sur l'écran, à charge d'attirer le public des théâtres et des salles de concert.

L'Assassinat du duc de Guise constitue en fait le premier film d'une longue série. Grâce aux accords signés avec la société du Film d'Art puis avec la Société Cinématographique des Artistes et Gens de Lettres (SCAGL)⁵⁴⁰, la société Pathé frères est à même de fournir chaque semaine à la direction de Cinéma-monopole des films estampillés « artistiques ». Les sujets des films qui sont programmés à Lyon sont essentiellement axés sur la culture classique, grandes oeuvres littéraires ou scènes historiques. Sur quarante-quatre films produits par le Film d'Art ou la SCAGL et programmés dans la salle du Pathé-Grolée entre novembre 1908 et décembre 1910, on ne compte pas moins de dix-huit adaptations littéraires, dix scènes historiques et quatre scènes bibliques. Les auteurs adaptés - Victor Hugo, Shakespeare ou Racine - font partie des classiques. Détail significatif, six des dix scènes historiques recensées mettent en scène des personnages aristocratiques au destin tragique : de *La mort du duc d'Enghien* à *L'arrestation de la duchesse de Berry* en passant par *Le martyr de Louis XVII*, le déclin de l'aristocratie est un sujet récurrent. Sans doute les membres de la bourgeoisie, que l'on cherche à attirer, sont-ils sensibles à cette thématique.

L'assassinat du duc de Guise reste deux semaines à l'affiche, ce qui sera le cas de la plupart des films artistiques projetés au cinéma Grolée. Pour autant, la composition des séances au Pathé Grolée n'a pas radicalement changée. La publicité dans les colonnes des journaux de fait est trompeuse. En mettant l'accent sur le film artistique, elle laisse dans l'ombre les autres films. Or, en 1909-1910, le film d'art ne constitue en vérité qu'un cinquième au maximum de la séance. En fait, il fait partie intégrante d'un modèle de représentation qui se fixe peu à peu chez Pathé. Un programme choisi, que l'on peut même qualifier d'élitiste, des films d'Art où participent les grands noms de la Comédie-française à l'aristocratique Max Linder. J'ignore évidemment si le public correspond au prestige recherché....

Les autres établissements cinématographiques réagissent lentement à la concurrence des programmes Pathé. Lorsque Alexandre Rota allonge ses séances pendant l'hiver 1908, c'est avec la promotion du film *Salomé*, mais cela ne dure qu'un temps limité. Au Nouvel Alcazar, le Royal Vio présente, le 7 mars 1909, *Les derniers jours de Pompéi* et proclame « avec des pièces telles que cette dernière, le cinématographe devient tout simplement du théâtre, du meilleur et du plus grand⁵⁴¹ ». Mais dans la plupart des programmes des salles de cinéma, c'est encore la diversité qui l'emporte.

Ce n'est qu'en 1911 que l'on peut véritablement dater le basculement vers le long-métrage. On retrouve cette année là *La traite des blanches* au cinéma d'Alexandre Rota, film danois de 800 mètres (40 minutes), ce que ne manque pas de faire savoir l'exploitant. En décembre de la même année, le cinéma Pathé-Grolée programme *Le*

⁵⁴⁰ CAROU Alain, *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre : 1906-1914*, Paris, Ecole nationale des Chartes/AFRHC, 2002, 364 pages.

⁵⁴¹ *Lyon-Républicain*, 7 mars 1909.

roman d'une fille pauvre, « une vraie pièce de théâtre qui dure une heure et demie ; un des plus beaux films d'Art qui, vu son importance, ne peut se donner qu'en soirée ⁵⁴² ». Le film est désormais l'égal d'une pièce de théâtre. Cette évolution est bien sûr le fait des maisons de production, mais celles-ci réagissent aussi à la demande du public, et donc des exploitants. Entre 1911 et 1914, les longs-métrages se multiplient chez Pathé frères, chez Gaumont ou dans les firmes italiennes Itala ou Cinès. Les grandes œuvres prestigieuses et attendues se succèdent donc sur les écrans des grandes salles de cinéma lyonnaises, selon les rapports avec les maisons d'édition. A la Scala, les grandes productions Gaumont, dont les quatre épisodes de *Fantômas*. Au Grolée, les films Pathé, dont l'immense *Misérables* qui sort en janvier 1913. En avril 1913, le cinéma Royal affiche « *en exclusivité absolue* » le premier grand péplum, *Quo Vadis*, qui reste cinq semaines à l'affiche.

Le film est désormais l'égal d'une pièce de théâtre. L'analogie ne s'arrête d'ailleurs pas à la durée : les exploitants lyonnais, pour promouvoir leurs films, font directement référence à la scène parisienne. Le premier épisode de *Fantômas* est ainsi présenté par la direction de la Scala comme le « *grand succès parisien ⁵⁴³* ». D'autres établissements font directement référence à des salles de cinéma de la capitale : à l'Alcazar, on précise que *Les trois mousquetaires* a obtenu un succès au Casino de Paris ⁵⁴⁴. Pour attirer un certain public, les exploitants insistent sur le fait que les films qu'ils programment à Lyon sont de qualité égale à ceux qui sont proposés au public parisien. La tournée de l'Imperator, lorsqu'elle reprend le film *Quo Vadis* précise bien que le film « *est bien le même que celui qu'a passé le Gaumont-Palace de Paris, sans coupures ni retranchements ⁵⁴⁵* »

On assiste parallèlement à la naissance d'une critique de cinéma indépendante dans les journaux corporatifs édités à Paris. Une critique qui n'hésite donc pas à parler de bons et de mauvais films, que cela soit pour stigmatiser la programmation d'une salle, comme c'est le cas pour le cinéma Artistic, situé au n° 13 de la rue Gentil : « *Il est regrettable que la direction de l'Artistic, petit bijou de cinéma, passe des films aussi mauvais. La semaine dernière, j'ai vu un film de cinéma horriblement mal joué ⁵⁴⁶* », ou pour différencier les films selon leur éditeur, ainsi au cinéma Royal : « *Un très bon programme. Je ne ferais exception que pour un film colorié de la société Aquila, Pour son roi, véritable épopée carnavalesque ⁵⁴⁷* ».

L'apparition du long-métrage entraîne une distinction forte entre les grands

⁵⁴² *Idem*, 1^{er} décembre 1911.

⁵⁴³ *Idem*, 2 juin 1913.

⁵⁴⁴ *Idem*, 16 octobre 1913.

⁵⁴⁵ *Idem*, 11 mai 1913.

⁵⁴⁶ Chronique du correspondant lyonnais Louis Raymond du *Courrier Cinématographique*, 1^{er} mai 1912.

⁵⁴⁷ *Idem*, 20 octobre 1912.

établissements et les petites salles du centre-ville. L'allongement des films constitue de fait un problème technique majeur, puisqu'il nécessite l'emploi d'un double projecteur afin d'éviter les coupures. Avec un seul projecteur, un film comme *Quo vadis* serait entrecoupé à quatre ou cinq reprises. Or, les petites salles du centre n'ont pas nécessairement les moyens de s'équiper : au cinéma Carnot il n'y a encore qu'un seul projecteur en 1914⁵⁴⁸. La distinction entre les salles se traduit également dans la présentation du film : la musique de Saint-Saëns pour L'assassinat du duc de Guise ou la partition avec chœurs et orchestre du film *Quo Vadis* ne peuvent se donner que dans les salles les plus grandes qui comptent un orchestre..

Les petits établissements du centre recourent parfois à des pratiques douteuses. Alors que le Royal s'apprête à sortir *Quo vadis*, le petit cinéma Palace programme une semaine avant un film du même nom, mais bien plus modeste. Un an plus tard, sur le même *Quo Vadis*, repris par le cinéma Royal, « *Le public est mis en garde contre les agissements d'un cinéma de notre ville qui, profitant de la publicité faite par royal-cinéma pour le film Quo Vadis ? de la grande firme Cines, passe en même temps un film quelconque baptisé du même nom*⁵⁴⁹ » En l'occurrence le cinéma Bellecour qui sorti le vieux *Quo Vadis* des cartons pour abuser la clientèle.

Le long-métrage est évidemment inaccessible aux petites salles de quartier, qui n'ont pas encore les moyens d'acquérir un double projecteur. Comme tel, il favorise une distinction des publics selon les programmes des salles de cinéma.

3) La circulation des programmes et la naissance de l'exclusivité

A l'exception peut-être des exhibiteurs qui tournent de ville en ville, il n'existe pas de circulation nationale des films aux débuts du spectacle cinématographique. Les exploitants, qui achètent les films, composent eux-mêmes leurs programmes et les exhibiteurs fonctionnent de la même manière. On retrouve par exemple au programme du Stinson Bio du 16 avril 1908 *Le bon Larron*, une production Lux, *La rivale*, une production Pathé et plusieurs vues Gaumont⁵⁵⁰.

Quoiqu'il en soit, l'absence des distributeurs dans la région ménage un espace aux initiatives individuelles, perceptibles dans l'existence de circuits de distribution locaux. Le plus significatif est à Lyon celui de la diffusion des films italiens, institué par l'un des pionniers de l'exploitation lyonnaise, Alexandre Rota, lui-même italien et distributeur indépendant. De nombreux films des compagnies turinoises Itala ou Ambrosio passent en effet dans son cinéma, parfois une semaine à peine après leur sortie à Turin. C'est le cas du film *Le nozze di oro* (Les noces d'or, 1911) sorti à Turin le 27 octobre 1911 et projeté à Lyon dès le 3 novembre⁵⁵¹. En l'absence d'accords internationaux de distribution, Alexandre Rota importe sans doute lui-même les films d'Italie – de Lyon à Turin, le trajet est rapide – et c'est par lui, vraisemblablement, que le cinéma italien occupe une place

⁵⁴⁸ ADR : 6 up 1/2649 : Faillite d'Albert Denis , inventaire (29 juillet 1914).

⁵⁴⁹ *Lyon-Républicain*, 18 avril 1914.

⁵⁵⁰ *Lyon-Républicain*, 16 avril 1908.

aussi prépondérante dans les autres salles de la ville. Près du tiers des films documentaires tournés à l'étranger qui passent à Lyon sont italiens ou concernent l'Italie. Les Lyonnais peuvent ainsi assister aux exercices de la cavalerie italienne et rire aux gags de Tontolini ou de Zanetto⁵⁵². Il est remarquable d'ailleurs que tous ces films – documentaires ou fictions – en provenance de la péninsule italienne ne soient jamais projetés à Saint-Étienne. La circulation des films apparaît particulièrement atomisée.

Une circulation réfléchie se met néanmoins progressivement en place. En 1907, la fondation de Cinéma-monopole constitue le premier pas dans l'ébauche d'une circulation nationale des films. La société possède en effet l'exclusivité absolue de la production Pathé sur un vaste territoire. Sans son accord, aucune salle ne peut passer de films Pathé, comme il l'est rappelé en 1911 :

« La société Cinéma-monopole rappelle que le territoire qui lui est concédé comporte les 17 départements [du quart sud-est]. L'exclusivité des films Pathé et des autres films édités par elle lui est donc réservée complètement pour cette région, et elle exercera des poursuites judiciaires [à l'encontre des contrevenants]⁵⁵³ »

Cinéma-monopole est le seul maître du jeu entre Lyon et Marseille. La société établit alors un système de circulation des films, très certainement influencé par l'évolution de la production chez Pathé. A la série des films d'Art correspond en effet une circulation hiérarchisée, calquée sur celle des tournées d'une troupe théâtrale.

Tableau 9. Circulation des films Pathé : écart (en semaines) entre la sortie des films à Paris et leur sortie à Lyon, Saint-Etienne et Villefranche s/Saône⁵⁵⁴.

⁵⁵¹ GILI Jean A. et BERNARDINI Aldo, *Le cinéma italien de La prise de Rome à Rome ville ouverte 1905-1945*, Paris, Cinéma/Pluriel, 1986 & *Lyon-Républicain*, 3 novembre 1911.

⁵⁵² *Lyon-Républicain*, 15 octobre 1911, 9 février et 15 mars 1912.

⁵⁵³ *Cinéjournal n°165, 21 octobre 1911*

⁵⁵⁴ Ces données sont basées sur les sorties parisiennes des films qui apparaissent le *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918* de Raymond Chirat, *op. cit.*. Les dates de passage des films sont connues par l'ouvrage de ZARCH Frédéric, *Catalogue des films projetés à Saint-Étienne avant la première guerre mondiale, op. cit.* ; celles de Villefranche s/Saône par les insertions des programmes dans le *Journal de Villefranche* des années 1908 et 1909. Enfin, les dates de sortie lyonnaises ont été retrouvées dans le journal *Lyon-Républicain*.

Film	Date de sortie à Paris	Ecart avec Lyon	Ecart avec Saint-Étienne	Ecart avec Villefranche
<i>L'Arlésienne</i>	1 ^{er} octobre 1908	2	6	19
<i>L'Empreinte</i>	17 novembre 1908	6	10	32
<i>L'assassinat du duc de Guise</i>	17 novembre 1908	-2	4	17
<i>Olivier Cromwell</i>	22 janvier 1909	2	15	34
<i>Le retour d'Ulysse</i>	22 janvier 1909	4	9	17
<i>La part du pauvre</i>	23 mars 1909	6	14	36
<i>Fleur du pavé</i>	6 juin 1909	=	15	33
<i>Le drame des Charmettes</i>	6 juin 1909	1	13	25

La circulation de la production Pathé apparaît particulièrement cohérente. Les films "Pathé sortis à Paris sont repris à Lyon entre deux et six semaines plus tard. Deux exceptions : la première, *L'Assassinat du duc de Guise*, sorti dans l'agglomération lyonnaise deux semaines avant la grande première nationale. J'ignore quelle en est la cause mais il est possible que la société Pathé frères ait choisi de tester le film en province avant de le programmer dans la capitale. La deuxième exception est le film *Fleur du Pavé*, avec Mistinguett, qui sort le même jour à Lyon et à Paris. Cela signifie que plusieurs copies circulent parfois dans le pays, ce qui n'est pas étonnant. Il est probable que Pathé édite au moins cinq copies pour les cinq sociétés concessionnaires françaises.

La circulation des films entre Lyon, Saint-Étienne et Villefranche s/Saône permet de mettre en lumière la politique de circulation appliquée par la société Cinéma-monopole dans la région lyonnaise. Dans les trois villes en effet, la société exploite directement une salle de cinéma. Or, à aucun moment un même film ne passe simultanément dans deux villes. Cinéma-monopole n'a probablement qu'une seule copie à exploiter dans les deux départements de la Loire et du Rhône, et peut-être même sur plusieurs départements : les écarts entre Lyon et Saint-Etienne sont au minimum de quatre semaines, ce qui signifie que deux salles de la région (Grenoble ? Valence ?) ont peut-être programmé le film dans l'intervalle.

Le point le plus important est la mise en place d'une circulation hiérarchisée sur le modèle des tournées théâtrales. Les habitants de Saint-Étienne patientent d'un à trois mois pour voir les films sortis à Lyon, et ceux de Villefranche de trois à huit mois. Les retards ne concernent pas que la production artistique mais l'ensemble des films, les vues Ciné-phono comme les compléments de programme. Les écarts sont encore plus marqués en 1913. Sur tous les films Pathé sortis dans la région entre janvier et juin, un seul, la grande production des *Misérables*, met moins de deux mois pour aller de Lyon à Saint-Étienne. Tous les films sortis au Pathé-Grolée entre le 9 mai et le 20 juin 1913 sont programmés à l'Alhambra de Saint-Étienne entre le 31 août et le 17 octobre, soit avec un retard régulier de quatre mois environ.

Cette inégalité entre les établissements de Cinéma-monopole se répercute à Lyon même. Les cinémas Moncey et Alhambra obtiennent ainsi le film *Les misérables* plusieurs mois après son passage au Pathé-Grolée. Au cinéma Oriental en revanche, les films

passent parfois une semaine après leur sortie dans le centre de la ville. Dans les petits établissements de quartier, les films ne sont pas de la première fraîcheur : au cinéma Vendôme-Lafayette en 1910 au Montchat en 1911, les films Pathé qui sont programmés ont une ou deux années d'existence⁵⁵⁵.

La généralisation du principe de location va étendre le système de circulation mis au point par la société Pathé frères à l'ensemble de la production cinématographique. Progressivement, des maisons de distribution nationales et internationales sont fondées, des accords entre les différentes maisons se nouent et des succursales ouvrent leurs portes en province. A Lyon, la société Gaumont s'installe en 1911, la société Aubert et l'Agence Cinématographique Européenne (AGC) en 1913⁵⁵⁶. Ces deux dernières représentent de nombreuses maisons de production, tant françaises qu'étrangères : Aubert signe ainsi un contrat avec la Cinès en 1911 lui donnant l'exclusivité de la distribution en France⁵⁵⁷. Cette nouvelle donne explique en partie les difficultés rencontrées par l'indépendant Alexandre Rota à partir de 1913 ; celui-ci n'obtient plus en effet la priorité sur les films des grandes maisons italiennes, qui sont désormais représentées par des distributeurs nationaux. De fait, on bascule peu à peu d'une circulation des films encore anarchique et fonctionnant à l'échelle locale à une circulation réglée à l'échelle nationale.

Or, cette circulation des films est strictement hiérarchisée : les tarifs pratiqués diffèrent selon la fraîcheur des films, que l'on mesure en semaines. Plus un film est récent, plus il coûte cher à la location. En 1912, les différences sont considérables : si un exploitant veut programmer un film dès sa 1^{ère} semaine d'exploitation, le film lui coûtera 25 centimes le mètre, puis 15 centimes le mètre s'il choisit d'attendre les 2^{ème} ou 3^{ème} semaines d'exploitation (et donc de laisser un concurrent passer le film avant lui) et plus que 10 centimes s'il choisit d'attendre la 4^{ème}. De la 5^{ème} à la 17^{ème} semaine d'exploitation, les films sont loués uniformément au prix de huit centimes le mètre, et quatre fois moins (deux centimes) de la 18^{ème} semaine à la mort de la copie⁵⁵⁸. En 1920, *La Cinématographie française* annonce pour 1914 des tarifs encore bien plus importants, mais qui ne concernent peut-être qu'une minorité de distributeurs. D'après le journal, les prix de location à la veille de la guerre seraient de 40 à 50 centimes le mètre en première semaine de location, puis de 25 à 30 centimes la 2^{ème} pour atteindre toujours selon la même règle d'un tarif dégressif, huit centimes le mètre en huitième semaine⁵⁵⁹. Ces prix indiqueraient une augmentation de la valeur du film dans ses

⁵⁵⁵ D'après le programme du cinéma Vendôme-Lafayette du 17 juillet 1910 (AML : 1121 WP 007) et celui du cinéma Montchat daté du 25 juin 1911 (AML : 1121 WP 005).

⁵⁵⁶ *Indicateur commercial Henri*, années 1911-1915.

⁵⁵⁷ LEFEBVRE Thierry et MANNONI Laurent, « Annuaire du commerce et de l'industrie cinématographiques (France – 1913) », in *L'année 1913 en France*, 1895 n°hors-série, octobre 1993, page 26.

⁵⁵⁸ Forest Claude, *op. cit.*, page 40.

⁵⁵⁹ *La Cinématographie française* n° 78, 1^{er} mai 1920.

premières semaines d'exploitation, de l'ordre de 80 à 100 %, ce qui est énorme. Par contre, à partir de la huitième semaine d'exploitation des programmes, les tarifs n'ont pas bougé. Il apparaît donc que la nouveauté – on ne parle pas encore d'exclusivité – soit devenue un luxe.

Même en restant aux tarifs de 1912, la différence de prix entre les programmes peut être abyssale. Pour une séance d'une heure (1125 mètres), un programme nouveau coûte 281,50 francs. Après un peu plus de quatre mois d'exploitation, ce même programme ne coûte à l'exploitant que 22,50 francs, plus de dix fois moins. Encore s'agit-il des tarifs officiels pratiqués par les distributeurs officiels. Alexandre Rota, on l'a vu, propose des films à partir de un centime le mètre. Quoiqu'il en soit, « *Il s'établit ainsi de facto une hiérarchie entre les clients [les exploitants] selon la date de location des copies, elle-même liée à leur puissance financière*⁵⁶⁰ » Les salles les plus riches sont les plus susceptibles de programmer des films dès leur première semaine d'exploitation alors que les plus modestes, pour qui les quatre premières semaines d'exploitation sont inaccessibles, peuvent être tentés de louer à moindre coût des films maintes et maintes fois projetés et dont la qualité n'est plus assurée.

La 1^{ère} semaine d'exploitation concerne *a priori* un territoire régional. Le propriétaire du cinéma des Terreaux dépense 15 000 francs en location de films entre janvier et juillet 1914⁵⁶¹, soit *grosso modo* une moyenne de 500 francs par semaine pour un métrage qui n'excède jamais 2 000 mètres. Il paye donc une moyenne effective de 25 centimes le mètre alors que les films qu'il programme ont plusieurs semaines – sinon plusieurs mois – de retard sur Paris⁵⁶². Il semble bien, en conséquence, que les différentes semaines de location d'un film ne soient pas calculées sur la date de sortie dans la capitale, mais sur la base d'une sortie à l'échelle locale.

La diversité des moyens financiers dont disposent les exploitants lyonnais entraîne une hiérarchie des salles de cinéma selon la qualité de leurs programmes. La direction du cinéma Royal dépense ainsi pour la saison 1913-1914 plus de 46 000 francs en location de films pour 44 semaines d'exploitation⁵⁶³, soit une moyenne de 1 000 francs par semaine, le double de ce que dépense le propriétaire du cinéma des Terreaux. Le Royal peut donc aisément proposer des séances plus longues avec un métrage qui dépasse parfois les 3 000 mètres, soit plus de deux heures et demie de projection. Mais même ainsi, on parvient à un tarif de location de plus de 30 centimes le mètre en moyenne, cinq centimes de plus que ce que le cinéma des Terreaux dépense, alors que les deux établissements passent des films inédits à Lyon. Il est possible que, dès les années 1913-1914, les plus grandes salles de cinéma payent un supplément au-delà du prix au mètre pour s'assurer l'exclusivité de certains films. A moins que cela ne soit la qualité de

⁵⁶⁰ Forest Claude, *op. cit.*, page 41.

⁵⁶¹ ADR : P 94 : Dossier de Claude Lextrat, bilan financier de l'année 1914.

⁵⁶² Ainsi *Les enfants du capitaine Grant*, programmé le 24 avril 1914 et sorti à Paris le 24 mars ou *Friquet*, à l'écran des Terreaux le 27 mars 1914 et sorti à Paris le 15 décembre 1913 (*Lyon-Républicain*).

⁵⁶³ ADR : P 158 : Dossier du cinéma Royal, bilan financier de la saison 1913-1914.

l'œuvre elle-même qui fasse gonfler les prix.

De fait, le tarif de 25 centimes au mètre n'est certainement pas un prix plafond. Une distinction existe par exemple entre les films ordinaires et ceux en couleur. En 1909, les tarifs de location des films à Paris vont de 20 centimes à 10 centimes le mètre pour les films en noir et blanc et de 25 centimes à 15 centimes pour les films en couleurs⁵⁶⁴. Intervient également la qualité des films. Lorsque la vente prévalait encore, on faisait déjà la différence entre les différents genres de films. En 1911, le Syndicat pour l'Etude et la défense des intérêts de l'industrie du cinéma, qui regroupe plusieurs éditeurs de films (mais ni Pathé, ni Gaumont) propose ainsi un tarif commun en faisant une distinction entre le film « *ordinaire* », et le film « *artistique* », vendus respectivement 1,25 et 1,50 francs le mètre. La teinture du film entraînant toujours un surcroît, de l'ordre de 10 centimes par mètre⁵⁶⁵. On peut donc atteindre selon le film une différence de 35 centimes par mètre, différence non négligeable pour un programme d'une heure (respectivement 1250 et 1600 francs pour 1 000 mètres de pellicule, soit une différence de 28 %). Les catégories « *ordinaire* » et « *artistique* » sont également proposées à la location, respectivement à 25 et 30 centimes le mètre au tarif syndical en 1913. A l'AGC, la location des films artistiques atteint jusqu'à 50 centimes le mètre⁵⁶⁶.

Le système hiérarchisé de la location et la promotion du film de qualité ont pour corollaire une sacralisation de l'œuvre cinématographique. Comme Pathé frères, les maisons de production et de distribution tirent un faible nombre de copies d'un même film, qui est ainsi traité comme un objet rare et précieux. En mars 1913, par exemple, l'AGC décide de ne sortir ses films que dans une seule salle à Paris, et non plusieurs comme c'était le cas auparavant⁵⁶⁷. Une salle, parmi les plus riches, bénéficie donc de fait de l'exclusivité d'un film la ou les premières semaines de son exploitation.

A Lyon, la partie se joue au centre de la ville. Certains établissements prennent rapidement le pas sur les autres. Le cinéma Pathé-Grolée, d'abord, qui bénéficie jusqu'en 1914 de l'exclusivité des principales productions de la société Pathé frères. La Scala, ensuite, dont la maison Gaumont se dit le « *principal fournisseur*⁵⁶⁸ » et qui programme en priorité les grands films de la société à la marguerite. Le Royal, enfin, où passent en exclusivité les grandes productions italiennes. Mais c'est aussi le cas de Jean Boulin qui, alors qu'il exploite deux des salles bordant la rue de la République, devient le représentant officiel à Lyon de la grande firme AGC. La faible capacité d'accueil de ses établissements lui interdit sans doute de passer dans un premier temps les grands films de la maison qu'il représente, et que l'on retrouve sur l'écran d'autres salles plus

⁵⁶⁴ *Cinéjournal* n° 29, 4 mars 1909.

⁵⁶⁵ *Idem*, n° 125, 14 janvier 1911.

⁵⁶⁶ GIRGIEL Florence, « Le Film d'Art en 1913 : le souci de la perfection » in *L'année 1913 en France, 1895* n° hors-série, octobre 1993, page 124.

⁵⁶⁷ *Ibidem*

⁵⁶⁸ INSTITUT LUMIERE : Programme du cinéma de la Scala, du 28 octobre au 3 novembre 1912.

importantes⁵⁶⁹. Mais l'ouverture du cinéma Majestic en mars 1914 constitue peut-être pour Jean Boulin un moyen de programmer en exclusivité les principales productions distribuées par l'AGC.

Face à cette concurrence, certaines salles de la presqu'île connaissent des difficultés. Le système de location et de circulation des films les obligent en effet à passer des films après les principaux établissements, avec un retard conséquent. Entre 1912 et 1914, le cinéma Artistic a par exemple repris quatorze films passés à la Scala, dont dix avec plus de deux mois de décalage. Il en va de même pour les cinémas Palace, Odéon ou Splendor, du moins quant aux programmes insérés dans la presse. La hiérarchie entre les établissements est bien établie :

« Je demande, au nom de toute leur clientèle, à MM. Les exploitants du centre de notre ville de ne pas repasser des films déjà donnés dans un établissement voisin. Le cinéma, comme le théâtre, possède ses « amateurs », et le public qui visite chaque semaine nos cinémas les uns après les autres est toujours le même !⁵⁷⁰ »

Assertion étonnante qui fait du public des cinémas un petit milieu. Mais le chroniqueur ne s'adresse qu'aux exploitants du centre-ville, pas à ceux des quartiers périphériques qui, pourtant, sont tout aussi concernés par le problème de l'accès aux films. La programmation de la Gaieté Gambetta, située dans le quartier Guillotière, est assez significative. Sur les vingt-trois films passés dans la salle entre janvier et juin 1913, vingt-deux ont déjà été projetés dans l'une des salles du centre-ville, pour la plupart plus de quatre mois auparavant. L'établissement de la Guillotière passe régulièrement après les petits établissements du centre-ville. Après leur passage dans deux sinon trois salles de cinéma lyonnaises, les films qu'obtient la Gaieté Gambetta sont parfois sortis depuis plus d'un an sur les écrans de la presqu'île⁵⁷¹. Autre exemple : lorsque le Casino de Villeurbanne ouvre ses portes au public le 24 décembre 1913, c'est avec le film *Nick Winter et le vol de la Joconde*⁵⁷², sorti le 5 septembre 1911. Le programme du 31 décembre est au diapason : on y trouve *La retraite de Russie* et *Rigadin aux balkans*, tous les deux sortis au cours de l'année 1912 et donc vieux de plus d'une année. Les retards concernent aussi les films d'actualités. Les vues de la catastrophe de Toulon, qui occupent les écrans du centre-ville du 28 septembre au 7 octobre 1911 ne parviennent sur l'écran du cinéma Cité, situé derrière les voies ferrées sur le cours Lafayette, que le 21 octobre.

A la veille de la guerre, les salles de cinéma se distinguent par la fraîcheur de leur programme. Selon les établissements, le programme est plus ou moins attractif, les spectateurs étant réceptifs aux efforts publicitaires. Les exploitations les plus modestes

⁵⁶⁹ Tels *Les Trois Mousquetaires*, à l'écran de l'Alcazar le 16 octobre 1913 (*Lyon-Républicain*).

⁵⁷⁰ *Le Courrier cinématographique* n° 45, 2 novembre 1912.

⁵⁷¹ Ainsi *Le pont sur l'abîme* sorti le 31 octobre 1912 à la Scala, à l'écran de la Gaieté Gambetta le 11 décembre 1913 ou *Main de fer*, le 12 janvier 1913 à la Scala, le 12 février 1914 à la Gaieté Gambetta. (*Lyon Républicain*).

⁵⁷² *Le Progrès*, 24 décembre 1913, cité par Videlier Philippe, *Cinépolis*, op. cit. page 32.

doivent se contenter de productions moins prestigieuses que les grands établissements du centre et se résigner à ne pouvoir programmer un film que bien après sa sortie entre Rhône et Saône.

□

En moins de quinze années, le cinéma est devenu une pratique culturelle de masse qui touche l'ensemble de la société urbaine, et partagée certainement indifféremment par toutes les classes sociales. Mais si aller au cinéma n'est pas, en dehors de quelques cénacles, une habitude socialement codée, le choix de la salle distingue des clientèles différentes. L'offre de cinéma ne diffère guère de celle du café-concert où le public plutôt bourgeois des grands établissements ne côtoie pas vraiment celui plus populaire des petites salles de quartier.

Cette distinction entre les publics provient avant tout de l'adoption par certains établissements d'une politique d'exploitation de prestige qui se rapproche nettement de celle du théâtre. Le cinéma Pathé-Grolée dès les années 1907-1908 puis les établissements du centre qui ouvrent leurs portes entre 1910 et 1914 proposent aux Lyonnais le confort d'une grande salle et de multiples services à la clientèle propres à charmer le public plutôt bourgeois. Sur l'écran, apparaissent des programmes de plus en plus longs où les grands films font progressivement leur apparition, soutenus par de véritables orchestres.

Pour la simple raison qu'une salle de cinéma ne coûte pas cher à installer, des dizaines de petits indépendants venus de tous les horizons se lancent dans l'aventure et ouvrent des établissements cinématographiques dans les différents quartiers lyonnais. Avec des moyens financiers bien plus réduits que les exploitants du centre-ville, ils ne peuvent raisonnablement les concurrencer sur leur terrain. Le confort dans les salles de quartier est plutôt sommaires et certaines même ont plus à voir avec les installations foraines qu'avec une salle de spectacle patentée. Leurs propriétaires jouent donc la carte de la proximité et des bas prix pour attirer une clientèle plus populaire, celle qui ne peut ou ne veut se rendre dans les salles de la presqu'île. Mais, du fait des règles commerciales qui se mettent en place, le spectacle proposé est bien moins riche.

Le cinéma reproduit de fait les lignes de clivage agissant au sein de la société urbaine, qui distinguent une population recherchant la proximité ou des prix bon marché à celle prête à investir une somme significative pour bénéficier du confort et des grands films des salles du centre-ville.

Deuxième partie. L'enracinement des clivages (1914-1929)

Le déclenchement de la première guerre mondiale ralentit l'expansion du spectacle cinématographique, mais ne bouleverse pas son cours. En effet, si les exploitations les plus précaires disparaissent, la plus grande partie des salles de cinéma ouvertes avant 1914 le sont toujours à la fin du conflit, et les nouveaux établissements qui ouvrent leurs portes dans les années 1920 renforcent le caractère hiérarchisé de l'exploitation cinématographique dans l'agglomération lyonnaise.

Cette dernière est plus que jamais caractérisée par la coexistence de grands établissements, situés dans le centre de la ville et sur la rive gauche du Rhône, et de petites salles de proximité installées dans les quartiers plus reculés et les communes de la banlieue. Cette coexistence recoupe celle, au sein de l'exploitation, de professionnels du cinéma et de petits commerçants sans grands moyens et aux carrières précaires, qui ne peuvent guère modifier le cours des choses. Les habitants de l'agglomération lyonnaise se partagent donc entre les établissements prestigieux de la presqu'île et ceux meilleur marché, mais bien moins confortables, de leur quartier.

La profonde inégalité existant entre les salles de cinéma est particulièrement sensible dans le système de circulation des films qui se met progressivement en place. Le faible nombre de copies disponibles pour la région lyonnaise détermine en effet une circulation hiérarchisée des films qui privilégie nettement les établissements les plus importants. Les salles de cinéma du centre-ville et du riche quartier des Brotteaux obtiennent ainsi

rapidement les films qui sortent à Lyon tandis que les salles plus modestes, et leurs spectateurs, patientent plusieurs mois. Les règles de circulation conditionnent par ailleurs une certaine spécialisation de la programmation des petites salles de quartier, caractérisée par le passage de films considérés comme spécifiquement populaires et qui n'ont pas intéressé les principales salles de la ville.

Aux cloisonnements culturels générés par le paysage de l'exploitation commerciale se superpose, au début des années 1920, une distinction plus politique des publics. La création d'un spectacle cinématographique initié et soutenu par la ville de Lyon et le développement des séances de cinéma dans différentes paroisses de l'agglomération lyonnaise contribuent aux clivages de la société urbaine.

Chapitre I. Le cinéma, enjeu moral et politique

Les années de guerre et d'après-guerre sont caractérisées par la normalisation du spectacle cinématographique et par le renforcement de sa place au sein de l'agglomération lyonnaise. Le cinéma fait désormais partie intégrante de la cité. Cet enracinement conditionne en partie l'adoption du cinéma par les institutions laïques et catholiques. Média devenu incontournable et dont la puissance n'est plus remise en question, le spectacle cinématographique attire naturellement ceux qui cherchent à l'utiliser à des fins éducatives.

Mais le développement du cinéma éducateur et du cinéma paroissial, dont les efforts sont principalement consacrés aux enfants, s'explique surtout par l'émergence pendant les années de guerre d'un débat sur le caractère moral ou immoral du spectacle cinématographique. Les questionnements sur l'influence du cinéma, notamment sur la jeunesse, poussent les institutions laïques et catholiques à développer leur propre spectacle afin de contrer le cinéma commercial.

I. L'enracinement du cinéma dans la société

Absent des préoccupations politiques jusqu'en 1914, le cinéma acquiert au cours de la première guerre mondiale une certaine forme de reconnaissance. Alors que les salles de cinéma s'imposent définitivement dans le paysage et que le spectacle se normalise, la société prend conscience de l'importance du cinéma et de son influence sur les mentalités.

1) La place du cinéma dans la ville

A) LA GUERRE (1914-1918)

Le développement impressionnant du spectacle cinématographique depuis 1910 prend fin avec le début de la première guerre mondiale, non pas tant dans la chute de la fréquentation que dans l'interruption subite des ouvertures de salles de cinéma. Car si

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

plus d'une dizaine d'exploitations avait vu le jour entre janvier et juillet 1914 à Lyon, on ne compte que deux créations entre septembre 1914 et décembre 1915. Rien d'étonnant du reste à cela : les années de guerre sont rarement propices aux investissements et aux changements de carrière et le cinéma ne diffère pas des autres commerces. Quoiqu'il en soit, le mois d'août 1914 marque le début d'une période de difficultés pour les salles de cinéma, difficultés qui s'expriment sous plusieurs formes.

La déclaration de guerre entraîne en premier lieu la fermeture de la plupart des établissements cinématographiques : exploitants et employés partent pour certains au front comme, bien sûr, une partie du public. De toutes façons, les gens n'ont certainement pas à cœur de se rendre au spectacle en ce mois d'août 1914, et les salles de cinéma mettent un certain temps à rouvrir leurs portes. Si le cinéma des Terreaux rouvre dès la fin du mois d'août⁵⁷³, la Scala reste fermée jusqu'en novembre⁵⁷⁴, sans doute de par les difficultés à reconstituer son important personnel. D'autres exploitants, tel Jérôme Dulaar, ne reprennent leur activité qu'au début de 1915⁵⁷⁵. Cette période de fermeture est par ailleurs fatale aux exploitations les plus modestes, qui ont fermé leurs portes pour ne plus jamais les rouvrir⁵⁷⁶.

Il n'est guère besoin de préciser que les exploitants partis au feu subissent le même sort que les millions de français appelés sous les drapeaux. Pas de mort à ma connaissance mais certains en reviennent mutilés, comme Edmond Mercier, qui a ouvert le cinéma Elysée et qui –cruelle destinée pour qui propose un spectacle d'images au public – revient en 1917 aveugle⁵⁷⁷ ; d'autres sont faits prisonniers⁵⁷⁸.

La situation des salles dont le propriétaire est parti à la guerre diffère selon que le cinéma était exploité seul ou en couple. Le cinéma de Joseph Bouvard, sous les drapeaux durant toute la guerre, reste ainsi fermé jusqu'en 1919⁵⁷⁹, le propriétaire n'ayant a priori ni conjoint ni enfants pour prendre la relève. Mais dans la plupart des cas, le poids de la direction retombe tout entier sur les épaules des femmes.

Celles-ci, avant le départ de leur mari, n'étaient évidemment pas étrangères à la conduite de la salle : elles exploitaient le cinéma de concert avec leurs conjoints, selon un

⁵⁷³ ADR : P 94 : Dossier de Claude Lextrat, chiffre des recettes des mois d'août-décembre 1914.

⁵⁷⁴ ADR : P 53: Dossier de Louis Froissart, chiffre des recettes des années 1911-1915.

⁵⁷⁵ ADR : P 33 : Dossier de Jérôme Dulaar, rapport de l'inspecteur des contributions directes, 12 juin 1922.

⁵⁷⁶ Tel le cinéma de Philippe Kalbfeis, 19 rue du Bourbonnais (ADR : 4 M 484 : rapport du commissaire du quartier de Vaise, janvier 1916).

⁵⁷⁷ ADR : P 108 : Dossier d'Edmond Mercier, rapport de l'inspecteur des contributions directes, 14 décembre 1922.

⁵⁷⁸ Tel Eugène Kalbfeis, exploitant à Vaise (ADR : P 85 : Dossier d'Eugène Kalbfeis, rapport de l'inspecteur des contributions directes daté du 24 mai 1922).

⁵⁷⁹ AML : 1121 WP 006 : Dossier du cinéma Sébastopol, lettre de l'exploitant, 31 mars 1919.

partage des tâches que l'on retrouve dans tous les commerces. Elles ne sont donc pas inexpérimentées mais se retrouvent seules là où il fallait être deux, ce qui entraîne bien souvent un surcroît de dépenses. La femme d'Eugène Kalbfeis, par exemple, se retrouve obligée d'engager un opérateur⁵⁸⁰, ne pouvant tenir à la fois le piano, la caisse et l'appareil de projection. Les exploitantes, et les exploitants non partis au front, sont en outre soumis à de nouvelles dépenses, qui grèvent un peu plus un chiffre d'affaires déjà bien entamé.

Il s'agit d'abord des taxes perçues par les pouvoirs publics. Les salles de cinéma sont soumises comme tous les autres commerces à l'impôt sur les bénéfices extraordinaires qui est institué en 1916. Comme cet impôt ne s'applique qu'aux entreprises ayant réalisé des bénéfices plus importants pendant les années de guerre qu'entre 1911 et 1914, la plupart des salles y échappent mais les plus riches peuvent se retrouver taxées⁵⁸¹. En revanche, la surtaxe de guerre perçue par la mairie à partir de 1915, qui prévoit une taxation minimum de cinq centimes par place (ce qui équivaut, au final, à un minimum de 10 % du produit des entrées)⁵⁸², est durement ressentie par l'ensemble de la profession. A l'augmentation des taxes répond celui des films et, pour les exploitations concernées, des salaires. Car entre 1914 et 1918, la valeur du franc chute de moitié et les prix s'envolent. Les exploitants doivent faire face à une augmentation générale de leurs dépenses sans toujours pouvoir le répercuter sur le prix des places.

Les salles de cinéma sont aussi confrontées à la diminution du nombre de séances, et par là-même à celui du chiffre d'affaires. Cette diminution est souvent, pour les salles les plus modestes, un choix délibéré de l'exploitant qui ne trouve plus assez de spectateurs pour remplir sa salle tous les soirs. Le cinéma de la Perle à la Croix-Rousse passe ainsi de neuf séances hebdomadaires en 1914 à seulement deux pendant toutes les années de guerre⁵⁸³. Les exploitants des salles les plus importantes, celles du centre-ville ou de la rive gauche du Rhône, ne choisissent pas d'eux-mêmes de réduire leur activité : ils y sont contraints par les pouvoirs publics, qui limitent à neuf le nombre de représentations hebdomadaires⁵⁸⁴. A cette contrainte s'ajoutent toutes les restrictions liées à la réduction de la consommation d'électricité : obligation de fermeture à 21h30⁵⁸⁵ (mais les exploitants obtiennent a priori une ampliation jusqu'à 22 heures, tout comme à Paris), de rester portes closes un jour par semaine à partir de novembre 1916 et

⁵⁸⁰ ADR : P 85 : Dossier d'Eugène Kalbfeis, rapport de l'inspecteur des contributions directes, 24 mai 1922.

⁵⁸¹ C'est le cas de l'exploitant du cinéma des Terreaux (ADR : P 94 : Dossier de Claude Lextrat, séance du 7 février 1924 de la Commission supérieure de la contribution sur les bénéfices de guerre).

⁵⁸² AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du Conseil municipal du 16 août 1915.

⁵⁸³ ADR : P 33 : Dossier de Jérôme Dulaar, rapport de l'inspecteur des contributions directes, 12 juin 1922.

⁵⁸⁴ ADR : 5 M 6 : Note de la Préfecture datée du 3 janvier 1918.

⁵⁸⁵ *Idem* : Lettre de l'association professionnelle des directeur de spectacles et cinématographes de Lyon, datée du 17 novembre 1916.

interdiction de fonctionner entre 16 et 20h30⁵⁸⁶. Ces restrictions touchent tout autant les salles ouvertes en permanence de 14 à 22 heures que celles habituées déjà à donner un grand spectacle de deux ou trois heures.

Tout ceci contribue à expliquer, bien plus qu'une éventuelle désaffection du public la chute importante des recettes des salles de cinéma durant les premières années du conflit. Selon les termes même d'un inspecteur des contributions directes à propos du cinéma Elysée, les années 1915 et 1916 ne furent « *pas brillantes, comme il a pu en être constaté dans les entreprises similaires*⁵⁸⁷ ». Le cinéma de la Scala, le plus grand et le plus prospère de Lyon avant la guerre, voit ses recettes chuter de 27 % entre la saison 1913-1914 et la saison 1914-1915⁵⁸⁸.

Toutefois, le tableau est loin d'être aussi noir qu'il n'y paraît. Les difficultés économiques des salles de cinéma restent finalement concentrées sur les premières années du conflit et connaissent une reprise importante à partir des années 1916-1917. Cela provient en partie de la situation de l'agglomération lyonnaise par rapport au reste du pays. Si les Lyonnais subissent au quotidien les pertes et la crainte de la défaite, la ville n'est elle-même ni soumise – comme Paris, sans parler de l'Est de la France – aux conséquences directes de la guerre, ni réellement confrontée au vide laissé par ses habitants appelés sous les drapeaux, puisqu'elle s'impose très rapidement comme un des principaux carrefours économiques et industriels de la Nation, attirant donc une population nouvelle. La falsification des recensements lyonnais interdit toute assertion catégorique, mais il semble que la cité gagne plus qu'elle ne perd d'habitants entre 1914 et 1918⁵⁸⁹, et que, par là-même, les salles de cinéma gagnent plus qu'elles ne perdent un public potentiel. A quoi s'ajoute en 1918 l'arrivée de forts contingents américains casernés dans la ville, qui contribuent fortement à la croissance des recettes des cinémas à cette époque⁵⁹⁰.

En vérité, malgré toutes les difficultés entraînées par le conflit, le spectacle cinématographique sort plutôt renforcé des années de guerre et apparaît en 1918 fortement enraciné dans la société urbaine. A cela deux raisons : la première, c'est que les cinémas sont pendant les premiers mois de la guerre les seules salles de spectacle autorisées à fonctionner à Lyon. Les autres établissements restent portes closes : sans doute les autorités militaires craignent-elles les dérives possibles sur la scène, les commentaires désobligeants sur la conduite de la guerre. Les films, une fois visionnés, ne présentent eux aucun danger : ce qui est fixé sur la pellicule l'est définitivement et ne

⁵⁸⁶ *Idem*: Lettre du Préfet au président du syndicat patronal de la cinématographie lyonnaise, datée du 28 janvier 1918.

⁵⁸⁷ ADR : P 108 : Dossier d'Edmond Mercier, rapport de l'inspecteur des contributions directes daté du 14 décembre 1922.

⁵⁸⁸ De 332 098.80 francs pour la saison 1913-1914 à 243 203.95 francs pour la saison 1914-1915 (ADR : P 53 : Dossier de Louis Froissart, chiffres des recettes 1911-1916).

⁵⁸⁹ KLEINCLAUSZ Arthur, *op. cit.*, page 346.

⁵⁹⁰ C'est l'explication donnée par les contributions directes pour expliquer les meilleures recettes de l'année 1918 au cinéma Elysée (ADR : P 108: Dossier d'Edmond Mercier, rapport du 14 décembre 1922).

bougera pas d'un iota. Quoiqu'il en soit, les personnes restées à l'arrière n'ont jusqu'en décembre 1914 que les projections cinématographiques pour se distraire ou se changer les idées. A tel point que les autres établissements de spectacle, pour survivre, n'ont d'autre choix que de proposer au public des séances cinématographiques. C'est l'extrémité à laquelle est contraint Edouard Rasimi, le propriétaire de la plus grande salle de spectacle de l'agglomération, le Casino-Kursaal. Il n'est autorisé à rouvrir comme café-concert qu'à la toute fin du mois de décembre 1914, et pour seulement trois représentations par semaine⁵⁹¹. Le théâtre de l'Eldorado suit le même chemin en 1916, annonçant son intention de se transformer définitivement en salle de cinéma⁵⁹². Même le Grand-Théâtre, pourtant peu susceptible de créer un désordre public, abandonne jusqu'à l'été 1915 l'opéra pour donner des séances cinématographiques⁵⁹³. Tout ceci a dû avoir son importance sur l'image du spectacle cinématographique, toujours présent, alors que les Lyonnais ont peut-être en tête la phrase de Gallieni « *une ville sans spectacle est une ville vaincue* ».

La deuxième raison de l'enracinement du cinéma dans la société, peut-être plus significative même si plus difficile à mesurer, tient à la place qu'occupent dans les programmes des salles de cinéma les actualités cinématographiques. Avant 1914, comme on l'a vu, les actualités occupaient déjà une place de premier plan dans les programmes, pouvant parfois constituer le tiers du programme. La guerre donne une acuité toute particulière aux images d'actualités ; les exploitants des cinémas ne s'y trompent d'ailleurs pas, et bien souvent les actualités de guerre devancent en importance les films de fiction dans les programmes insérés dans la Presse. Malgré le contrôle très strict qu'exerce l'armée sur les prises de vues⁵⁹⁴, le cinéma donne plus que tout autre média l'illusion de la réalité. Il faut penser aux familles des soldats, très certainement anxieuses de recevoir des nouvelles – quelle que soit leur forme – qui peut-être se rendent au cinéma dans l'espoir d'apercevoir sur l'écran un père, un mari, un fils ou, pour le moins, le décor dans lequel ils évoluent.

Il ressort de tout ceci que le spectacle cinématographique, malgré les difficultés, continue tant bien que mal à se développer, fait remarquable dans une telle conjoncture. Si les créations d'exploitations cinématographiques sont bien plus rares qu'avant guerre, elles existent néanmoins et témoignent de l'enracinement du cinéma dans la société. Plus d'une dizaine d'exploitations voient le jour entre octobre 1914 et novembre 1918. Celles-ci ne sont pas toujours solidement implantées mais certaines constituent de véritables paris sur l'avenir tel le cinéma Gloria (800 places) qui ouvre en 1915 avenue Gambetta⁵⁹⁵. Il faut préciser également que si le quart des exploitations existant en 1914 a disparu en

⁵⁹¹ AML : 1129 WP 013 : Casino-Kursaal, autorisation provisoire d'exploiter comme cinéma, datée du 28 novembre 1914 et autorisation d'exploiter comme café-concert datée du 25 décembre 1914.

⁵⁹² AML : 1121 WP 003 : Eldorado, lettre du directeur, Martini, à la municipalité, datée du 23 juillet 1916.

⁵⁹³ CORNELOUP Gérard, « Du Caf'conc' au cinéma », in Archives Municipales de Lyon, *Les cinémas de Lyon 1895-1995*, Lyon, Archives Municipales, 1995, page 38.

⁵⁹⁴ VERAY Laurent, *Les films d'actualité français de la grande guerre*, Paris, S.I.R.P.A./A.F.R.H.C., 1995, 245 pages.

1918, la réciproque est vraie et que les 3/4 des établissements dont près de la moitié étaient pourtant ouverts depuis une année ou deux seulement, ont survécu à la grande guerre.

La fréquentation n'est pas en reste et se mesure à l'aune des recettes des principaux établissements de la ville, la Scala en premier lieu :

Tableau 10. Evolution de l'activité de la salle de la Scala (1914-1918) ⁵⁹⁶

	Recette annuelle	Bénéfices	Recette en francs constants	Taux d'accroissement
1914	254 946,45	?	4 405 729	
1915	323 550,70	?	4 659 463	+ 5,7 %
1916	356 005,25	88 466,15	4 614 184	0 %
1917	386 784,65	85 812,25	4 177 661	- 1 %
1918	477 172,30	97 323,55	3 990 112	-0,5 %

Dès 1915, le volume des recettes repart à la hausse et se stabilise ensuite. Encore ces chiffres sont-ils trompeurs : d'une part, si la recette annuelle seule (qui augmente fortement) donne une surestimation de l'augmentation de la fréquentation, la conversion en francs constants, inintelligible pour les contemporains, la sous-estime. La Scala a de fait augmenté ses tarifs entre 1916 et 1917 mais ceux-ci ne bougent plus jusqu'en 1919 : il y a donc eu une importante augmentation de la fréquentation au cours de l'année 1918. Du reste, les bénéfices réalisés par la salle entre 1916 et 1918 confirment sa bonne santé économique, qui n'est d'ailleurs pas son apanage : le cinéma Royal, place Bellecour et celui de Claude Lextrat place des Terreaux connaissent les mêmes résultats ⁵⁹⁷.

Les recettes des petites exploitations de quartier, pour autant que je puisse en juger, sont beaucoup moins brillantes : on constate au cinéma exploité par la femme d'Eugène Kalbfeis, à Vaise, ou au cinéma des Variétés de Villeurbanne une stagnation des recettes ⁵⁹⁸, ce qui équivaut en francs constants à une baisse assez importante ; baisse dont la cause est peut-être à chercher dans le maintien du prix des places entre 1914 et 1918. Car la fréquentation, quant à elle, ne semble pas en baisse : certaines petites salles augmentent leur capacité d'accueil par la construction d'une galerie : c'est le cas de la

⁵⁹⁵ ADR : 4 M 484 : Rapport du commissaire du quartier de Guillotière, janvier 1916.

⁵⁹⁶ ADR : P 53 : Dossier de Louis Froissart, chiffres des recettes 1914-1918.

⁵⁹⁷ Au cinéma Royal, les recettes augmentent de 30 % en francs courants entre la saison 1916-1917 et la saison 1917-1918 (ADR : P 158 : Dossier du cinéma Royal, bilans financiers) ; au cinéma des Terreaux, elles augmentent de 15 % entre 1916 et 1917 et de 36 % entre 1917 et 1918 (ADR : P 94 : Dossier de Claude Lextrat, bilans financiers).

⁵⁹⁸ Au cinéma Kalbfeis, le chiffre d'affaires de la saison 1914-1915 (27 204 francs) est équivalent celui de l'année 1918 (28 666 francs) alors que la valeur du franc a doublé (ADR : P 85 : Dossier d'Eugène Kalbfeis, rapport de l'inspecteur des contributions directes daté du 24 mai 1922). Au cinéma des Variétés, les recettes de l'année 1918 (14 400 francs) sont largement inférieures à celles de la saison 1914-1915 (17 000 francs) (ADR : P 21 : Dossier de Delluchi, chiffre des recettes).

petite salle de l'Iris à la Guillotière ⁵⁹⁹ .

Dans tous les cas, le spectacle cinématographique ressort plus renforcé des années de guerre et semble définitivement enraciné dans la ville, entre autres comme véhicule privilégié de la réalité du temps. Si l'on pouvait penser que les multiples créations d'établissements cinématographiques survenues entre 1910 et 1914 provenaient d'une folie spéculative et d'un engouement passager pour la nouvelle invention, la première guerre mondiale a démontré que le nouveau spectacle, plus très nouveau d'ailleurs, tenait désormais une place de premier plan dans la société.

B) ESSOR ET STABILISATION (1919-1929)

La première guerre mondiale a, semble-t-il, constitué un véritable frein au développement de l'exploitation commerciale. C'est du moins ce qui ressort de l'évolution du nombre de salles de cinéma dans les années qui suivent la fin du conflit :

Tableau 11. Evolution du nombre de salles de cinéma dans l'agglomération lyonnaise (1919-1923)

	Créations	Disparitions	Nombre de salles
1919	6	2	48
1920	7	5	50
1921	6	1	55
1922	4	1	58
1923	7	0	65

Dès les premiers mois de 1919, les ouvertures de salles de cinéma, quasi inexistantes en 1918, reprennent dans l'agglomération : on ne compte pas moins de six nouveaux établissements cinématographiques ouverts en 1919, sept en 1920 et six en 1921. De quarante-quatre en novembre 1918, le nombre de salles dans l'agglomération lyonnaise passe à soixante-cinq au milieu de l'année 1923, soit une augmentation du nombre d'écrans de près de 50 %. A Lyon même, l'augmentation est moins sensible (de trente-huit à quarante-deux établissements), mais bien réelle. A tel point que le nombre de places dans la ville, que l'on pouvait estimer en 1914 à 15 000 environ, augmente de plus du tiers et dépasse en 1923 les 20 000 places, soit une place pour vingt-trois habitants, un taux qui n'évoluera guère jusqu'à l'apparition du parlant. L'essor de l'exploitation cinématographique est en fait général en France, où le nombre de salles de cinéma passe de 1 444 en 1918 à 2 300 en 1921 ⁶⁰⁰ .

Parmi les nouvelles salles lyonnaises, on compte deux véritables palaces : le cinéma Tivoli (1000 places), qui ouvre ses portes en février 1920 au centre de la ville, et le Lumina-Gaumont (900 places), qui ouvre en octobre de la même année dans le quartier des Brotteaux. Ce dernier est installé en lieu et place de l'une des plus grande brasserie lyonnaise, celle des Brotteaux, cœur de la sociabilité de la bourgeoisie du quartier, ce qui démontre, si besoin était, que le spectacle cinématographique s'est durablement imposé

⁵⁹⁹ AML: 1121 WP 002 : Dossier du cinéma Iris, lettre de l'exploitant à la municipalité datée du 28 février 1916.

⁶⁰⁰ BOSSENO Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran... », *op. cit.*, page 180.

dans les couches sociales les plus favorisées.

On constate parallèlement une hausse de la fréquentation, consécutive à la fin du conflit. Le propriétaire du cinéma de la Scala augmente ses recettes de près de 50 % (de 477 000 à 696 000 francs⁶⁰¹) entre 1918 et 1919, sans avoir changé de politique tarifaire ; on peut donc raisonnablement penser que la hausse de la fréquentation est à l'avenant. Du reste, même en calculant l'évolution des recettes des principales salles de la ville en francs constants, on constate une hausse significative : les recettes des deux salles exploitées sur la rive gauche du Rhône par la veuve de Mel-kior Pinard augmentent de 15 % entre 1918 et 1919⁶⁰², celles de la Scala de 19 % et celles de la Gaieté Gambetta de près de 30 %⁶⁰³. Ces chiffres sont d'autant plus remarquables que l'ensemble des spectacles de la ville, connus grâce à la perception de la taxe municipale, n'augmentent que de 3 % à la même période⁶⁰⁴.

En 1923, le parc de salles de cinéma est fixé pour plusieurs années : bien rares sont jusqu'en 1928 créations ou disparitions d'établissements. Entre Terreaux et Bellecour, au cœur de la presqu'île lyonnaise, le visage de l'exploitation cinématographique reste inchangé de l'ouverture du Tivoli en février 1920 jusqu'à celle du Pathé-Palace en 1933. En 1924 et 1925, aucune exploitation cinématographique n'ouvre ses portes dans l'agglomération lyonnaise, fait sans précédent depuis l'ouverture en 1905 de la première salle de cinéma : entre 1905 et 1923, chaque année – même les années de guerre – était caractérisée par l'ouverture d'une ou plusieurs exploitations cinématographiques.

Ces années constituent en fait une période de consolidation pour l'exploitation lyonnaise. Entre 1925 et 1926, pas moins de dix salles de cinéma sont rénovées par leurs propriétaires. Il s'agit tout autant des grands établissements du centre-ville – Jean Boulin remet ainsi à neuf son cinéma Bellecour en 1925 puis le cinéma Majestic en 1926⁶⁰⁵ – que des salles de quartier. Les cinémas Splendid, Cristal Palace et Gerland agrandissent leur capacité d'accueil par l'adjonction d'une galerie ou l'exhaussement de la salle⁶⁰⁶. Sur l'avenue Berthelot, les deux salles de cinéma sont entièrement refaites en 1925 et 1926⁶⁰⁷.

Les propriétaires de salles de cinéma bénéficient de fait de l'engouement du public

⁶⁰¹ ADR : P 53 : Dossier de Louis Froissart, recettes de la saison 1918-1919.

⁶⁰² De 177 524,75 à 251 978,10 francs, en francs courants (ADR : P 137 : Dossier de la veuve Pinard, chiffre des recettes 1917-1920).

⁶⁰³ De 232 280 à 368 725 francs, en francs courants (ADR : P 58 : Dossier de Henri Gazel, rapport de l'inspection des contributions directes du 5 août 1922).

⁶⁰⁴ De 339 247,85 à 397 054,95, en francs courants (AML : Bulletin Municipal Officiel, décembre 1918 et décembre 1919).

⁶⁰⁵ AML : 1271 WP 021 : note des 17 juillet 1925 (cinéma Bellecour) et 15 octobre 1926 (cinéma Majestic).

⁶⁰⁶ AML : 1121 WP 006 : Lettre de l'exploitant à la municipalité datée du 11 août 1925 (cinéma Splendid) ; 1121 WP 002 : Plan daté de 1925 (cinéma Cristal-palace) ; 1121 WP 004 : Rapport du 2 septembre 1926 (cinéma Gerland).

pour le 7^{ème} Art. Si les recettes de l'ensemble des spectacles lyonnais baissent de manière significative au cours des années 1920 (de 23 % entre 1922 et 1928, en francs constants⁶⁰⁸), les établissements cinématographiques, en tout cas les plus importants, connaissent une véritable embellie. Entre 1922 et 1928, les trois salles du quartier des Terreaux voient leur recette augmenter de 73 %⁶⁰⁹ ; les recettes des cinémas situés autour de la place Bellecour augmentent dans la même période de 33 % (Cinéma Majestic) à 90 % (cinéma Idéal). Même constatation pour les grands établissements de la rive gauche : aux Brotteaux, les recettes du Lumina-Gaumont augmentent de près de 60 % et celle de l'Athénée de 44 % ; dans le quartier de la Guillotière, le cinéma Gloria double ses recettes et le petit cinéma Elysée les quadruple. Je n'ai aucune réelle information sur les petits établissements de quartier, mais il semble bien que, dans son ensemble, le spectacle cinématographique draine les foules.

La place du cinéma à Lyon est pourtant jugée plus faible qu'ailleurs. La presse corporative a beau reconnaître le rôle de la ville dans la promotion du cinéma d'enseignement (« *Lyon est en avance sur Paris, c'est un fait. C'est Lyon qui est la ville Lumière, sans jeu de mots...* »⁶¹⁰), elle n'en dénonce pas moins le manque d'établissements cinématographiques. Dans un article de 1927 qui compare le nombre de places par habitants dans les villes françaises, Lyon est définie comme « *la moins favorisée des grandes villes de France* »⁶¹¹. D'après les chiffres, la capitale des gaules offrirait à ses habitants deux fois moins de places par habitant que Bordeaux et Marseille.

2) La normalisation du spectacle

A) L'ENCADREMENT DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE

La rationalisation de l'industrie cinématographique lyonnaise passe par son rattachement progressif aux logiques commerciales nationales, qui s'exprime tout autant dans la distribution des films que dans le secteur de l'exploitation. Malgré les transformations des années 1912-1914, le cinéma était à la veille de la guerre encore fortement caractérisé par une gestion locale : les maisons de distribution, peu nombreuses encore, étaient majoritairement des sociétés indépendantes, seules les compagnies Pathé et Gaumont représentaient à Lyon l'industrie nationale ; des exploitants indépendants, tels Alexandre Rota, continuaient à louer des films pour leur propre compte. L'empreinte locale était

⁶⁰⁷ AML : 1121 WP 002 : Plans du Comœdia, 13 avenue Berthelot, 1925 ; 1121 WP 006 : Lettre de l'exploitant à la municipalité, 27 mai 1926 (cinéma Variétés, 36 avenue Berthelot).

⁶⁰⁸ AML : *Bulletin Municipal Officiel*, décembre 1922 et décembre 1928.

⁶⁰⁹ Ces chiffres, et tous ceux qui suivent, sont calculés en francs constants. Ils proviennent de la comparaison entre les recettes des salles de cinéma constatées par la mairie en 1922 et celles constatées en 1928 (AML : 0008 WP 031).

⁶¹⁰ *La Cinématographie française* n° 324, 17 janvier 1925.

⁶¹¹ *Idem*, n° 427, 8 janvier 1927.

encore plus accentuée au niveau de l'exploitation, où seule Pathé –encore n'était-ce qu'indirectement, via la société Cinéma-monopole – était présente. Six ans plus tard, le paysage a bien changé.

Les transformations touchent en premier lieu la distribution des films. Entre 1915 et 1920, le nombre de maisons de location présentes à Lyon double, passant de six à douze, une croissance qui est avant tout celle des sociétés nationales (Aubert, Petit, Phocéa) ou américaines (Fox-films, en 1920)⁶¹². S'y superpose la disparition des indépendants locaux (tels la Compagnie Lyonnaise du Cinéma en 1920) symbolisée par la faillite en 1919 d'Alexandre Rota⁶¹³, qui marque la fin de la figure de l'exploitant-distributeur indépendant, Jean Boulin étant depuis 1913 le représentant officiel de l'A.G.C. De 1921 à l'apparition du parlant, le secteur de la distribution ne subit pas de profonds remaniements mais s'immerge un peu plus dans les logiques (inter)nationales : apparaissent les compagnies américaines Paramount en 1925 et Universal en 1926⁶¹⁴.

La disparition quasi complète des maisons de distribution locales facilite alors la rationalisation des règles de location des programmes. L'expérience et peut-être la concurrence de plus en plus vive de la production étrangère, principalement américaine, poussent en effet les grandes sociétés à s'entendre sur les modalités de fonctionnement du marché du film et à aboutir à des règles communes, sans qu'il n'existe encore en France un véritable syndicat des distributeurs. Ainsi naît en 1919 le premier règlement des loueurs de films⁶¹⁵, qui impose aux exploitants (ainsi qu'aux distributeurs indépendants) une unification des règles de location (tarifs exceptés, qui restent à la discrétion des différentes sociétés) et un code de bonne conduite. A partir de là, et sans parler bien entendu des éventuelles pratiques frauduleuses⁶¹⁶, le fonctionnement de la distribution des films est identique selon les différents distributeurs et pour les différents exploitants. Sans compter qu'à cette date ont définitivement disparu les stocks de films qui avaient été vendus avant guerre, et que la location est désormais le seul moyen pour les exploitants d'obtenir un programme.

Au niveau de l'exploitation, les transformations ne sont pas moins importantes, même si l'influence des sociétés nationales ne débouche pas sur une charte équivalente à celle des distributeurs. Il n'existe en effet pas de règles communes d'exploitation si ce ne sont celles imposées par les pouvoirs publics ou le fonctionnement de la distribution. En revanche, l'exploitation lyonnaise est entre 1918 et 1920 profondément remaniée par l'arrivée de plusieurs sociétés qui accentue la place de l'industrie nationale dans la ville. La première à s'implanter est la société de distribution et d'exploitation des Ets Louis

⁶¹² *Indicateur commercial Henri*, années 1913-1920.

⁶¹³ ADR : 6 up 1/2679 : Faillite d'Alexandre Rota, bilan provisoire (2 septembre 1921).

⁶¹⁴ *Indicateur commercial Henri*, années 1925-1927.

⁶¹⁵ LEGLISE Paul, *op. cit.*, page 40.

⁶¹⁶ Un article, sous le titre « *attention aux regrattiers* » fait état de l'existence de pratiques de location sauvages (*L'Ecran lyonnais*, n° 2, 27 mai 1927).

Aubert, qui prend la présidence à la fin de l'année 1918 du Conseil d'administration de la SLEC – propriétaire du cinéma Royal, place Bellecour – dont le siège est alors transféré à Paris⁶¹⁷. L'année suivante, le Royal adopte le nom de son président et devient le cinéma Aubert-Palace.

Au cours de l'année 1920, deux établissements, qui vont compter parmi les plus importants de la ville en taille et en recettes, sont fondés puis exploités par des sociétés nationales ; il s'agit du cinéma Tivoli, propriété de la société du même nom qui a son siège à Bordeaux et dont le principal artisan est Serge Sandberg⁶¹⁸, et du cinéma Lumina, ouvert en novembre 1920 par la société Gaumont. A cette date, les trois principales sociétés cinématographiques françaises (Pathé, Aubert et Gaumont) sont solidement implantées dans l'agglomération lyonnaise. Le cinéma Tivoli, quant à lui, reste tout au long des années 1920 exploité par des sociétés nationales ou internationales : il est repris directement par les Ets Aubert au début de l'année 1924 – la SLEC a alors cessé d'exister – avant d'être cédé à la société américaine Paramount quelques mois plus tard⁶¹⁹.

Si ces grandes sociétés ne contrôlent finalement qu'une minorité des salles de cinéma lyonnaises (six sur quarante et une à Lyon en 1921, soit moins de 15 %), leur influence est primordiale sur la circulation des films d'une part (étant toutes des sociétés de distribution), et sur l'identité de l'exploitation lyonnaise au travers de l'organisation syndicale d'autre part.

Car l'encadrement de l'industrie cinématographique s'exprime aussi dans l'affirmation d'un syndicat représentant au niveau local ses différentes composantes qui, dès le début des années 1920, présente auprès des pouvoirs publics un discours cohérent. Au niveau national, le regroupement des directeurs de cinéma avait été précoce : un syndicat des exploitants est fondé dès 1909⁶²⁰. A Lyon, la formation d'un syndicat fédérateur local sera plus chaotique : sept années seront nécessaires pour que la municipalité lyonnaise trouve un interlocuteur crédible. Une première tentative de regroupement a lieu en février 1913, mais elle est éphémère⁶²¹. C'est un an plus tard, le 23 juillet 1914, que le Syndicat patronal de la cinématographie lyonnaise voit véritablement le jour. Mais curieusement, celui-ci exclut volontairement les principales salles de la ville. Les statuts du syndicat prévoient en effet que seuls peuvent y adhérer les propriétaires d'établissements de moins de 500 places⁶²², ce qui exclut d'emblée non seulement les grandes salles de

⁶¹⁷ ADR : P 158 : Dossier du cinéma Royal, rapport de l'inspection des contributions directes, 1919.

⁶¹⁸ ADR : 6 up 1/274 : Formation de la société Tivoli-cinéma, 24 mai 1917.

⁶¹⁹ AML : 1121 WP 007 : Dossier du cinéma Tivoli: lettre de Paramount à la municipalité, 27 janvier 1925.

⁶²⁰ FOREST Claude, *op. cit.*, page 30.

⁶²¹ ADR: 10 M 318: Syndicat patronal de la cinématographie lyonnaise et de la région, fondé le 5 février 1913 et dissout le 20 janvier 1914.

⁶²² *Idem*: Statuts du Syndicat patronal de la cinématographie lyonnaise, fondé le 23 juillet 1914.

spectacle qui, organisant régulièrement des séances cinématographiques, auraient pu en faire partie, mais surtout la société Cinéma-monopole (dont les salles font toutes plus de 500 places), seule représentante dans la ville d'une société nationale, ce qui n'est certes pas un hasard. Privilégiant donc la petite exploitation indépendante, le syndicat regroupe la majorité des directeurs de cinéma lyonnais, vingt membres lors de sa fondation sur la trentaine d'exploitants. Les exploitants lyonnais ont désormais une structure capable de les représenter.

L'absence des principales exploitations constituait-elle un problème dans les rapports avec la municipalité ? L'arrivée des sociétés Aubert, Tivoli et Gaumont, et le départ de plusieurs des exploitants fondateurs du syndicat a-t-elle changé la donne ? Quoiqu'il en soit, en février 1920, les statuts du syndicat patronal sont modifiés et le syndicat est désormais ouvert aux « *personnes possédant ou dirigeant une entreprise cinématographique* »⁶²³. A tel point que le nouveau bureau est contrôlé par les représentants des deux principales sociétés de cinéma du pays, Joseph Richard de Cinéma-monopole assumant la présidence et Antoine Grange, distributeur à Lyon et représentant de la maison Gaumont la vice-présidence⁶²⁴. On trouve désormais au sein du syndicat des représentants de l'ensemble de l'exploitation, grande et petite, mais aussi des membres du secteur de la distribution (la dénomination « *entreprise cinématographique* » étant suffisamment vague pour accueillir ces derniers). Le syndicat s'impose auprès de la municipalité lyonnaise comme un interlocuteur privilégié, invité par exemple dans la commission chargée de la formation du cinéma scolaire de la ville durant l'été 1921⁶²⁵. Les rapports avec la municipalité, notamment sur la question des taxes, représentent du reste l'essentiel de son activité.

Entre 1921 et 1925, l'histoire du syndicat des exploitants est assez complexe. Ayant intégré semble-t-il le Syndicat des directeurs de spectacle, qui regroupe l'ensemble des établissements de spectacle, les exploitants lyonnais créent – désaccord avec leurs collègues du café-concert ? – deux nouveaux syndicats en 1923 et 1924⁶²⁶. Pendant quelques mois, deux structures différentes, et peut-être concurrentes, coexistent, mais elles finissent toutes deux par fusionner avec la Fédération des directeurs de spectacles⁶²⁷. Quoiqu'il en soit, tout au long des années 1920, les professionnels du cinéma possèdent une plate-forme de discussion et peut-être d'entraide. Les statuts rédigés en novembre 1923 prévoient ainsi le partage d'informations sur les innovations techniques, le règlement des rapports entre les maisons de distribution et les exploitants et la constitution d'un journal d'information sur les présentations des films⁶²⁸.

⁶²³ *Idem* : Modification des statuts du Syndicat patronal de la cinématographie lyonnaise, 3 février 1920.

⁶²⁴ *Idem* : Composition du bureau du Syndicat patronal de la cinématographie lyonnaise, 3 février 1920.

⁶²⁵ AML: 0110 WP 012 : Commission du cinéma scolaire, séance du 8 juin 1921.

⁶²⁶ ADR : 10 M 323 : Syndicat des directeurs de spectacles de Lyon et du sud-est, fondé le 23 novembre 1923 et Syndicat des directeurs de cinémas de Lyon et du sud-est, fondé le 16 septembre 1924.

⁶²⁷ *Idem* : Dissolution et fusion des deux syndicats en septembre 1925.

La presse corporative constitue le dernier acteur de l'encadrement de l'industrie cinématographique, fortement liée d'ailleurs aux organisations syndicales dont elle véhicule les décisions. A l'échelle du pays, c'est la *Cinématographie Française*, hebdomadaire fondé en 1918, qui constitue sans conteste le principal organe du cinéma français, à telle enseigne que la revue devient en 1922 le bulletin officiel du syndicat des exploitants. Les informations, outre les critiques des films et les nouvelles internationales, sont extrêmement pratiques : le journal diffuse les comptes-rendus des différents syndicats locaux du secteur cinématographique et apporte parfois une aide précieuse (comment contourner la loi en cédant un cinéma, par exemple ⁶²⁹) aux exploitants. A Lyon même, émerge peu à peu une presse corporative locale, avec la création au milieu des années 1920 du *Spectacle de Lyon et du sud-est* et de *L'Ecran Lyonnais*.

B) UN LIEU UNIQUE : LA SALLE DE CINÉMA

Séances de cinéma dans les salles de spectacle, dans les cafés, les jeux de boules, baraques foraines nomades ou sédentaires, salles de cinéma en dur : en 1914 encore, le spectacle cinématographique se déclinait sous des formes très variées. Six ans plus tard, les salles de cinéma sédentaires se sont imposées comme les seuls lieux, ou peu s'en faut, de projections cinématographiques. Cette évolution est avant tout celle du spectacle lui-même : la multiplication des salles et la rationalisation de la circulation des programmes a entraîné *de facto* la disparition des exploitations nomades et des séances occasionnelles, phénomène qui avait du reste commencé avant la guerre. L'itinéraire de Jérôme Dulaar et de Mel-kior Pinard, dont l'activité foraine était encore vivace en 1914, est à ce titre exemplaire. Mel-kior Pinard abandonne dès le début de la guerre ses tournées foraines et vend son cinéma ambulant de la place Garibaldi en 1916 ⁶³⁰. Jérôme Dulaar abandonne sa baraque foraine à la fin de la guerre et vend sa roulotte et tout son matériel d'exploitant forain en juin 1919 ⁶³¹. Tous les deux se consacrent exclusivement à l'exploitation sédentaire et apparaissent comme des symboles vivants de la transformation du spectacle cinématographique. Il ne faut toutefois pas adopter une démarche téléologique ni négliger le poids de la réglementation municipale qui conditionne directement la nature des exploitations.

La mairie avait été particulièrement active dans le contrôle des établissements cinématographiques entre 1912 et 1914 avec notamment la mise en place de visites semestrielles par ses services. Mais le déclenchement de la première guerre mondiale relègue à l'arrière-plan des préoccupations des pouvoirs publics les questions de voirie. A l'exception de la vérification des nouvelles installations, la sous-commission de sécurité ne fait pratiquement aucune visite aux établissements cinématographiques durant les

⁶²⁸ ADR : 10 M 323 : Statuts du Syndicat des directeurs de spectacles de Lyon et du sud-est, 9 novembre 1923.

⁶²⁹ *La Cinématographie française* n° 510, 11 août 1928.

⁶³⁰ ADR : P 137 : Dossier de veuve Pinard, rapport de l'inspection des contributions directes, 31 mai 1917.

⁶³¹ ADR : P 33 : Dossier de Jérôme Dulaar, rapport de l'inspection des contributions directes, 12 juin 1922.

années de guerre, ce qui laisse un répit aux exploitations les plus précaires.

Moins sourcilleuse sur les questions de sécurité que pourraient ne le laisser penser les textes législatifs édictés avant 1914, la municipalité lyonnaise laisse donc s'installer sur son territoire des lieux de projection cinématographique installés à moindre frais. C'est ainsi qu'ouvre en 1916, dans « *un garage provisoire en planches* » (en bois, donc), une petite exploitation au 73 du cours Vitton⁶³². Plus révélatrice est l'installation dans un terrain vague d'un cinéma ambulant, rue Cuvier, dont l'alimentation électrique est faite de câbles aériens qui relient l'exploitation à l'immeuble en face. Les représentants de la sous-commission de sécurité reconnaissent l'entorse faite aux règlements mais n'en autorisent pas moins le cinéma à fonctionner pendant six mois, justifiant leur position indulgente par « *les circonstances actuelles*⁶³³ ».

Le laxisme des pouvoirs publics permet aussi à plusieurs propriétaires de lieux de sociabilité –café et jeux de boules en tête – d'organiser pendant la guerre des séances de cinéma, comme dans les jeux de boules du café Valençon, grande rue de Monplaisir⁶³⁴, où une installation en plein air est installée et autorisée durant l'été 1916⁶³⁵. Toutefois, leur nombre est bien plus limité, en tout cas dans ce que laissent apparaître les sources, qu'avant guerre : la concurrence des salles en dur se fait déjà sentir.

La fin de la guerre marque la reprise du contrôle de la municipalité des exploitations cinématographiques et le durcissement de la législation sur leur sécurité. Dès le mois de juin 1919 est promulgué un nouvel arrêté complétant les mesures prises en 1912 dont la principale mesure est l'interdiction sur le territoire de la commune des cabines cinématographiques portatives, y compris celles des exploitations foraines⁶³⁶. Cette interdiction plonge dans l'illégalité la plupart des baraques foraines et rend quasiment impossible l'organisation de séances ponctuelles dans les lieux de sociabilité qui, jusque-là, se contentaient de louer aux compagnies de cinéma le matériel nécessaire. Désormais, pour projeter des films, il faut aménager sa salle et construire un local de projection indépendant, ce qui représente une dépense que ne sont pas forcément prêts à consacrer les individus concernés. La législation de 1919 marque donc la fin des séances de cinéma dans les cafés, jeux de boules ou salles de réunions qui ont jusque-là caractérisé l'exploitation cinématographique, à l'exception notable du cinéma-café Lacroix qui, ayant installé lors de son ouverture en 1915 une véritable installation cinématographique, n'a pas eu de peine à subsister.

Disparaissent aussi les baraques foraines sédentaires installées dans la ville. En janvier 1916⁶³⁷, on en compte encore cinq à Lyon : le cinéma Dulaar à Montchat, les

⁶³² ADR : P 141: Dossier de Ponthus, rapport de l'inspection des contributions directes, 28 décembre 1921.

⁶³³ AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma Gandre.

⁶³⁴ Actuelle avenue des frères Lumière.

⁶³⁵ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinématographe grande rue de Monplaisir, autorisation d'exploiter datée du 5 juillet 1916.

⁶³⁶ AML : 1143 WP 032 : Arrêté du 14 juin 1919.

deux baraques foraines de la place Garibaldi appartenant l'une à Charles Poinçon et l'autre à Melkior Pinard, le cinéma Mousset 236 avenue Felix-Faure et celui d'un certain Van Muster au 327 de l'avenue Jean-Jaurès. Le cinéma de Philippe Kalbfeis à Vaise, qui existe encore, est quant à lui fermé depuis le début des hostilités et ne rouvrira jamais ses portes. Les baraques foraines ne constituent déjà plus qu'une minorité – un peu plus de 10 % – des exploitations cinématographiques lyonnaises et sont cantonnées à la périphérie de la ville. Entre 1917 et 1918, le cinéma Dulaar de Montchat s'effondre à la suite d'une importante chute de neige (ce qui en dit beaucoup sur sa solidité) et est abandonné par son propriétaire⁶³⁸. Les baraques foraines ne sont plus qu'au nombre de quatre lorsque la municipalité réalise une enquête sur les cinémas un mois avant la promulgation de l'arrêté sur les cabines portatives⁶³⁹ ; toutes quatre disparaissent *a priori* quelques mois plus tard. La dernière baraque attestée à Lyon est le cinéma Crémiaux, qui s'installe en septembre 1920 place du Trion, en un quartier vierge de toute exploitation cinématographique. Encore faudra-t-il au propriétaire plus de deux mois pour obtenir l'autorisation d'exploiter, qui ne lui sera accordé qu'à titre provisoire pour une durée de trois mois⁶⁴⁰. Après cette ultime expérience, les baraques foraines disparaissent totalement du paysage. En 1924, le propriétaire d'un cinéma démontable dénommé la Gaieté parisienne obtient successivement du commissaire de police, du service des pompiers et de l'architecte de la ville l'autorisation de s'installer, mais l'ingénieur de la ville s'y oppose. Un cinéma en bois n'a plus droit de cité dans la ville. D'autant plus qu'en 1926, la municipalité promulgue un nouvel arrêté sur la sécurité des exploitations cinématographiques, qui oblige notamment l'ensemble des cinémas, quels qu'ils soient, à fixer les sièges au sol⁶⁴¹.

Enfin, les séances organisées dans les grandes salles de spectacle constituent la dernière forme d'exploitation à disparaître entre 1914 et 1920. La situation est ici bien loin d'être aussi linéaire que pour les baraques foraines. Si le mélange entre cinéma et café-concert commençait à perdre du terrain avant 1914, l'interdiction des spectacles vivants dans les premiers mois des hostilités et le contexte général de la guerre lui donnent un nouveau souffle. Le Casino-Kursaal, le café-concert de l'horloge et même le Grand théâtre organisent, on l'a vu, des séances régulières de cinéma. Le théâtre de l'Eldorado devient même le « *Grand cinéma* » en août 1916⁶⁴², avec la construction d'une cabine cinématographique. Mais cela ne dure qu'un temps et dès 1919, le cinéma

⁶³⁷ ADR : 4 M 484 : Enquête de la préfecture sur les exploitations cinématographiques, rapports des commissaires de police des quartiers, janvier 1916.

⁶³⁸ GUAITA Micheline, *op. cit.*, pages 171-172.

⁶³⁹ AML : 1273 WP 024 : Rapport des sapeurs-pompiers, mai 1919.

⁶⁴⁰ AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma Crémiaux.

⁶⁴¹ AML : 1143 WP 034 : Arrêté du 23 août 1926.

⁶⁴² AML : 1121 WP 003 : Dossier de l'Eldorado, lettre de Martini, datée du 24 août 1916.

déserte les salles de spectacle. Seul le Grand-Théâtre au milieu des années 1920 organise ponctuellement des premières prestigieuses⁶⁴³. Cette disparition est sans doute moins liée à la législation qu'à l'évolution du marché du film et à la constitution d'une industrie cinématographique consciente de sa particularité. Sans doute les distributeurs évitent-ils de plus en plus de louer leurs programmes à des clients irréguliers. Sans doute, aussi, l'augmentation du prix des films dans ses premières semaines d'exploitation et la concurrence que constituent les grandes salles de cinéma de la ville réfrènent les ardeurs des propriétaires des salles de spectacle.

La salle de cinéma en dur reste donc à l'orée des années 1920 le seul lieu où sont organisées des séances cinématographiques. C'est du reste ce modèle qu'adoptent les associations paroissiales tout comme le cinéma scolaire de la ville de Lyon, dont les devis d'installation d'appareils dans les écoles respectent à la lettre – c'est bien le moins – les prescriptions des arrêtés municipaux. Ce n'est certes pas un hasard, la disparition de toute autre forme d'exploitation coïncide avec la construction des premiers bâtiments en pierre à usage de cinéma. Près de la moitié des quinze salles ouvertes à Lyon entre 1920 et 1924 est ainsi fondée sur des terrains vierges de bâtiments. Le premier à ouvrir est l'imposant Tivoli, au cœur de la presqu'île, dont la construction, étalée sur trois ans, remplace un îlot d'immeubles insalubres⁶⁴⁴. Puis suivent dans les quartiers périphériques de la ville le cinéma Gerland en 1920⁶⁴⁵, le cinéma Montchat-palace en 1921⁶⁴⁶, les cinémas Magic et Family⁶⁴⁷ en 1922, le Cristal-palace en 1923⁶⁴⁸ et le cinéma de la Plaine en 1924⁶⁴⁹. Le cinéma a totalement abandonné son aspect d'éternel invité et occupe désormais des lieux qui lui sont propres.

C) LE SPECTACLE SE FIXE

Les étapes qui conduisent à l'uniformité des séances de cinéma, bien réelle au milieu des années 1920, sont difficile à identifier. Avant les années 1926-1927, peu de salles en effet donnent leurs programmes dans la presse, ce qui empêche toute analyse d'ensemble de l'exploitation cinématographique, y compris sur la durée des séances. Bien sûr, le long-métrage s'impose pendant et après la guerre, c'est un fait avéré pour l'ensemble de la production cinématographique mondiale. Le public s'habitue désormais à un

⁶⁴³ CORNELOUP Gérard, *op. cit.*, page 38.

⁶⁴⁴ AML: *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du 10 mars 1920.

⁶⁴⁵ AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma Gerland, lettre d'Emilie Vial, datée du 19 juin 1920.

⁶⁴⁶ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Montchat-palace, lettre d'Umberto Mariani, 28 avril 1921.

⁶⁴⁷ AML : 0344 WP 103 : PCA n° 19220072 accordée à Guillermin le 20 janvier 1922 (cinéma Family) & 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Magic, lettre de Louis Roux datée du 4 octobre 1921.

⁶⁴⁸ AML : 1121 WP 002 : Dossier du Cinéma Cristal-palace, lettre de Louis Bouvard datée du 6 juin 1922.

⁶⁴⁹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma de la Plaine, lettre de Joseph Tournier datée du 1^{er} octobre 1924.

programme composé d'une première partie (actualités, petits films comiques et documentaires) et d'un grand film, dont le modèle s'était déjà imposé dans les salles les plus prestigieuses. Mais toute la question est de savoir à partir de quand ce programme devient unique.

On se souvient qu'en 1914, la durée des séances et leur nature différaient beaucoup selon les exploitations. Des programmes de deux ou trois heures proposés par les principales salles – avec en général le clou du spectacle que constituaient les premiers longs métrages – au spectacle permanent d'une petite heure proposé par les petites exploitations du centre et de la rive gauche, que de différences. Ces différences, la guerre n'y met pas fin, loin de là : dans une lettre de janvier 1918, le président du Syndicat patronal de la cinématographie lyonnaise, C.V. Louis, demande la prolongation de la durée des matinées pour les petites salles du centre-ville car :

« Ces établissements situés dans le centre sont uniquement fréquentés par des personnes ayant une heure à dépenser l'après-midi et toujours entre 4 heures et demie et 6 heures. Comme cette clientèle ne va pas le soir au cinéma ces exploitants ne peuvent espérer aucune compensation »⁶⁵⁰

Preuve que le programme composé est encore d'actualité à l'époque, et que le long-métrage ne s'est pas encore imposé. D'ailleurs, les restrictions d'horaires entre 1916 et 1918, et notamment l'obligation de fermer les établissements à 21H30 ou 22H ne privilégient pas les grandes soirées de plusieurs heures, loin s'en faut. Mais qu'en est-il après la guerre ? Nul doute que l'entente des maisons de distribution en 1919 sur les modalités de location des films n'ait fortement contribué à l'uniformisation des programmes, mais aucun élément ne permet de mesurer cette influence. La même année, une enquête des sapeurs-pompiers dans l'ensemble des salles de la ville relève que près de la moitié d'entre elles (seize sur les trente-deux dont on connaît le détail) ne sont pas équipées d'un double projecteur⁶⁵¹. En outre, le cinéma Gerland qui ouvre ses portes en 1920, n'est semble-t-il équipé que d'un poste simple, tout comme le cinéma Fantasio ouvert en 1922 dans le quartier de Montchat⁶⁵². Rappelons que le double projecteur permet de projeter un film de plus de 20 minutes sans interruptions, et que sans cet appareil, la projection d'un film d'un peu plus d'une heure nécessite quatre longues interruptions. Il semble donc qu'au début des années 1920 encore, le long-métrage soit loin de caractériser la majorité des séances.

Pour autant, en 1925, le pli est pris et l'ensemble des salles de cinéma, grandes et petites, dont le programme est inséré dans *Le Progrès de Lyon* organise des séances avec première partie et grand film. Le spectacle permanent a disparu de l'agglomération et ne réapparaîtra pas avant le milieu des années 1930. Aller au cinéma, c'est désormais aller voir au moins un grand film. Actualités et documentaires sont concentrés au début de la séance tandis que les séances de cinéma parlant disparaissent. Seules quelques projections de cinéma en relief⁶⁵³ perpétuent l'aspect technologique du spectacle

⁶⁵⁰ ADR : 5 M 6 : Lettre de C.V. Louis au secrétaire général pour la police datée du 22 janvier 1918.

⁶⁵¹ AML : 1271 WP 021 : Fiches des salles de cinéma de Lyon.

⁶⁵² *Idem* : Fiches des cinémas Gerland et Fantasio.

cinématographique. Mais dans l'ensemble, celui-ci est désormais indissociable du long-métrage.

3) Le cinéma sur la voie publique

Jusqu'en 1914, le spectacle cinématographique mobilise assez peu les pouvoirs publics. L'indifférence, l'attentisme aussi peut-être face à un spectacle qui entre 1905 et 1914 se métamorphose constamment, dominant. Les mentalités évoluent entre 1914 et 1918, influencées sans doute tout autant par le contexte de la guerre, qui conditionne un nouveau regard sur le cinéma, que par l'enracinement du spectacle cinématographique dans la société. A la question du rapport entre cinéma et moralité, née pendant la guerre, se superpose dans les années 1920 celle des rapports entre pouvoirs publics et industrie cinématographique, rapports ambigus s'il en est, partagés entre condamnation et reconnaissance, qui s'expriment notamment dans la taxation des salles de cinéma.

A) LE CINÉMA : UN ENJEU MORAL

Dans la salle ou sur l'écran, le spectacle cinématographique, jusque-là relativement épargné par les critiques – jusqu'en 1914, on lui reproche surtout d'être enfantin et intellectuellement vide – se retrouve au banc des accusés avec comme principal chef d'accusation son caractère immoral qui produirait une influence néfaste sur la population. Les accusations visent d'abord le lieu lui-même. L'assimilation des spectacles à la dépravation, criminelle ou sexuelle, n'est pas neuve, mais elle avait épargné jusque là un spectacle dont les acteurs – ombres figées dans le celluloïd – ne risquaient pas d'attenter à la moralité publique. Est-ce parce que les salles de cinéma sont les seules à fonctionner dans les premiers mois du conflit ? La place acquise par le spectacle cinématographique le projette-t-il sur le devant de la scène ? Toujours est-il qu'à partir de 1915 le cinéma se retrouve sous le feu des critiques. Cette année-là, pour la première fois depuis l'apparition du cinématographe, une salle de cinéma est fermée dans l'agglomération lyonnaise pour atteinte à la sécurité publique. Il s'agit du cinéma de la place de la Bascule⁶⁵⁴ à Villeurbanne, dirigé par Jean Viviant. Sur la place de la Bascule se bousculent apaches et filles publiques, « *une population qui est intimement liée à l'existence du cinéma et ne disparaîtra qu'avec lui*⁶⁵⁵ » Sur la base d'un rapport moral accablant rédigé par le commissaire de police, et avec l'aval des autorités militaires, le maire de Villeurbanne décide le 14 août 1915 de faire fermer la salle⁶⁵⁶.

Le cinéma commence aussi à être identifié à la dépravation sexuelle. Cet aspect du spectacle cinématographique est du reste pleinement assimilé aux Etats-Unis, où l'on chante dès 1919 *Take your girlie to the movies (if you can't make love at home)*⁶⁵⁷, qui

⁶⁵³ Ainsi au cinéma Gloria, *Le Cri de Lyon* n° 79, 20 octobre 1921.

⁶⁵⁴ Actuelle place Charles Hernu.

⁶⁵⁵ ADR : 4 T 203 : Fermeture du cinéma Viviant par les autorités, rapport moral du commissaire de police, août 1915.

⁶⁵⁶ *Ibidem*

devient un véritable slogan. Les salles obscures, il faut dire, permettent bien des choses, quel que soit le pays, et les jeunes amoureux du monde entier ont sans doute rapidement pris conscience des possibilités du nouveau spectacle. A Lyon, en tout cas, certains s'affichent :

« Voilà plusieurs fois où je me trouve au cinéma Fantasio rue du Palais-Grillet avec mes deux enfants où j'ai l'habitude de prendre des réservées. A côté de ces places se trouvent les loges et les baignoires, il se passe dans ces dernières des choses absolument immorales, et il est malheureux qu'une salle de spectacle serve de lieu de dépravation pour des jeunes gens et des jeunes filles; car ces derniers qui ont 18 ans ne pouvant aller à l'hôtel sont très heureux de trouver des chambres meublées (c'est ainsi qu'on dénomme ces baignoires) ⁶⁵⁸ »

Pour cette mère de famille, le cinéma n'est rien de moins qu'une maison de tolérance déguisée. Propos exagérés ? Sans doute les baisers sont-ils pour cette brave femme déjà indécents. En effet, si l'assimilation du café-concert (et de ses artistes) à la prostitution était chose courante, le seul rapport existant entre cinéma et prostitution à Lyon (et à l'exception bien sûr des projections de films pornographiques dans les maisons closes, phénomène limité mais bien réel ⁶⁵⁹) va dans le sens d'une opposition plus que d'un rapprochement : lorsque le cinéma Tivoli se construit entre 1917 et 1920, c'est en lieu et place d'immeubles vétustes occupés notamment par une maison de tolérance. La construction de l'établissement chasse donc les prostituées et le cinéma apparaît alors comme le pourfendeur de l'immoralité à la grande satisfaction des pouvoirs publics ⁶⁶⁰ .

Ceux-ci ne sont finalement guère concernés par la question de la moralité des établissements. Sans doute les accusations sont-elles en grande partie imaginaires : en 1919, le Conseil d'Etat casse la décision de fermer le cinéma de Jean Viviant, considérant que la salle ne draine aucunement la faune des quartiers. En revanche, les années de guerre sont pour les autorités publiques une période de méfiance et de réprobation à l'égard des spectacles eux-mêmes. Ceux-ci contrastent violemment avec la boue des tranchées et les morts de la guerre et leur seule existence est déjà une forme d'immoralité. C'est le sens de l'arrêté du 24 octobre 1916 qui interdit les représentations artistiques de quelque nature que ce soit les 1^{er} et 2 novembre ⁶⁶¹ . Limitée à la seule journée du 2 novembre en 1917, l'interdiction court jusqu'en 1929 ⁶⁶² . Dans le même sens va la surtaxe de guerre imposée aux salles de spectacle en 1915 ⁶⁶³ , afin de financer les œuvres de guerre. Décision qui ne rencontre au sein du Conseil municipal de

⁶⁵⁷ Le siècle du spectateur, Vertigo n° 10, 1993, page 25.

⁶⁵⁸ ADR : 4 M 484 : Lettre d'une mère de famille datée du 24 janvier 1919.

⁶⁵⁹ ADR : 5 M 18 : Circulaire ministérielle du 10 janvier 1931 citant le cas d'une tenancière de maison close à Lyon condamnée à payer une amende en 1927 pour avoir projeté dans son établissement des « films obscènes ».

⁶⁶⁰ AML : 1121 WP 007 : Dossier du cinéma Tivoli.

⁶⁶¹ AML : Bulletin Municipal Officiel : Arrêté du 24 octobre 1916.

⁶⁶² Idem : Arrêté du 22 octobre 1917 et du 28 octobre 1929.

Lyon aucune résistance. Pour beaucoup, il est clair que le plaisir doit payer la peine, idée que l'on retrouvait déjà à la fin du XVIII^e siècle avec le droit des pauvres (quoique à l'époque il s'agissait aussi de faire payer les riches, les spectacles payants étaient encore un luxe).

Mais le véritable enjeu pour les pouvoirs publics porte sur la question de la moralité des films eux-mêmes. Du fait de la censure, l'attention portée à la production cinématographique est bien plus marquée pendant la guerre, et les sensibilités sont exacerbées. En janvier 1917, le préfet du Rhône écrit aux maires du département d'interdire les films qu'ils pourraient juger « *susceptibles d'impressionner désagréablement certaines populations* »⁶⁶⁴, dénomination vague s'il en est. Au Conseil municipal de Lyon, la question de la moralité des films est abordée, avec virulence parfois, à partir de 1916. Le film policier est particulièrement visé. La production cinématographique ne s'est pourtant pas réellement criminalisée : si les années 1915-1916 sont celles des *Mystères de New York* (*The exploits of Elaine*, L. Gasnier et G. B. Seitz, 1914) et de *Judex* (L. Feuillade, 1916), les années 1912-1914 étaient déjà caractérisées par la vogue du film policier⁶⁶⁵. Mais comme le proclame Antoine Gourju au Conseil municipal, « *que quelques adultes se régalent de ces inepties, c'est leur affaire ; mais il n'est pas possible de tolérer indéfiniment que la jeunesse en soit abreuvée* »⁶⁶⁶ C'est que le débat porte principalement sur la situation des enfants, que la guerre éclaire d'un jour nouveau. Ceux-ci sont pour beaucoup sans père (soit, pour l'époque, sans repères) et désœuvrés par la désorganisation des structures d'accueil comme les garderies du jeudi. Ils sont donc, assurément, particulièrement influençables :

« En ce moment, les cinémas donnent dans toutes les représentations des exploits de bandits [...] Ces cinémas sont très fréquentés par les jeunes garçons principalement en matinée du dimanche, cela ne manque de mettre en éveil leur jeune imagination. [Il faut] en ces moments critiques aider ainsi la tâche si lourde des mères de famille restées seules au foyer pour diriger leurs fils dans le droit chemin »⁶⁶⁷

Le discours de cette mère de famille est repris dans ses grandes lignes par les élus lyonnais, lors de la séance du Conseil municipal du 1^{er} mai 1916 :

« M. Gourju : Dans une séance récente de la Commission générale, j'ai fait connaître à l'Administration les plaintes amères d'instituteurs et d'institutrices contre l'impression que produisent dans l'esprit juvénile de la population scolaire les films cinématographiques dits policiers ou criminels. Et cela ne fait, depuis quelques temps, que croître et enlaidir. Les enfants [...] sont imprégnés d'idées

⁶⁶³ AML : Séance du Conseil municipal du 16 août 1915

⁶⁶⁴ Circulaire du 27 janvier 1917, publiée le 18 mars de la même année (AML : *Bulletin Municipal Officiel*).

⁶⁶⁵ KALIFA Dominique, *L'Encre et le sang*, op. cit., pages 50-52.

⁶⁶⁶ AML : Séance du Conseil municipal du 1^{er} mai 1916.

⁶⁶⁷ **ADR : 4 M 484 : Lettre d'une particulière au Préfet, datée du 23 février 1917.**

absolument subversives, dans le sens où ce mot peut être accepté par tout le monde. Il serait grandement temps de pratiquer la censure dans ce domaine, puisque tout y est soumis aujourd'hui, même les félicitations que nous envoyons aux généraux victorieux, ou du moins leurs réponses. Ce qui est certain, c'est que ce genre de film, dans lequel on ne sait qu'admirer le plus de la prodigieuse stupidité ou de l'in vraisemblance colossale, produit sur l'enfance scolaire un effet déplorable attesté par les personnes qui ont plus spécialement charge d'âmes à cet égard. M. le Maire : [...]Ce que vous dites, M. Gourju, pour les cinématographes est parfaitement exact, personne ne peut le nier. Les directeurs et les directrices de nos établissements scolaires m'ont fourni à ce sujet des renseignements précis. Non seulement les jeunes apprentis, mais les enfants des écoles, sont fortement imprégnés par ces spectacles qui les troublent profondément. L'autre jour, j'ai vu, avenue de Saxe, un groupe d'enfants reconstituer une scène de cambriolage... M. Gourju : « En attendant la réalité ! » M. le Maire : « Dans une école de Lyon, un masque d'étoffe a été saisi sur un enfant. Devant ces faits, et armé du vœu du Conseil municipal, je me suis présenté devant la Commission qu'a nommée M. le Ministre de l'Instruction publique, je m'y suis rendu pour défendre votre décision et j'y ai présenté quelques explications préliminaires. C'est très bien d'étudier de quelle façon le cinématographe pourrait servir à l'enseignement, mais il faudrait étudier d'abord de quelle façon le cinématographe pourrait ne pas être nuisible aux enfants de nos écoles ; c'est le premier devoir. »⁶⁶⁸

L'idée selon laquelle les enfants vont répéter ce qu'ils voient sur l'écran est désormais fermement ancrée dans les mentalités. Les enfants n'ont sans doute pas attendu le cinéma pour jouer aux gendarmes et aux voleurs, mais la place acquise par le spectacle cinématographique dans la société le projette sur le devant de la scène. Le thème du cinéma corrupteur s'impose de fait au quotidien à la population et devient en quelque sorte un leitmotiv de la criminalité juvénile, une explication plutôt commode et rarement motivée. Témoin un article du Progrès de Lyon en 1922, dont le titre « *Troublé par des lectures et le cinéma, un enfant donne un coup de baïonnette à sa voisine*⁶⁶⁹ » n'est jamais explicité. L'enfant (qui a 16 ans) était masqué, et cela suffit apparemment pour que le cinéma soit en partie responsable du fait divers. On se souvient de Fantômas...

B) ENTRE ATTRACTION ET RÉPULSION : LA POSITION AMBIGUË DES POUVOIRS PUBLICS

Dans l'ouvrage sur la situation lyonnaise en 1926⁶⁷⁰, paru sous l'égide de l'Association Française pour l'avancement des sciences dans laquelle on retrouve tous les grands noms de la notabilité lyonnaise, quelques pages sont consacrées aux salles de spectacle de la ville. Les théâtres municipaux en premier lieu, puis les petits théâtres privés et même les deux principales salles de music-hall ont droit à un descriptif plutôt élogieux. Le sort des salles de cinéma de la ville est quant à lui réglé d'une phrase :

⁶⁶⁸ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du Conseil municipal du 1^{er} mai 1916.

⁶⁶⁹ *Le Progrès*, 16 avril 1922.

⁶⁷⁰ 50^{ème} congrès de l'Association Française pour l'avancement des Sciences, Lyon 1906-1926, Lyon, 1926, 587 pages.

« Il convient enfin de signaler, pour mémoire, les innombrables salles de cinéma, qui, ici comme partout, sollicitent la curiosité toujours avide du public. »

On ne peut être plus clair : la condamnation du spectacle cinématographique est sans appel. Même écho chez les représentants de la Nation : le cinéma est décrit en 1925 dans l'agenda de l'Assemblée nationale comme un « *instrument de perversion* »⁶⁷¹. A l'indifférence de la belle époque s'est substituée, face à l'enracinement du cinéma dans la société et son influence grandissante dans le quotidien, une condamnation pure et simple. Cinéma et moralité, la guerre est passée par là.

Toutefois, affirmer alors que l'élite (sociale ou politique) ne se rend au cinéma qu'en cachette est exagéré⁶⁷². « *instrument de perversion* » ? Ce ne sont là que des mots, qui ne font qu'exprimer la perplexité des politiques et des intellectuels, partagés entre la reconnaissance de la valeur culturelle du cinéma et la défense d'une culture classique. Les condamnations, en outre, visent plus un certain type de cinéma (policier de prime abord, on l'a vu) que le cinéma *en général*. Dans les faits, l'élite de la Nation ménage tout au long des années 1920 une place de plus en plus importante au spectacle cinématographique.

On retrouve par exemple les principales personnalités lyonnaises aux inaugurations des grandes salles de cinéma, dont l'ouverture est un événement désormais incontournable. Edouard Herriot est ainsi présent à l'inauguration du Lumina-Gaumont, le 21 octobre 1920⁶⁷³. Le gouverneur militaire de la place de Lyon assiste quant à lui à une soirée de gala au cinéma Tivoli en 1928⁶⁷⁴ ; il est vrai que le film programmé, *La grande épreuve* (A. Dugès et A. Ryder, 1928), concerne l'armée.

De fait, le principe de l'immoralité du cinéma est loin d'aller de soi. Les élus lyonnais, très critiques à l'égard du 7^{ème} Art, sont néanmoins rassurés par les grandes exploitations cinématographiques qui ne diffèrent des théâtres que par le type de spectacle, le contenu étant en lui-même la plupart du temps irréprochable :

« La dérogation de voirie pourrait [...] être accordée à M. Bourchain, directeur du Tivoli-cinéma, comme une faveur spéciale qui lui serait faite en raison de l'assainissement très opportun rendu à ce quartier par la démolition des vieux immeubles 8, 10, 12 et 14 de la rue Stella et par l'édification en leurs lieux et places, d'un établissement cinématographique en ciment armé, offrant une sécurité absolue et qui, par antithèse aux vieux immeubles précités, pourra [...] par la projection de films choisis, contribuer à l'édification scientifique et morale de nos jeunes concitoyens. »⁶⁷⁵

⁶⁷¹ LEFCOURT Jenny, « Aller au cinéma, aller au peuple », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, oct.-déc. 2004, page 98.

⁶⁷² LEFCOURT Jenny, *op. cit.*, page 98.

⁶⁷³ *La Cinématographie française* n° 105, 6 novembre 1920.

⁶⁷⁴ *Idem* n° 502, 16 juin 1928.

⁶⁷⁵ *AML: Bulletin Municipal Officiel : Séance du 10 mars 1920, dérogation au droit de voirie.*

De l'assainissement de la rue à celui des esprits, le pas est vite franchi. L'attitude ambiguë des autorités envers l'industrie cinématographique se cristallise autour de la question de la taxation des salles de cinéma. Celle-ci est récurrente et constitue l'essentiel des rapports entre politiques et professionnels du cinéma, particulièrement à Lyon.

Le 25 mars 1920, une taxe d'Etat sur les spectacles est instituée⁶⁷⁶ ; la différence entre le cinéma et les autres spectacles y est particulièrement marquée. Là où les salles de théâtre ou de café-concert sont imposées uniformément à 6 % de la recette brute, ce taux varie de 10 à 25 % pour les salles de cinéma. Cette importante disparité n'est pas motivée dans le texte de la loi mais il ne fait aucun doute que les députés aient cherché ainsi à signifier leur préférence pour les spectacles vivants. Par ailleurs, les paliers d'imposition des salles de cinéma sont une véritable négation de la réalité économique, en tout cas en ce qui concerne les salles lyonnaises. La loi prévoit en effet une taxation à 10 % de la recette pour les salles réalisant moins de 15 000 francs de recettes mensuelles, 15 % pour celles dont la recette se situe entre 15 001 et 50 000 francs, 20 % pour celles dont la recette se situe entre 50 001 et 100 000 francs et 25 % enfin pour les salles réalisant plus de 100 000 francs de recettes par mois. Or, la grande majorité des salles de cinéma lyonnaises se situe bien en dessous du 1^{er} palier. En 1922⁶⁷⁷, les plus petites réalisent à peine 15 000 francs de recette *annuelle*. Sur les vingt-deux établissements – dont l'essentiel des grandes exploitations – contrôlés par la mairie cette année-là, seuls six dépassent le 1^{er} palier des 15 000 francs de recettes mensuelles, et parmi eux un seul dépasse celui des 50 000 francs. Un exemple concret : le cinéma des variétés (14 500 francs de recettes en 1922) se retrouve taxé de la même manière que celui des Terreaux, qui réalise pourtant une recette près de 10 fois plus importante (130 000 francs de recettes en 1922). La taxe d'Etat constitue donc une imposition par le haut, créant des catégories abstraites et ne distinguant pas les petites salles de quartier des grandes exploitations.

Cela a d'autant plus d'incidence que les maires sont autorisés par la même loi à créer une taxe municipale proportionnelle à la taxe d'Etat, ce dont ne se prive pas la municipalité lyonnaise. Tout en conservant la taxe de remplacement de 10 centimes par place, créée en 1901, le Conseil municipal de Lyon décide dans sa séance du 25 octobre 1920 d'établir une taxe municipale sur les salles de cinéma à hauteur de 50 % de la taxe d'Etat, c'est à dire le maximum prévu par la loi. Il est vrai que quelques mois plus tôt, le 9 février, la Ville avait voté le principe d'une taxe uniforme de 10 % sur les recettes (qu'elle est alors obligée d'abandonner) et que, selon ses calculs, elle y perd au change.

Il n'empêche. La nouvelle réglementation des taxes soulève de vives protestations de la part des professionnels du spectacle, qui tirent à boulets rouges sur le maintien de la taxe de 10 centimes par place. « *Lyon est la seule ville de France où les spectacles soient condamnés à payer deux taxes municipales* »⁶⁷⁸ peut-on lire dans la Cinématographie

⁶⁷⁶ Citée lors de la séance du 25 octobre 1920 du Conseil municipal de Lyon (AML : *Bulletin Municipal Officiel*).

⁶⁷⁷ Les recettes des salles de cinéma de l'année 1922 sont connues grâce à une enquête municipale (AML : 0008 WP 031).

⁶⁷⁸ *La Cinématographie française* n° 126, 2 avril 1921.

Française. Les directeurs de salles de cinéma, soumis à des taux bien plus importants que leurs confrères du théâtre ou du café-concert, sont les plus virulents. Il est vrai qu'avec le nouveau régime, une salle de cinéma moyenne réalisant 150 000 francs de recettes annuelles avec un prix moyen de 2 francs par place se voit imposer, toutes taxes comprises, à hauteur de 28 % de sa recette, et qu'une grande salle réalisant plus de 600 000 francs de recettes à près de 40 %.

Les exploitants lyonnais, face à l'intransigeance d'Edouard Herriot (soucieux de l'équilibre de son budget), organisent le 5 février 1922 une grande manifestation à Lyon, menacent la municipalité de fermer leurs portes, et saisissent même le Conseil de préfecture pour obtenir l'abrogation de la taxe de remplacement⁶⁷⁹. Rien n'y fait, Edouard Herriot ne cède pas et le Conseil de préfecture déboute les exploitants. Le fossé séparant les politiques des professionnels du cinéma paraît infranchissable.

Pourtant, les mentalités évoluent et peu à peu les politiques prennent conscience de l'importance du cinéma, qu'il s'agit de défendre quand il est menacé. La municipalité de Villeurbanne est pionnière en la matière. En juin 1922, elle décide en effet un dégrèvement de 30 % de la taxe qu'elle perçoit car la corporation des exploitants « surchargée par les taxes de l'Etat du bureau de bienfaisance et de la Ville ne peut actuellement en raison de la crise économique et particulièrement du chômage, tenir ouverts ses établissements »⁶⁸⁰. Pour les élus villeurbannais, le cinéma apparaît donc comme une institution qu'il faut maintenir. Le fait que le dégrèvement porte sur l'ensemble des salles, grandes et petites, prouve que la volonté est générale.

Quelques mois plus tard, c'est à l'échelle de la Nation que l'on mesure le chemin parcouru par les politiques sur la question du cinéma et son importance culturelle. En janvier 1923, un débat s'engage à la chambre sur la détaxation des salles de cinéma⁶⁸¹. Les députés y apparaissent unanimes pour encenser le spectacle cinématographique (« c'est mieux que l'espéranto car le cinéma est compris même des sourds-muets »), à tel point qu'ils appellent de leurs vœux l'installation de salles de cinéma dans les campagnes. La proposition de loi qui est débattue revient en fait sur la loi du 25 mars 1920 : il s'agit de modifier les paliers d'imposition. Les nouveaux taux après discussion sont les suivants : 6 % au lieu de 10 % des recettes pour les salles réalisant moins de 15 000 francs de recettes et 10 % au lieu de 15 % pour les salles réalisant entre 15 000 et 30 000 francs de recettes. Toutes les autres conservant le taux d'imposition de 1920. La proposition de loi est votée à l'immense majorité (453 voix pour, deux contre), malgré l'hostilité (évidente) du ministre des finances : il existe de fait un véritable consensus pour maintenir les petites exploitations cinématographiques. De la taxation à outrance, on est donc passé à une attitude plus compréhensive et soucieuse de ménager la petite exploitation. On peut toujours arguer qu'il s'agit aussi pour les députés de ne pas tuer la poule aux œufs d'or (la phrase est du reste prononcée pendant les débats) mais cet argument ne tient pas

⁶⁷⁹ *La Cinématographie française* n° 172, 18 février 1922 et AML : *Bulletin Municipal Officiel* daté du 21 octobre 1923.

⁶⁸⁰ AMV : Séance du Conseil municipal du 27 juin 1922.

⁶⁸¹ L'intégralité des discussions est citée dans *La Cinématographie française*, n° 219, 13 janvier 1923.

vraiment : l'essentiel des revenus fiscaux provient des grandes salles de cinéma, non des petites.

Est-ce l'influence du vote des députés ? La municipalité lyonnaise, en octobre 1923, réfléchit à la possibilité d'abonner les salles les plus modestes à la taxe de 10 centimes par place, ce qui équivaldrait à une détaxation partielle⁶⁸². Mais il faut attendre 1927 pour que la ville remplace la taxe par un impôt proportionnel aux recettes avec des taux d'imposition différents selon les salles⁶⁸³.

Députés ou conseillers municipaux, les hommes politiques sont partagés entre taxation et reconnaissance implicite. Reconnaissance que l'on retrouve d'ailleurs dans la défense de la production cinématographique française. On a beau critiquer l'immoralité du cinéma, les scrupules disparaissent quand est en jeu la grandeur nationale. La perte de vitesse de la production française, notamment face aux films américains, conduit les députés à déposer, en 1921 et en 1923, des projets de loi visant à instaurer des quotas sur la production étrangère, quotas finalement instaurés en 1928.

Finalement, l'hostilité qui s'exprime parfois à l'encontre du cinéma n'est pas une hostilité au spectacle en lui-même, mais au contenu d'une partie de la production cinématographique. C'est sur cette base d'ailleurs que s'explique l'adoption du cinéma par les catholiques et la municipalité lyonnaise. Le spectacle cinématographique est considéré comme un merveilleux outil d'éducation, qu'il faut utiliser en dehors de son cadre commercial. Toute la réflexion sur l'influence du cinéma sur la jeunesse, née pendant la guerre, conditionne la naissance d'un spectacle cinématographique non commercial dans l'agglomération lyonnaise.

II. Naissance et développement du spectacle cinématographique d'institution

La première salle catholique lyonnaise ouvre ses portes dans le courant de l'année 1917 et les bases du cinéma scolaire de la ville de Lyon sont jetées en 1918. Le rapprochement des dates ne laisse aucun doute : la période de la guerre a joué un rôle primordial dans le développement du cinéma d'institution. Avant 1914 en effet, les projections cinématographiques organisées par les institutions laïques ou religieuses existent mais restent ponctuelles. Sans doute ne se rend-on pas compte encore des possibilités du cinéma et de sa capacité d'influence, capacité que la guerre a mis en évidence.

Des moyens sont pourtant à disposition. Le développement du cinéma d'institution est de fait indissociable de la multiplication, depuis les années 1880-1900, des patronages qui proposent aux enfants des écoles publiques et à ceux des paroisses de nombreuses activités d'encadrement. L'organisation de spectacles – concerts, représentations théâtrales, guignol – n'est pas chose nouvelle pour ces associations qui disposent d'ores et déjà de locaux où les produire. Le cinéma, devenu incontournable, ne

⁶⁸² AML : *Bulletin Municipal Officiel* daté du 21 octobre 1923.

⁶⁸³ AML : Séance du Conseil municipal du 21 novembre 1927.

constitue qu'une animation supplémentaire à l'activité des patronages.

Mais le cinéma d'institution n'est pas réductible à l'encadrement de la jeunesse. Progressivement, des séances familiales capables de concurrencer celles proposées par les salles commerciales sont organisées, notamment dans les établissements catholiques, ce qui introduit un nouveau clivage au sein de la société urbaine sur la pratique du spectacle cinématographique.

1) Les objectifs

A) OCCUPER, ÉDQUER : LES ENFANTS D'ABORD

Les enfants constituent l'enjeu premier et principal du développement du cinéma par les catholiques et la municipalité lyonnaise. Cette mobilisation intervient suite à la prise de conscience de l'influence du cinéma, réelle ou supposée, et face à la situation de l'enfance alors que les pères de famille sont à la guerre. La première salle de cinéma catholique, l'Etoile, ouverte pendant la guerre, est clairement destinée aux enfants, et c'est pour eux bien sûr que la ville adopte en 1918 le principe du cinéma scolaire.

Pour les élus lyonnais, il s'agit au départ d'éduquer les enfants par l'image, et d'utiliser de ce fait le cinématographe pour l'enseignement en classe. Les projections sont destinées à appuyer les propos des professeurs :

« Il y a quinze à vingt ans, dans l'enseignement primaire, on a vulgarisé les leçons de choses. Il n'y a pas de leçons de choses qui soit plus instructive que le cinématographe. Pour enseigner la géographie, par exemple, est-ce que vous croyez qu'au lieu de faire une leçon sur l'Algérie, il ne vaudrait pas mieux faire défiler sous les yeux des enfants des documents précis ? Pour les sciences, pour la mécanique, pour la biologie, pour la métallurgie, il en est de même. Je vous citais tout à l'heure l'exemple des hauts fourneaux. L'enfant ne saura jamais ce que c'est si on ne lui montre pas sur l'écran. Donc, le cinématographe peut être l'occasion de la création de toute une pédagogie nouvelle et je veux réserver le bénéfice de cette initiative à nos petits concitoyens, qui ont bien besoin qu'on s'occupe d'eux en ce moment-ci ⁶⁸⁴ »

Mais très vite, il s'agit aussi d'utiliser le cinéma pour les loisirs et le temps extra-scolaire. Le souci premier des éducateurs est de soustraire l'enfant à l'oisiveté et à la rue lorsqu'il n'a pas classe, de l'occuper en dehors des temps scolaires. C'est en tout cas celui de la municipalité lyonnaise, qui remet sur pieds à partir de 1921 les garderies municipales, disparues pendant la guerre. Mais que vient faire le cinéma ici ? Le spectacle cinématographique apparaît en fait comme le meilleur moyen pour attirer la jeunesse dans les locaux peri-scolaires et la sortir de la rue. Le cinéma est devenu en effet un outil indispensable à la bonne tenue des garderies : à l'École de la Guillotière, on constate une désaffection notable – un peu plus de 20 % – du nombre d'élèves fréquentant la garderie du jeudi depuis que les séances cinématographiques ne peuvent plus être organisées ⁶⁸⁵.

⁶⁸⁴ AML : Bulletin Municipal Officiel : Séance du Conseil municipal du 13 mai 1918, Intervention d'Edouard Herriot.

⁶⁸⁵ AML : 0110 WP 011 : Lettre d'un instituteur datée du 17 mars 1926

Durant la rentrée 1926, l'instituteur chargé de la garderie à l'école de la route de Vienne annonce 90 inscrits et précise « *ce nombre s'accroîtra d'ailleurs lorsque la rentrée sera complète et surtout lorsque les enfants auront été prévenus qu'ils seront conduits au cinéma*⁶⁸⁶ ». Ce souci d'occuper efficacement les enfants va entraîner un glissement des séances éducatives vers les séances récréatives. La municipalité lyonnaise va de fait rapidement promouvoir un véritable spectacle cinématographique capable de concurrencer le cinéma commercial.

Il n'est pas certain que cet aspect du cinématographe constitue la raison principale de l'adoption du cinéma par les catholiques. Plus sensibles certainement que les autorités municipales sur les questions de morale, les catholiques cherchent avant tout à donner une éducation qui leur est propre et à détourner les enfants du cinéma commercial.

B) CONCURRENCER LE CINÉMA COMMERCIAL

« *Nous voulons que les enfants, satisfaits des spectacles que nous leur offrons, n'aient pas la préoccupation d'en chercher d'autres.* »⁶⁸⁷ C'est ainsi que le cinéma paroissial Saint-Denis de la Croix-Rousse annonce le début de ses représentations le 1^{er} janvier 1921. L'objectif est clair : il s'agit de faire du cinéma pour que les enfants n'aillent plus dans les salles commerciales, et donc de leur proposer un spectacle équivalent dans sa qualité (à défaut du contenu) à ceux qu'ils peuvent trouver dans les établissements cinématographiques.

Dans le cas du cinéma laïc, la situation est plus complexe. Les élus ne peuvent pas bien sûr revendiquer la volonté de concurrencer les entreprises commerciales, leur statut de représentant du pays leur interdit. Du reste la municipalité lyonnaise, pour mettre en route ses séances scolaires traite directement avec les professionnels de l'industrie cinématographique ; elle ne peut raisonnablement se les mettre à dos. Pourtant, ça et là, transpire le désir de détourner le public des programmes commerciaux :

« C'est un moyen de lutter aussi contre les inepties du cinématographe. Nous n'avons aucun moyen de contraindre nos contemporains à présenter sur l'écran des films plus intelligents ou plus intéressants que les trois quarts de ceux qui sont exposés. Mais nous avons le moyen de lutter contre le courant actuel, en faisant nous-mêmes quelque chose que nous trouvons mieux »⁶⁸⁸

Le jeune public n'est pas le seul que l'on cherche à écarter des salles de cinéma commerciales. Bien vite se développent, au sein des patronages catholiques, des séances destinées aux adultes dont le but évident est d'éloigner la population des mauvais films corrupteurs. C'est le cas dès 1921 à la paroisse Saint-Denis de la Croix-Rousse, où l'on organise chaque dimanche, en soirée, une séance de cinéma pour l'ensemble des paroissiens. La municipalité lyonnaise reste cantonnée quant à elle au spectacle pour les enfants, et il faut attendre le milieu des années 1920 et la constitution

⁶⁸⁶ *Idem* : Lettre d'un instituteur datée du 16 octobre 1926

⁶⁸⁷ Archives du Diocèse de Lyon : *Bulletin paroissial de Saint-Denis de la Croix-Rousse*, janvier 1921.

⁶⁸⁸ *AML : Bulletin Municipal Officiel : Séance du Conseil municipal du 13 mai 1918, Intervention d'Edouard Herriot.*

de l'Office Régional du Cinéma Educateur de Lyon (ORCEL) pour que des séances pour adultes soient organisées à large échelle par les laïcs. Il est difficile en effet pour les autorités publiques de justifier une concurrence directe au cinéma commercial alors que l'Eglise, simple composante de la société, peut bien entendu se le permettre. C'est là une différence fondamentale entre le cinéma catholique et le cinéma public : le premier se calque directement sur le cinéma commercial tandis que le second est limité par sa mission éducative. Si les séances pour adultes organisées par le cinéma éducateur se développent, elle sont bien moins précoces et n'atteindront jamais la régularité des représentations catholiques.

Pourtant, l'influence du cinéma sur l'ensemble de la population constitue un véritable enjeu pour les élus lyonnais. A deux reprises, en 1920 et 1921, la question est évoquée au conseil municipal. Le cinéma est perçu comme un spectacle populaire avant tout car « *les gens des quartiers populaires ne peuvent aller au théâtre. Ils n'en ont pas les moyens. Ils vont dans les cinémas* ⁶⁸⁹ ». Or, ce qu'ils y voient leur est néfaste. L'un des élus donne ainsi l'exemple de sa bonne qui, la nuit, a peur de rencontrer Landru. D'une manière singulièrement paternaliste, les milieux populaires sont assimilés par les élus lyonnais à des enfants qu'il faudrait protéger contre les images dangereuses. Avec le développement de l'Office Régional du Cinéma Educateur et la promotion de séances familiales, on ne se cache plus à la fin des années 1920 de vouloir concurrencer directement le cinéma commercial, comme l'avoue implicitement le directeur de l'Office :

« La projection des films éducateurs ou de d'éducation récréative ne doit pas être quelque chose de rabougri et de mesquin. Il faut que cette projection soit belle, nette, grande ; qu'elle puisse rivaliser avec la projection commerciale. » ⁶⁹⁰

La qualité constitue un impératif en soi, mais le terme « *rivaliser* » n'est certes pas choisi au hasard. Ce qui n'empêche pas d'ailleurs Gustave Cauvin de faire en 1928 de la propagande pour les bons films qui passent dans les cinémas commerciaux.

Au delà des discours, les patronages laïcs et catholiques se donnent-ils les moyens de concurrencer le cinéma commercial ? Ils proposent en tout cas un spectacle équivalent. L'ensemble des films de la cinémathèque de l'ORCEL est en effet en format 35 mm, et les salles paroissiales qui sollicitent une autorisation d'exploitation à la mairie possèdent toutes *a priori* un appareil professionnel. En outre, les séances cinématographiques du cinéma paroissial Saint-Denis et celles données dans les garderies du jeudi constituent de véritables programmes commerciaux (*cf. infra*, pages 327-330).

Les salles paroissiales se développent essentiellement dans des quartiers où est implanté un cinéma commercial. Cinéma qu'il s'agit certainement de concurrencer : la paroisse Sainte-Anne organise ainsi des représentations cinématographiques juste en face du cinéma Venise, et la paroisse Saint-Eucher, située en face du cinéma Family, débute ses projections quelques mois à peine après l'ouverture du cinéma commercial. Peur que les paroissiens s'égarer ? Le fait d'organiser des séances cinématographiques

⁶⁸⁹ AML : Séance du Conseil municipal datée du 21 novembre 1921.

⁶⁹⁰ CAUVIN Gustave, *L'Office Régional du Cinéma Educateur de Lyon, Lyon, ORCEL, 1928, page 16.*

implique en tout cas une absence de dialogue avec les exploitants voisins. Il serait plus simple en effet pour les catholiques d'influer sur le propriétaire du cinéma du quartier quant au choix de ses programmes que de créer eux-mêmes un établissement cinématographique.

Affichée par les associations paroissiales ou sous-jacente chez les promoteurs du cinéma éducateur, la volonté de concurrencer le cinéma commercial est bien réelle. Mais est-elle effective ? La question des patronages, laïcs ou religieux, est certes récurrente dans la presse corporative au début des années 1920⁶⁹¹, mais toujours sous l'angle de la taxation. Plus que de concurrence, on parle d'inégalité : les séances cinématographiques organisées par les patronages échappent en effet à la taxe d'Etat, une situation dénoncée par les professionnels de l'industrie cinématographique.

La concurrence des cinémas d'institution n'est donc peut-être pas ressentie par les cinémas commerciaux. Les exploitants réunis en 1921 par la commission municipale du cinéma scolaire ne s'opposent ainsi à aucun moment à l'organisation de séances récréatives pour les enfants les jeudis après-midi. Si les petites salles de quartier ne sont ce jour là jamais ouvertes, ce n'est pas le cas des principales salles de la ville. Il faut donc croire que les exploitants lyonnais ne craignent pas vraiment la concurrence du cinéma scolaire sur la fréquentation de leurs établissements. Peut-être imaginent-ils que les enfants qui fréquentent les garderies municipales ne sont pas ceux qui viennent dans leurs salles les jeudis après-midi.

Ce sont de fait les adultes qui concentrent les tensions avec les exploitants. Ces derniers engagent la municipalité à s'assurer qu'aucun adulte ne fréquentera les séances du cinéma scolaire. Il est donc possible que les salles paroissiales, et leurs séances du dimanche ouvertes à tous, posent plus de problèmes aux directeurs de cinémas commerciaux. Mais aucun article de presse ne dénonce cette concurrence potentielle.

C) SE CONCURRENCER L'UN L'AUTRE

L'histoire des relations entre l'Eglise et les pouvoirs publics est une donnée essentielle de l'histoire politique et culturelle de France dans le premier XX^e siècle. Ces relations s'étaient apaisées depuis le choc de 1905, en partie par la participation de tous à l'effort de guerre, mais l'arrivée du cartel des gauches au pouvoir, et celle d'Edouard Herriot à la présidence du conseil, ravivent les tensions. La ville de Lyon est donc en première ligne.

La question de la différence entre élèves des écoles confessionnelles et élèves des écoles publiques est soulevée dès les premières discussions sur le cinéma scolaire au Conseil municipal de Lyon. Aux quelques conseillers qui exhortent Edouard Herriot à fonder le cinéma scolaire sur le modèle des bibliothèques⁶⁹², ouvertes à tous, le maire rétorque qu'il ne lui est pas possible d'organiser les séances en dehors des groupes scolaires. Sans réellement s'opposer à la présence (future) des élèves des écoles catholiques, Herriot met fin aux débats, jurant de sa bonne foi. Quelques mois plus tard, la

⁶⁹¹ Voir par exemple *La Cinématographie française* n° 106 et 142, des 20 novembre 1920 et 23 juillet 1921.

⁶⁹² AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du Conseil Municipal du 13 mai 1918.

question est à nouveau soulevée. A un élu proposant que les jeudis soient réservés aux écoles privées, Edouard Herriot donne une réponse laconique mais explicite : « *Cette question est réservée* »⁶⁹³. Bref, dès l'origine, le cinéma scolaire de la ville de Lyon scinde les enfants lyonnais en deux groupes distincts. D'ailleurs, les catholiques n'ont pas attendu les élus lyonnais pour promouvoir un spectacle cinématographique pour les enfants des écoles confessionnelles.

L'exclusion n'entraîne pas nécessairement la compétition. Les catholiques et les élus lyonnais ne se lancent pas dans le cinéma parce que les concurrents le font. Ce n'est qu'après l'essor de part et d'autre que commencent à émerger l'idée de rivalité entre patronages catholiques et laïques cristallisée autour de l'occupation géographique de l'espace urbain. Au milieu des années 1920, des instituteurs commencent à écrire à la municipalité pour obtenir une installation cinématographique dans le groupe scolaire dans le but de concurrencer le cinéma paroissial. C'est le cas dans le quartier Vilette-Paul-Bert, au groupe scolaire de la rue de l'Ordre⁶⁹⁴, entre 1925 et 1927, où selon l'adjoint Charial, le patronage catholique voisin (place Sainte-Anne, très certainement) « *possède depuis longtemps l'installation que nous sollicitons* ». Même discours au Groupe scolaire de Montchat, dont la plus grande partie des élèves, selon l'association La famille scolaire de Montchat, va au patronage clérical. « *Pour attirer les enfants le jeudi et les garder, rien ne vaut le cinéma* ». On retrouve en fait le même discours qu'au début des années 1920 : le cinéma apparaît comme une arme efficace de coercition. Mais un glissement s'est opéré. Il s'agissait à l'origine d'ôter les enfants de l'emprise de la rue. Désormais, il s'agit de les détourner des patronages catholiques. Se dessine alors une véritable concurrence géographique, qui mobilise bientôt les plus hautes sphères de l'Instruction publique :

« Malgré les efforts des maîtres pour retenir et occuper les enfants, ceux-ci désertent nos garderies et, chose très grave, c'est surtout pour aller au cinéma l'Etoile, nettement confessionnel. La situation serait sérieuse en n'importe quel quartier, elle est alarmante dans le 2^{ème} arrondissement où la concurrence est rude et où les écoles privées arrivent pour les effectifs à égalité avec les écoles publiques. [...] Vous estimerez sans doute urgent d'acquérir l'appareil qui permettra de mettre fin à la crise »⁶⁹⁵

Bien sûr, les instituteurs se servent peut-être de l'anticléricalisme affiché d'Edouard Herriot pour obtenir ce qu'ils demandent. Mais la concurrence existe bel et bien : « *nos adversaires* » est une expression que Gustave Cauvin utilise fréquemment⁶⁹⁶. Les catholiques sont plus discrets mais il est vrai que les sources sont bien moins nombreuses.

La concurrence porte sur l'occupation du jeudi après-midi, mais aussi indirectement sur les séances familiales organisées par les catholiques. A la Croix-Rousse, les

⁶⁹³ AML : 0111 WP 018 : Séance de la commission municipale d'organisation du cinéma scolaire, 24 décembre 1918.

⁶⁹⁴ Actuelle rue Antoine Charial.

⁶⁹⁵ AML : 0206 WP 002 : Lettre de l'inspecteur d'académie de la 3^{ème} circonscription à la ville de Lyon, 3 février 1931.

⁶⁹⁶ CAUVIN Gustave, *Perséverer*, Lyon, ORCEL, 1929.

représentations au patronage Saint-Denis les dimanches soirs concurrencent directement celles des deux cinémas commerciaux de la place Croix-Rousse. Or, le propriétaire de l'un d'entre eux, Jérôme Dulaar, est proche des associations laïques. Il prête régulièrement sa salle pour des réunions, et fait partie en 1928 de l'ORCEL à titre de représentant des cantines scolaires de la ville⁶⁹⁷. Il est donc fort possible que les Croix-roussiens, le dimanche, se partagent entre le cinéma Dulaar et celui de la paroisse Saint-Denis selon leur appartenance politique et religieuse.

Mais si concurrence il y a, elle n'empêche pas les rapports entre les deux institutions qui, après tout, poursuivent pratiquement les mêmes buts. Ainsi, en 1923, la Ville de Lyon achète à la société catholique Etoile-film deux productions cinématographiques⁶⁹⁸. Les films adaptés aux enfants étant perle rare, on ne fait pas de manières sur l'identité de ceux qui peuvent vous en procurer.

2) Le cinéma catholique

Le cinéma catholique est difficile à appréhender, ce qui est révélateur en soi. D'une part, les pouvoirs publics agissent comme si le cinéma religieux n'existait pas et ne contrôlent pas nécessairement les installations cinématographiques dans les paroisses de la ville. D'autre part et contrairement au cinéma scolaire de la municipalité, les salles paroissiales naissent d'initiatives locales et non concertées. Durant toutes les années 1920, les autorités ecclésiastiques lyonnaises n'interviennent pas, à ma connaissance, sur la question du cinéma paroissial.

A) LE DÉVELOPPEMENT DU CINÉMA CATHOLIQUE ET LA SOCIÉTÉ ÉTOILE-FILM

L'Église s'est très tôt intéressée au cinéma. La maison de la Bonne Presse propose dès 1896 des vues animées dans son catalogue et fonde, en 1903, la première revue sur le cinéma, le Fascinateur. Pour contrer l'action de la Ligue de l'enseignement, la maison multiplie à partir de 1903 les conférences où les projections occupent une place de plus en plus importante⁶⁹⁹. En 1908, les services de la Bonne Presse n'auraient fourni pas moins de 1 405 appareils de projection et loué 183 636 vues⁷⁰⁰, fixes ou cinématographiques. Les catholiques dépassent progressivement l'aspect didactique du cinématographe pour s'intéresser au spectacle lui-même et influencer ou concurrencer la production commerciale. Un service de location de « *films soigneusement choisis* » est créé au sein de la Bonne Presse en 1912⁷⁰¹ et une véritable société de production, qui a

⁶⁹⁷ CAUVIN Gustave, *L'Office Régional du Cinéma Educateur de Lyon*, Lyon, ORCEL, 1928, page 25.

⁶⁹⁸ AML : 0110 WP°012 : Lettre de G. Bideault (réclamant son dû) à la municipalité lyonnaise, datée du 27 septembre 1924.

⁶⁹⁹ TILLOY Gérard, *Les projections lumineuses de la Bonne Presse et la croisade du cinéma (1903-1938)*, Université Paris III, mémoire de D.E.A. d'Etudes Cinématographiques, sous la direction de MARIE Michel, 1993, 209 pages.

⁷⁰⁰ *Cinéjournal* n° 82, 13 mars 1910.

⁷⁰¹ *La Croix*, 27 septembre 1912, cité par TILLOY Gérard, *op. cit.*

l'aval de la papauté, est mise sur pied au Vatican en 1919⁷⁰².

En France, les sujets bibliques sont un thème récurrent dans la production cinématographique. Entre 1896 et 1905, les films les plus longs (même s'il ne s'agit que d'une suite de tableaux) sortis par la maison Pathé frères portent sur la vie de Jésus Christ⁷⁰³. Le fait que trois adaptations aient été produites en moins de dix ans, dont deux à deux ans d'intervalle (1902 et 1904), prouve de manière évidente que la demande était au rendez-vous. Une production de films catholiques qui reste limitée mais continuelle. Dans les années 1920, plusieurs longs-métrages clairement destinés au public catholique sortent en France, films de fiction ou hagiographies (Tel *Sainte Thérèse*, 1923) même s'il n'existe pas encore réellement de maisons de production spécialisées. Ce sont de fait les grandes maisons de production commerciales (*Sainte-Thérèse* est produit par la société Eclipse) qui les proposent au public.

La situation de l'agglomération lyonnaise dans le développement du cinéma catholique est équivoque. Lyon, siège du primat des Gaules, est caractérisée par une identité catholique fortement ancrée. Mais le développement du cinéma catholique est bien moins précoce qu'en d'autres régions françaises. En Bretagne, par exemple, des appareils cinématographiques existent dans les principaux centres urbains avant 1914⁷⁰⁴. Rien de tel à Lyon où, si projections cinématographiques il y a avant guerre, celles-ci restent ponctuelles. La capitale des Gaules ne tient donc pas un rôle de premier plan ni ne fait partie des régions les plus dynamiques dans le développement du cinéma catholique. C'est à Lyon, pourtant, que naît l'une des principales sociétés cinématographiques catholiques du pays, la société Etoile-Film.

Trois sociétés Etoile se succèdent en fait entre 1907 et 1920, sans que la filiation entre elles ne soit clairement établie. De la première, on sait peu de choses si ce n'est qu'il s'agit de la première maison de location de films ouverte à Lyon. Installée quai de la pêcherie et dirigée par l'abbé Clément, elle est attestée de 1907 à 1911⁷⁰⁵. La deuxième société Etoile est fondée le 24 octobre 1913⁷⁰⁶, avec un capital assez modeste de 20 000 francs. Fondée par Paul Cozon, un clerc d'avoué, elle regroupe vingt-six souscripteurs, parmi lesquels apparaissent huit noms à particule. De fait, la plupart des actionnaires sont propriétaires, industriels ou membres des professions libérales. La société a pour but d'exploiter toute entreprise cinématographique mais elle n'a a priori guère le temps de l'atteindre : ses locaux sont requisitionnés pendant la guerre et les pouvoirs publics ne constatent aucune transaction financière jusqu'en 1919⁷⁰⁷. C'est pourtant pendant la guerre qu'ouvre vraisemblablement la salle de cinéma Etoile au n° 12

⁷⁰² *La Cinématographie française* n° 83, 5 juin 1920.

⁷⁰³ KERMABON Jacques, *op. cit.*, pages 441-442.

⁷⁰⁴ LAGREE Michel, « Les trois âges du cinéma de patronage », in LAGREE Michel, *Religion et modernité*, études réunies par FOUILLOUX Etienne et SAINCLIVIER Jacqueline, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, page 191.

⁷⁰⁵ *Indicateur commercial Henri*, années 1907-1911.

⁷⁰⁶ ADR : 6 up 1/257 : Formation de la société Etoile (24 octobre 1913).

de la rue Sainte-Hélène⁷⁰⁸ .

Le 6 mai 1920, une nouvelle société, Etoile-Film, voit le jour⁷⁰⁹ . D'après l'inspection des contributions directes, elle n'a aucun lien avec la société Etoile fondée en 1913⁷¹⁰ . Mais cela signifie très certainement aucun lien juridique, car la société Etoile-Film se forme un an après la dissolution de la société Etoile et conserve le même siège social ainsi que l'exploitation du cinéma Etoile, qui n'a pas fermé ses portes ni changé de nom. Surtout, six des souscripteurs de la nouvelle société faisaient déjà partie des actionnaires de la société Etoile. La société Etoile-Film a en revanche une envergure bien plus importante: le capital est de 300 000 francs, quinze fois plus important que celui de la société Etoile.

L'objet de cette nouvelle société, fondée pour une durée de 90 ans, est « *l'exploitation sous toutes ses formes des industries cinématographiques, photographiques et phonographiques* », ce qui comprend notamment l'exploitation d'établissements cinématographiques, la production, la vente et la location de films ainsi que l'acquisition et l'exploitation de tous brevets d'invention liés au cinéma. La société Etoile-Film comprend donc toutes les branches de l'industrie cinématographique.

L'identité des premiers souscripteurs, au nombre de dix-sept, est intéressante. Professions libérales, négociants, propriétaires, industriels et un châtelain : tous semblent appartenir à la grande bourgeoisie. A ses débuts, la société est essentiellement à capitaux lyonnais : quatorze des dix-sept souscripteurs, les trois autres habitant à proximité, Vienne ou la vallée d'Azergues. Sur les quatorze lyonnais, la moitié d'entre eux habitent dans le quartier d'Ainay dont les trois principaux actionnaires : il s'agit vraisemblablement de la bonne société du quartier d'Ainay, sensibilisée au cinéma depuis l'ouverture quatre ans auparavant du cinéma de l'Etoile. Le fondateur de la société, l'architecte Joannes Bourbon, habite juste en face de la salle, au n° 11 de la rue Sainte-Hélène. Enfin, *last but not least*, deux des souscripteurs sont gens d'Eglise : le chanoine Gaillard, qui habite lui aussi rue Sainte-Hélène, et surtout le primat des gaules en personne, le cardinal Maurin, qui apporte ainsi sa caution à la nouvelle société.

Le premier bilan est jugé faible, tout comme l'activité puisque qu'aucun amortissement n'a été réalisé sur le stock de films, qui se détériore rapidement. Pourtant, le capital a été porté à 500 000 francs dès le mois de juillet 1920⁷¹¹ . Encore ne s'agit-il que de la première tranche de l'augmentation d'un capital que l'on prévoit déjà de porter à un million de francs. Les nouveaux souscripteurs ne modifient pas vraiment l'identité des actionnaires de la société. Tout au plus peut-on constater une ouverture en dehors de la

⁷⁰⁷ ADR : P 41 : Dossier de la société Etoile, rapport du 21 février 1922.

⁷⁰⁸ Celle-ci apparaît en 1917 dans l'*Indicateur commercial Henri*.

⁷⁰⁹ ADR : 6 up 1/315 : Formation de la S.A. Etoile-Film (6 mai 1920).

⁷¹⁰ ADR : P 41 : Dossier de la société Etoile, rapport du 21 février 1922.

⁷¹¹ ADR : 6 up 1/334 : S.A. Etoile-Film, augmentation de capital (17 janvier 1921).

région lyonnaise avec la présence d'industriels de Grenoble ou Saint-Etienne. Mais la majorité des nouveaux actionnaires (vingt-deux sur trente-deux) demeure dans l'agglomération lyonnaise. On retrouve parmi eux dix industriels (dont de nombreux fabricants de soierie), six membres des professions libérales (avocats, ingénieurs, banquier, agent de change), quatre négociants et deux propriétaires. Et toujours une concentration géographique au sein de la ville : dix-sept des vingt-deux Lyonnais habitent sur la presqu'île ou dans le quartier des Brotteaux.

En novembre 1922, une nouvelle augmentation porte le capital à un million de francs ⁷¹². Celle-ci est sans doute liée à la création de succursales à Toulouse et Paris ⁷¹³, car on retrouve parmi les nouveaux actionnaires une large majorité de toulousains – dont l'archevêque – et de parisiens. Parmi les souscripteurs, haute bourgeoisie et aristocratie (la comtesse de Toulouse-Lautrec, le Comte d'Ussel, le Vicomte de Vaux, etc.) sont représentés : la société constitue semble-t-il une véritable œuvre de bienfaisance. Quoiqu'il en soit, la société catholique a désormais une assise nationale.

En 1925, les actionnaires de la société Etoile décident de doubler son capital, qui atteint désormais deux millions de francs ⁷¹⁴. On compte vingt-cinq nouveaux actionnaires dont quinze habitent à Lyon. La plupart de ceux-ci demeurent autour du quartier d'Ainay. Au total, à cette date, pas moins de sept actionnaires lyonnais habitent sur le seul quai Gailleton. L'augmentation du capital est continue durant toutes les années 1920 pour atteindre en 1930 plus de cinq millions de francs ⁷¹⁵. En l'espace de dix ans, l'envergure de la société Etoile a plus que décuplé.

Le développement impressionnant d'Etoile-Film est significatif à deux titres : d'une part, la grande bourgeoisie et l'aristocratie se mêlent désormais de cinéma, et cela sans crainte de déroger. A partir du moment où le cinéma est utilisé pour une bonne œuvre, on trouve parmi l'élite de bonnes âmes. Mais le développement de la société Etoile est aussi le signe certain de la vigueur dans les années 1920 du cinéma catholique, qui constitue son véritable fond de commerce.

Les statuts de L'Etoile ne font pourtant aucune mention de son identité catholique, mais celle-ci est revendiquée dès 1921 : dans une publicité parue cette année-là, le texte est entièrement axé sur la location de « *nos beaux films bibliques* ⁷¹⁶ » (dont le film *Esther*, programmé au patronage Saint-Denis pour l'ouverture du cinéma le 1^{er} janvier 1921 ⁷¹⁷). A la fin des années 1920, la société est d'ailleurs pleinement reconnue dans

⁷¹² ADR : 6 up 1/364 : S.A. Etoile-Film, augmentation de capital (14 novembre 1922).

⁷¹³ ADR : Registre du commerce, volume 3 : Fiche de la société Etoile-Film (B 2466)

⁷¹⁴ ADR : 6 up 1/425 : S.A. Etoile-Film, augmentation de capital (11 décembre 1925).

⁷¹⁵ AML : 1121 WP 003 : Dossier du cinéma Etoile, papier-en tête de la lettre de la société à la municipalité datée du 16 octobre 1930.

⁷¹⁶ AML : 0110 WP 012 : *Bulletin Officiel des directeurs de spectacle de Lyon* n° 16, 15 avril 1921, au dos.

⁷¹⁷ Archives du Diocèse de Lyon : *Bulletin paroissial de Saint-Denis de la Croix-Rousse*, janvier 1921.

les milieux catholiques du cinéma. Le chanoine Reymond, président du tout nouveau Comité Catholique du Cinéma, fondé en 1927, en fait en 1930 le panégyrique :

« Société catholique, l'Etoile s'est donnée pour tâche la diffusion du cinéma au moyen de films irréprochables au point de vue moral. Fondée depuis plus de 10 ans, elle a permis à un très grand nombre de salles d'œuvres de se créer et de se développer en leur fournissant le matériel nécessaire à leur équipement, ainsi que le choix le plus important de films sains et attrayants. »⁷¹⁸

En effet, la société L'Etoile, comme ses statuts le permettent, est présente dans tous les rouages de l'industrie cinématographique. Ayant commencé dans la location de films, elle installe une usine dans le quartier de Montchat⁷¹⁹ et fabrique ses propres appareils de projection qu'elle va proposer aux salles paroissiales. Accordant des facilités de crédit aux salles d'œuvres⁷²⁰, elle permet aux paroisses – et avant tout aux paroisses lyonnaises – de s'équiper facilement d'une installation cinématographique. Trois au moins des huit paroisses lyonnaises qui organisent des séances cinématographiques au cours des années 1920 possèdent un appareil Etoile⁷²¹.

La location de programmes cinématographiques semble néanmoins l'activité dominante de la société. C'est elle qui fournit le cinéma de la paroisse Saint-Denis à la Croix-Rousse où l'on retrouve par exemple en novembre 1929 un journal d'actualités intitulé Etoile-Magazine⁷²². A cette date, Etoile-Film dispose de près de 10 000 programmes cinématographiques⁷²³, et a entamé son activité de production de films⁷²⁴.

B) LA NAISSANCE DES SALLES PAROISSIALES

La première salle catholique de projection de films n'est pas une salle paroissiale, puisqu'il s'agit du cinéma Etoile, exploité donc par une société privée. Cet établissement est dès son ouverture destiné aux catholiques de la ville et s'impose comme une alternative aux salles de cinéma commerciales :

« La première fois que je suis allé à un autre cinéma qu'à l'Etoile, c'était au Grôlée [...] C'était ma première sortie en dehors de l'Etoile qui était le seul endroit où on pouvait aller. Nous étions dans un genre de famille très austère et très sévère –

⁷¹⁸ BNF-Arsenal : Fond Auguste Rondel : RK 978 (Société de production Etoile-Film) : Dossiers du cinéma, n° hors série, 1930, page 1.

⁷¹⁹ *Idem*, page 11.

⁷²⁰ *Ibidem*.

⁷²¹ Il s'agit des paroisses Saint-Pierre de Vaise, Saint-Denis de la Croix-Rousse et Notre-Dame des Anges (AML : 1271 WP 021).

⁷²² Archives du Diocèse de Lyon : *Bulletin paroissial de Saint-Denis de la Croix-Rousse*, novembre 1929.

⁷²³ Bibliothèque de l'Arsenal : Fond Auguste Rondel : RK 978 (Société de production Etoile-Film) : Dossiers du cinéma, n° hors série, 1930, pages 6-10.

⁷²⁴ CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de fiction 1919-1929*, *op. cit.*

très, très austère, oui, quand même ! – et ce milieu un peu strict et fermé n'allait pas volontiers au cinéma. C'était un peu l'enfer ! Alors justement on avait créé cette salle L'Etoile pour les honnêtes gens, et notamment la jeunesse, pour qu'elle n'aille pas se perdre ! »⁷²⁵

On le voit, la fondation du cinéma Etoile est une pierre dans la segmentation des publics. La salle, en effet, n'est pas réservée aux habitants du quartier d'Ainay, loin de là. C'est en tout cas ce que montre le témoignage d'un habitant de Montchat, dont la famille, nouvellement arrivée de Marseille, se voit déclarer « *A Lyon, pour les enfants, il faut aller à l'Etoile* »⁷²⁶. Il semble à peu près certain que les séances, dont je ne connais pas la fréquence, sont ouvertes à tous. La salle de l'Etoile, après tout, apparaît publiquement aux côtés des salles commerciales dans les indicateurs commerciaux, ce qui semble induire que les séances étaient tarifées. L'établissement, d'une taille moyenne (400 places en 1921⁷²⁷) sert également de salle de patronage aux paroisses les plus proches qui ne se sont pas munies d'une installation cinématographique. On y retrouve ainsi les enfants du patronage de la paroisse Saint-Georges (qui n'ont qu'un pont à traverser) en 1929⁷²⁸.

Mais à partir du début des années 1920, certaines paroisses décident d'exploiter elles-mêmes un cinéma. La première à ma connaissance est la paroisse Saint-Denis de la Croix-Rousse, dont les projections régulières débutent le 1^{er} janvier 1921⁷²⁹ (des séances ponctuelles étaient cependant déjà organisées en 1919⁷³⁰). Elle est suivie par la paroisse Notre-Dame des Anges en octobre 1921⁷³¹, puis par la paroisse Saint-Eucher⁷³², toujours à la Croix-Rousse, dont l'installation est contrôlée en octobre 1922. Entre 1925 et 1930, plusieurs autres paroisses commencent à organiser régulièrement des séances cinématographiques, dont celles de Saint-Pierre de Vaise⁷³³, Saint-Maurice de Monplaisir⁷³⁴ et Sainte-Anne⁷³⁵. En mai 1931, on recense onze cinémas paroissiaux à

⁷²⁵ *GUAITA Micheline, op. cit., page 194.*

⁷²⁶ *Idem*, page 195.

⁷²⁷ ADR : 4 M 484 : Enquête préfectorale sur les salles de cinéma, rapport du commissaire du quartier Bellecour, 1921.

⁷²⁸ DESSERTINE Dominique et MARADAN Bernard, *L'âge d'or des patronages 1919-1939 : la socialisation de l'enfance par les loisirs*, Paris, CNFE-PJJ/Ministère de la Justice, 2001, page 174.

⁷²⁹ Archives du Diocèse de Lyon : *Bulletin paroissial de Saint-Denis de la Croix-Rousse*, janvier 1921.

⁷³⁰ *Idem* : juillet 1919.

⁷³¹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Notre-Dame des Anges.

⁷³² AML : 1271 WP 021 : Fiche de la salle Saint-Eucher.

⁷³³ AML : 1121 WP 006 : Lettre de l'abbé Buffard, curé de la paroisse Saint-Pierre, datée du 3 novembre 1925.

⁷³⁴ AML : 1121 WP 006 : Lettre du chanoine Seyve, curé de la paroisse Saint-Maurice, datée du 20 mai 1928

Lyon, trois à Villeurbanne et six dans les autres communes de l'agglomération lyonnaise
736 .

Les demandes d'autorisation d'exploiter sont parfois sollicitées par des associations paroissiales, mais le plus souvent ce sont les desservants eux-mêmes qui sont à l'origine de l'installation d'un cinéma. A Saint-Maurice de Monplaisir, à Saint-Pierre de Vaise, c'est le curé de la paroisse qui correspond avec les services municipaux. Le cinéma ne constitue de fait qu'une activité supplémentaire à l'action des curés, déjà bien habitués à encadrer leurs ouailles. Les séances cinématographiques sont organisées dans les salles annexes à la paroisse qui furent construites pour certaines à l'orée des années 1900 pour accueillir les paroissiens en dehors du lieu de culte. A la Croix-Rousse, les paroisses de Saint-Eucher et de Saint-Denis ont fait construire un bâtiment annexe à leur église en 1901 et 1902⁷³⁷. Ces salles des fêtes ou de spectacles comptent en général plusieurs centaines de places et se rapprochent des salles commerciales. D'autant plus que les séances organisées visent les adultes tout autant que les enfants : au cinéma de la paroisse Saint-Denis de la Croix-Rousse, une séance familiale est organisée dès l'installation du cinéma les dimanches soirs, à 20 heures. En 1929, la salle se glorifie de ses « *opérateurs brevetés* » et des membres de son « *orchestre symphonique* », tous bénévoles⁷³⁸. Elle programme du reste, à ce moment là, les films à succès passés au centre de la ville, tel *Michel Strogoff*. Il est fort possible que le spectacle proposé par les cinémas paroissiaux soit parfois d'une meilleure qualité que celui que l'on trouve dans les petites salles du quartier.

Toutefois, les exploitations paroissiales ne fonctionnent pas encore comme de véritables cinémas. En 1931, une seule d'entre elles, le Foyer Perrache, déclare organiser des séances chaque semaine, toutes les autres ne fonctionnant que cinq à vingt fois dans l'année. Sans doute ces chiffres sont-ils volontairement sous-estimés : la paroisse Saint-Denis ne déclare ainsi que quinze à vingt séances par an alors que le cinéma fonctionne chaque dimanche d'octobre à mai⁷³⁹. Mais l'enquête de 1931 démontre que le mouvement de cinéma paroissial est encore précaire et peu développé. On ne sait rien en revanche sur les séances organisées pour les enfants du patronage, qui ne sont certainement pas recensées dans l'enquête. A Saint-Denis de la Croix-Rousse, une séance enfantine, à 16 heures, précède la séance familiale de 20 heures en 1929⁷⁴⁰.

Ces salles paroissiales sont-elles ouvertes à tous ? Au cinéma Saint-Denis, les promoteurs du cinéma se contentent de faire la quête les premières années d'exploitation,

⁷³⁵ AML : 1121 WP 002 : Lettre du Cercle catholique de la renaissance Sainte-Anne, datée du 13 mars 1930.

⁷³⁶ ADR : 4 M 485 : Enquête préfectorale sur les établissements cinématographiques, entamée le 15 mai 1931.

⁷³⁷ AML : 1121 WP 009.

⁷³⁸ Archives du Diocèse de Lyon : *Bulletin paroissial de Saint-Denis de la Croix-Rousse*, novembre 1929.

⁷³⁹ *Idem*, janvier-décembre 1931.

⁷⁴⁰ Archives du Diocèse de Lyon : *Bulletin paroissial de Saint-Denis de la Croix-Rousse*, novembre 1929.

puis s'orientent progressivement vers une tarification en vendant des « *cartes de familles* » vendues 5 francs pour cinq personnes. Mais les séances à Saint-Denis sont jusqu'en 1930 rigoureusement réservées aux paroissiens.

En 1930 au cinéma de la paroisse Sainte-Anne, le droit d'entrée va de 50 centimes à deux francs⁷⁴¹, à peine moins que les tarifs des salles commerciales les plus modestes. Mais cela ne signifie pas que tout le monde était admis. Quoiqu'il en soit, il n'est pas certain que des personnes extérieures à la paroisse ou, pour le moins, à la communauté catholique, soient tentées de se rendre au cinéma paroissial :

« Nos séances sont des soirées de famille. Jeunes gens et jeunes filles doivent être accompagnés de leurs parents et se mettre avec leurs parents. Toute contravention à ces mesures d'ordre pourrait entraîner pour leurs auteurs des désagréments, et même des mesures qui iraient jusqu'à l'exclusion définitive de participation à quelque séance que ce soit⁷⁴² »

On ne transige pas avec la morale. C'est assez rappeler le but premier des salles paroissiales, nées pour détourner les ouailles des dangers que représentent les salles de cinéma. Même si, sans doute, le plaisir que procure une séance de cinéma suffise à expliquer pourquoi curés et associations paroissiales ont adopté le spectacle cinématographique.

3) Le cinéma éducateur

L'utilisation du cinématographe dans l'enseignement est l'un des premiers thèmes développés dans la presse corporative. Dès 1907, des séances de cinéma pédagogiques sont organisées dans quelques établissements scolaires de la capitale⁷⁴³. Nées d'initiatives individuelles, elles restent ponctuelles. Mais le sujet est à ce point dans l'air du temps qu'une commission extra-parlementaire sur « *la généralisation du cinéma dans l'enseignement* » est instituée par le ministère de l'Instruction publique en pleine guerre, le 23 mars 1916⁷⁴⁴. Edouard Herriot y assiste. Si les travaux de la commission ne débouchent sur rien de concret, le maire de Lyon, revenu dans sa ville, réfléchit à la possibilité de créer un cinéma scolaire municipal. De fait, c'est lui, et non Gustave Cauvin⁷⁴⁵, qui est l'instigateur du cinéma éducateur lyonnais, qui est, selon toute apparence, le premier du genre en France.

⁷⁴¹ AML : 1121 WP 002 : Lettre du Cercle catholique de la renaissance Sainte-Anne, datée du 13 mars 1930.

⁷⁴² *Bulletin paroissial de Saint-Denis de la Croix-Rousse, décembre 1929.*

⁷⁴³ GAUTHIER Christophe, « Au risque du spectacle. Les projections cinématographiques en milieu scolaire dans les années 1920 », in DE PASTRE-ROBERT Béatrice, DUBOST Monique et MASSIT-FOLLEA Françoise, *Cinéma pédagogique et scientifique. A la redécouverte des archives*, Lyon, ENS Editions, 2004.

⁷⁴⁴ GAUTHIER Christophe, « Au risque du spectacle... », *op. cit.*

⁷⁴⁵ Comme cela est présenté dans l'ouvrage de BORDE Raymond et PERRIN Charles, *Les Offices du Cinéma Educateur et la survivance du muet*, Lyon, P.U.L., page 21.

A) LE CINÉMA SCOLAIRE DE LA VILLE DE LYON (1918-1924)

C'est à la suite des discussions sur la moralité des films au Conseil municipal qu'émerge l'idée de constituer des séances de cinéma scolaire dans les écoles lyonnaises. Sur une initiative d'Edouard Herriot, les conseillers municipaux votent lors de la séance du 13 mai 1918⁷⁴⁶ l'institution d'un cinéma scolaire, pour l'heure réservé aux élèves des écoles de la ville. Aussitôt, les propositions affluent : Pathé offre ses services et certains exploitants proposent leur établissement pour organiser les projections du cinéma éducateur⁷⁴⁷. Réticents à l'idée de composer avec les professionnels de l'industrie cinématographique, les élus décident finalement d'installer les appareils cinématographiques dans les écoles. En novembre 1918, le Conseil municipal décide d'installer un cinématographe dans le groupe scolaire de la place Jean Macé⁷⁴⁸. Il est bien entendu que cette installation constitue la première tranche d'un ensemble plus vaste, en même temps qu'expérimental (il n'existe de fait aucun exemple sur lequel s'appuyer en France). Si l'expérience est concluante, deux autres appareils seront installés dans les groupes scolaires de la place Morel et de la rue Tissot. Si l'on écarte du projet les professionnels de l'exploitation cinématographique, les élus lyonnais sont en revanche bien obligés de transiger avec l'industrie cinématographique pour obtenir des films. C'est la maison Pathé qui fournit à la ville ses premiers programmes en février 1919⁷⁴⁹.

Le cinéma scolaire fonctionne à partir de cette date mais il est interrompu dès l'année suivante. D'après les dires d'Edouard Herriot, le système fonctionnait « *assez péniblement* », sans qu'il ne précise quelles difficultés ont été rencontrées, à l'exception de la qualité des films Pathé qui « *n'ont pas été très bons*⁷⁵⁰ ». Pour autant, le principe n'est pas abandonné. Entre 1920 et 1921, huit groupes scolaires se dotent d'un appareil cinématographique ; mais contrairement à l'installation de la place Jean Macé, la plupart des ces appareils sont portatifs⁷⁵¹. Le budget alloué au cinéma scolaire est, il est vrai, assez limité : un peu plus de 5 000 francs pour l'année 1920⁷⁵². Ces deux premières années d'expérimentation sont donc assez difficiles, mais elles vont profiter à la municipalité et influencer sur ses choix lorsqu'en mai 1921 se forme une commission du cinéma scolaire chargée d'installer définitivement le cinéma éducateur.

⁷⁴⁶ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du conseil municipal du 13 mai 1918.

⁷⁴⁷ AML : 0111 WP 018 : Lettres de Sibuet, directeur du cinéma Fantasio, datée du 15 mai 1918, et de Charles Poinçon, datée du 24 octobre 1918.

⁷⁴⁸ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du conseil municipal du 4 novembre 1918.

⁷⁴⁹ AML : 0111 WP 018 : Contrat de location passé avec la maison Pathé, 1^{er} février 1919.

⁷⁵⁰ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du 12 janvier 1920.

⁷⁵¹ AML : 0110 WP 012 : Commission du cinéma scolaire, séances des 11 et 18 mai 1921.

⁷⁵² *Idem* : Note non datée.

Depuis le début de l'année, en effet, la Ville de Lyon a réinvesti le projet du cinéma scolaire. Edouard Herriot réaffirme en mars sa volonté d'organiser des projections dans chaque quartier de la ville⁷⁵³, peu de temps avant que s'achève l'installation d'un poste cinématographique complet dans la salle des fêtes du groupe scolaire Saint-Just⁷⁵⁴. C'est que l'on compte désormais, en sus des projections d'enseignement (pour lesquelles les appareils portatifs suffisent), organiser des séances récréatives pour les enfants les jeudis après-midi. C'est sur ce point que se concentre l'attention de la commission municipale du cinéma scolaire, qui se réunit à trois reprises entre mai et juin 1921. Les professionnels de l'industrie cinématographique, exploitants comme maisons de locations, y sont invités. De fait, les élus lyonnais ne repoussent plus l'idée d'organiser les séances de cinéma pour les enfants des écoles dans les salles commerciales. La volonté d'organiser les jeudis des séances devant plusieurs dizaines voire plusieurs centaines d'enfants nécessite une installation cinématographique performante. Face au fait que la plupart des appareils installés dans les écoles sont inadaptés à ce genre de projection, les membres de la commission concluent rapidement qu'« *il serait bon de chercher une entente avec les tenanciers de salle* »⁷⁵⁵. En juin 1921, ceux-ci donnent leur accord de principe avec l'assurance que les parents ne seraient pas admis aux séances⁷⁵⁶. Les exploitants ne se soucient pas, semble-t-il, de perdre les jeunes spectateurs mais sont intransigeants sur le public adulte. Quant aux représentants des maisons de distribution, pour qui le cinéma scolaire constitue après tout un nouveau client, ils soutiennent activement la municipalité et lui proposent sur leurs programmes des tarifs de location modérés⁷⁵⁷.

Les travaux de la commission débouchent sur l'institution d'une véritable structure avec la désignation, en juillet 1921, de Gustave Cauvin comme « *agent technique du service du cinéma scolaire* »⁷⁵⁸. Ce dernier n'est pas un néophyte en la matière. Depuis 1910, il organise des conférences sociales et didactiques dans lesquelles les films tiennent la première place⁷⁵⁹. Fermement persuadé du rôle éducatif du cinéma, il va consacrer tous ses efforts à l'organisation de séances de qualité, alliant films de divertissement et films d'enseignement.

Au mois de septembre 1921, la machine est en route. Gustave Cauvin et Edouard

⁷⁵³ *Idem* : Article du *Journal*, 12 mars 1921.

⁷⁵⁴ AML : 0923 WP 185 : Œuvres post-scolaires, rapport sur l'installation du cinéma dans le groupe scolaire Saint-Just, 12 avril 1921.

⁷⁵⁵ AML : 0110 WP 012 : Commission du cinéma scolaire, séance du 11 mai 1921.

⁷⁵⁶ *Idem*, séance du 8 juin 1921.

⁷⁵⁷ AML : 0110 WP 012 : Commission du cinéma scolaire, séance du 8 juin 1921.

⁷⁵⁸ AML : 0923 WP 185 : Œuvres post-scolaires, arrêté du 21 juillet 1921.

⁷⁵⁹ BORDE Raymond et PERRIN Charles, *op. cit.*, pages 11-12.

Herriot écrit aux principaux industriels de la ville pour recueillir des subventions, et obtiennent plus de 8 000 francs en moins de deux mois (dont 5 000 francs des seuls Lumière & Gillet)⁷⁶⁰. La municipalité peut alors facilement voter un crédit prévisionnel de 10 000 francs pour le fonctionnement du cinéma scolaire⁷⁶¹, dont les services s'installent provisoirement au groupe scolaire situé 126 grande rue de la Guillotière. Renseignements et films sont disponibles les jeudis matin⁷⁶².

Les premières séances récréatives régulières du cinéma scolaire débutent le jeudi 27 octobre 1921. Trois projections de deux heures sont organisées simultanément dans trois salles municipales⁷⁶³. Au mois de décembre, des projections sont assurées dans le groupe scolaire Saint-Just et au cinéma Diderot (loué à cet effet), portant à cinq le nombre de séances hebdomadaires⁷⁶⁴. Dès lors, le cinéma scolaire de la ville de Lyon se développe de façon exponentielle. La municipalité lui consacre une somme de 25 000 francs en 1922⁷⁶⁵ et reçoit en 1923 le soutien financier du ministère de l'Instruction publique⁷⁶⁶. L'activité du cinéma scolaire est au diapason des efforts qu'on lui consacre : de la saison 1921-1922, à celle de 1923-1924, le nombre de séances organisées quintuple, passant de 326 à 1 650.

B) L'OFFICE RÉGIONAL DU CINÉMA EDUCATEUR DE LYON (1924-1929)

Entre 1924 et 1925, l'Office Régional du Cinéma Educateur de Lyon se substitue au cinéma scolaire de la ville de Lyon. L'impulsion semble venir de Gustave Cauvin lui-même et des multiples rapports qu'il entretient avec le monde de l'instruction publique et notamment avec l'Inspecteur d'académie du Rhône. C'est ce dernier qui, le 21 mars 1924⁷⁶⁷, écrit à Edouard Herriot pour lui signifier la constitution de l'ORCEL dont il assure la présidence. Gustave Cauvin est chargé de la direction. La création de l'Office de Lyon est concomitante de celle de l'Office de Nancy⁷⁶⁸, mais rien ne prouve réellement (si ce n'est

⁷⁶⁰ AML : 0110 WP 012 : Financement du cinéma scolaire, projets de lettres envoyées aux industriels en septembre 1921 et inventaire des sommes reçues entre le 8 octobre et le 21 novembre 1921.

⁷⁶¹ AML : 0110 WP 012 : Séance extraordinaire du Conseil municipal du 17 octobre 1921.

⁷⁶² *Idem* : Lettre du service du cinéma scolaire datée du 26 octobre 1921.

⁷⁶³ *Idem* : Descriptif des programmes, 28 octobre 1921.

⁷⁶⁴ *Idem* : Rapport des services du cinéma scolaire, décembre 1921.

⁷⁶⁵ *Idem* : Financement du cinéma scolaire : état des dépenses du cinéma scolaire, 31 août 1922.

⁷⁶⁶ *Idem* : Dépêche du ministère de l'Instruction Publique, 5 décembre 1923.

⁷⁶⁷ AML : 0206 WP 002 : Cinéma éducateur de Lyon, lettre de l'Inspecteur d'académie du Rhône au maire de Lyon, datée du 21 mars 1924.

⁷⁶⁸ BORDE Raymond et PERRIN Charles, *op. cit.*, page 20.

le terme d'Office) qu'il y ait un lien entre les deux associations. Quoiqu'il en soit, une structure indépendante de cinéma éducateur existe désormais.

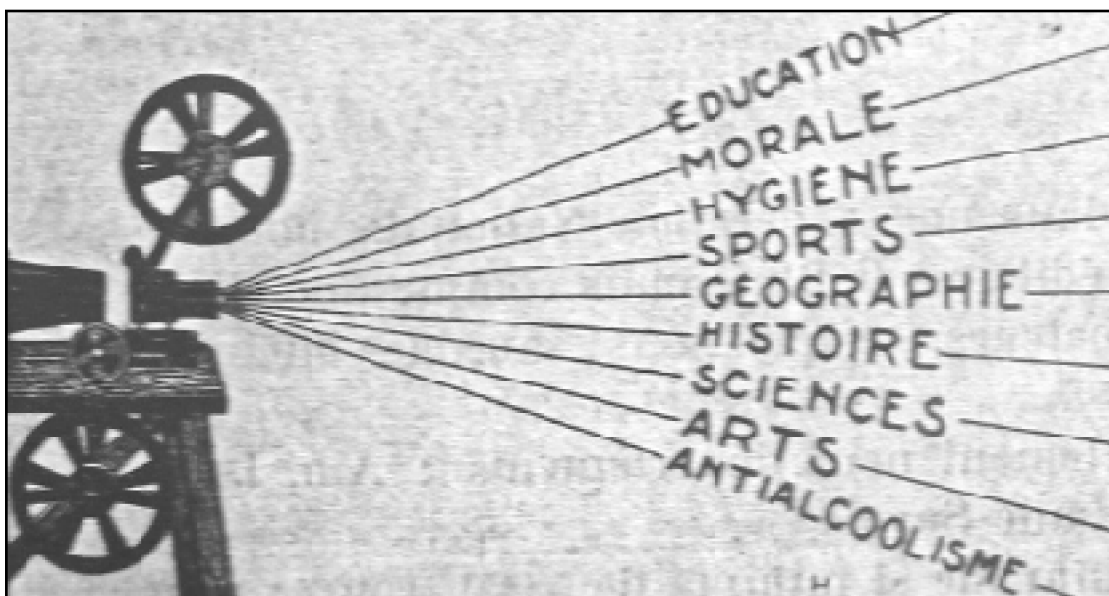


Illustration 7. Logo de l'ORCEL

(Source : AM Oullins : 2 R 2 : Plaquette de l'ORCEL, 1926)

La naissance de l'ORCEL est très certainement liée à la demande des communes voisines de Lyon. Le 21 février 1924, en effet, la ville de Villeurbanne vote le principe du cinéma éducateur et l'attribution d'une subvention à la ville de Lyon de 2 000 francs⁷⁶⁹. Subvention justifiée puisque ce sont les services mis en place par la municipalité lyonnaise qui prendront alors en charge l'organisation des séances. D'ores et déjà, le cinéma scolaire de la ville de Lyon sort de son cadre initial, point de départ de son élargissement. Dès sa création, l'ORCEL déclare bénéficiaire des dons et subventions des municipalités et des conseils généraux de quatre départements : Ain, Rhône, Isère et Loire⁷⁷⁰.

La question se pose alors de l'absorption complète du cinéma scolaire lyonnais dans l'ORCEL, avec qui il fait désormais double emploi. Pour Edouard Herriot, cette question est un préalable à l'attribution de la subvention jusque là accordée au cinéma scolaire. En juillet 1924, l'ORCEL propose, contre les locaux 126-128 grande rue de la Guillotière, la cession de la filmathèque lyonnaise et une subvention de 25 000 francs, de prendre à sa charge l'ensemble de séances organisées dans la ville, ainsi que le salaire du directeur, Gustave Cauvin⁷⁷¹. La mairie ne veut pas céder les films et propose une subvention au prorata du nombre de séances⁷⁷². Finalement, la subvention sera bien votée et les films

⁷⁶⁹ AMV : Séance du conseil municipal du 21 février 1924.

⁷⁷⁰ AML : 0206 WP 002 : Cinéma éducateur de Lyon, lettre de l'Inspecteur d'académie du Rhône au maire de Lyon, datée du 21 mars 1924.

⁷⁷¹ AML : 0206 WP 002 : Lettre de l'ORCEL au maire de Lyon, datée du 1^{er} juillet 1924.

prêtés et non cédés ⁷⁷³. A la rentrée 1924, c'est l'ORCEL qui se charge des séances cinématographiques dans les écoles lyonnaises, indépendamment de la mairie qui désormais ne fait qu'accorder une subvention annuelle.

De 1924 à 1929, l'ORCEL connaît un essor considérable. Son budget, qui se montait pour la première année d'exercice (1924-1925) à 76 500 francs ⁷⁷⁴, a septuplé en moins de cinq ans, grimant à 575 000 francs en 1929 ⁷⁷⁵. En 1927, l'Office assure des séances cinématographiques dans plus de 600 lieux :

Tableau 12. Séances organisées par le cinéma scolaire de la ville de Lyon puis par l'ORCEL (1921-1927) ⁷⁷⁶

Année	Nombre de séances
1921-1922	326
1922-1923	549
1923-1924	1 650
1924-1925	2 484
1925-1926	4 734
1926-1927	5 332
1927-1928	6 000

Aux séances récréatives et éducatives se superposent peu à peu de nouvelles activités : cours d'adultes, conférences agricoles ou location de programmes aux œuvres désirant donner elles-mêmes des séances récréatives ⁷⁷⁷. Ces nouvelles missions concernent surtout les populations rurales – en 1926, l'activité de l'ORCEL recouvre neuf départements ⁷⁷⁸ – mais l'Office continue aussi à se développer dans l'agglomération lyonnaise. Après Villeurbanne, les communes d'Oullins, Venissieux et Saint-Fons adoptent les programmes du cinéma éducateur pour les enfants des écoles publiques ⁷⁷⁹.

C) LA PROMOTION DU SPECTACLE

⁷⁷² *Idem* : Réponse d'Edouard Herriot, 13 août 1924.

⁷⁷³ *Idem* : Procès-verbal de la séance du Conseil municipal du 27 octobre 1924.

⁷⁷⁴ *Idem* : Lettre du comité provisoire de l'ORCEL, daté du 1^{er} septembre 1924.

⁷⁷⁵ CAUVIN Gustave, *Persévérer*, brochure éditée par l'ORCEL, Lyon, 1929.

⁷⁷⁶ **AML : 0923 WP 085 : Rapport sur le cinéma scolaire de la ville de Lyon, 1923 (pour les chiffres de 1921 à 1923) ; 0206 WP 002 : Rapports de l'ORCEL datés du 27 juillet 1927 (chiffres de 1923 à 1927) et du 23 juillet 1928 (chiffre de la saison 1927-1928).**

⁷⁷⁷ AML : 0206 WP 002 : Cinéma éducateur de Lyon, rapport de l'ORCEL daté du 27 juillet 1927.

⁷⁷⁸ AM Oullins : 2 R 2 : Plaquette de l'ORCEL, 1926.

⁷⁷⁹ CAUVIN Gustave, *L'Office Régional du Cinéma Educateur de Lyon*, brochure éditée par l'ORCEL, Lyon, 1928.

Les séances récréatives du jeudi

Les séances de cinéma organisées les jeudis après-midi pour les enfants des garderies municipales constituent l'activité privilégiée du cinéma éducateur. Celui-ci a d'ailleurs été institué au moment même où les garderies lyonnaises, fermées pendant la guerre, commençaient à rouvrir leurs portes⁷⁸⁰. Les séances récréatives du jeudi, entre 1921 et 1929, se multiplient au gré de la reconstitution des garderies, mais cette multiplication correspond également aux vœux du Conseil municipal qui veut faire profiter tous les enfants des écoles publiques du cinéma. En 1925, des séances cinématographiques sont organisées dans chaque arrondissement de Lyon et près de 2 000 élèves assistent chaque semaine aux projections dans dix établissements différents⁷⁸¹. Quatre ans plus tard, le nombre de séances hebdomadaires a doublé : en 1929, ce sont désormais vingt lieux de projection qui fonctionnent simultanément les jeudis dans la ville de Lyon⁷⁸². A Villeurbanne, plus de 1 000 enfants assistent chaque semaine aux séances du cinéma éducateur en 1926⁷⁸³.

Les enfants sont pour beaucoup conduits dans une salle de cinéma commerciale du quartier, dont la plupart ne fonctionnent pas habituellement les jeudis après-midi. Les élèves du quartier de Vaise vont ainsi au cinéma Darnas et ceux de la Croix-Rousse au cinéma Lacroix en 1923⁷⁸⁴. Les enfants ont donc réellement l'impression d'aller au cinéma puisqu'ils se rendent là où peut-être vont leurs parents le samedi soir. Mais cette sortie n'est pas sans problème ; le cinéma n'est pas toujours à proximité de l'école :

« J'ai consulté le personnel de la Cité filles et garçons au sujet du cinéma de la route de Crémieux. Tout le monde trouve que c'est trop loin. Avec les jeunes enfants des 5^e classes qui sont les plus nombreux et qui ne marchent pas vite il nous faut presque $\frac{3}{4}$ d'heures pour aller et autant pour revenir⁷⁸⁵ »

Les responsables des patronages laïcs font donc pression sur les autorités municipales pour obtenir une installation cinématographique au sein des groupes scolaires. Plusieurs l'obtiennent, mais en 1929, la moitié des séances du jeudi sont encore organisées dans des salles commerciales⁷⁸⁶. Certains personnels de garderie n'hésitent pas à pratiquer un cinéma éducateur « sauvage », en dehors de l'organisation de l'ORCEL. C'est ainsi

⁷⁸⁰ AML : 0110 WP 011 : Lettre de l'Inspecteur d'académie du Rhône, datée du 28 juin 1921.

⁷⁸¹ AML : 0206 WP 002 : Lettre de l'ORCEL datée du 1^{er} juillet 1925 et 0110 WP 011 : lettre du groupement départemental de l'enseignement laïc du Rhône, daté du 27 mars 1925.

⁷⁸² CAUVIN Gustave, *Perséverer*, brochure éditée par l'ORCEL, Lyon, 1929.

⁷⁸³ AMV : Carton Cinéma n° 1 : Cinéma éducateur, rapports de fréquentation établis par les instituteurs.

⁷⁸⁴ AML : 0110 WP 011 : Lettre du groupement départemental de l'enseignement laïc du Rhône, datée du 24 novembre 1923.

⁷⁸⁵ AMV : Carton Cinéma n° 1 : Cinéma éducateur, lettre du 31 décembre 1925.

⁷⁸⁶ AML : 0151 WP 004 : Rapport de l'Inspecteur primaire de Lyon 3, daté du 8 novembre 1929.

que les enfants de deux écoles du quartier Monplaisir se retrouvent face à l'écran – et aux films – du Cristal-Palace⁷⁸⁷. Les élèves du quartier Berthelot vont eux les jeudis après-midi au cinéma Comœdia, où ils assistent aux programmes choisis par le propriétaire de l'établissement, programmes que l'inspecteur des écoles primaires de Lyon juge « assez discutables, trop souvent⁷⁸⁸ ». L'enjeu est de taille. Gustave Cauvin, reprenant très certainement l'exemple du cinéma Comœdia, juge que les enfants sont confrontés à des films assez litigieux du point de vue de la morale (*Carmen*, *Fleur de Lotus*) mais aussi à « des films merveilleusement montés en vue d'une active propagande religieuse comme *La rose effeuillée*⁷⁸⁹ ». Ce qui, pour ce républicain engagé, est la négation même de ses efforts.

Les enfants, conduits dans des salles de cinéma commerciales, ont d'autant plus l'impression de se rendre à une séance normale qu'ils payent un droit d'entrée. L'ORCEL, lorsqu'il fournit les programmes et loue lui-même les salles, demande une participation de 20 centimes par élève. Au cinéma Comœdia, les enfants payent 60 centimes, tarif fixé par l'exploitant⁷⁹⁰. Bien sûr, ce n'est pas cher mais les séances de cinéma éducateur n'en sont pas moins, finalement, assimilées aux séances commerciales.

Les séances familiales

Elles n'ont certainement pas, dans l'agglomération lyonnaise, l'ampleur de celles organisées par les cinémas paroissiaux. En vérité, il est impossible de les chiffrer. La seule indication que je possède est le nombre de séances organisées dans l'ensemble du département du Rhône en 1928 qui s'élève à 296. La part de l'agglomération lyonnaise reste inconnue mais elle n'est certainement pas majoritaire : l'ORCEL est particulièrement actif dans les zones dépourvues de salles de cinéma commerciales.

Malgré tout, certaines associations laïques, dans le sillage des séances récréatives du jeudi, organisent des séances en soirée pour les familles. En 1926, l'association Jules Ferry, patronage scolaire laïc du quartier de la Guillotière, reçoit l'appui de la municipalité lyonnaise pour installer une cabine cinématographique dans la salle des fêtes du groupe scolaire de la Buire. A l'origine, il s'agit simplement d'organiser les séances récréatives du jeudi et de permettre aux enfants de ne plus avoir à se déplacer dans les cinémas commerciaux du quartier. Mais un an plus tard, l'association demande l'autorisation de donner en sus des séances cinématographiques ouvertes aux parents les samedis soirs, dimanches après-midi et dimanches soirs⁷⁹¹. Trois séances hebdomadaires, c'est autant

⁷⁸⁷ AML : 0110 WP 011 : Note de la mairie, datée du 7 avril 1927.

⁷⁸⁸ AML : 0151 WP 004 : Rapport de l'Inspecteur primaire de Lyon 3, daté du 8 novembre 1929.

⁷⁸⁹ CAUVIN Gustave, *Perséverer*, brochure éditée par l'ORCEL, Lyon, 1929.

⁷⁹⁰ AML : 0151 WP 004 : Rapport de l'Inspecteur primaire de Lyon 3, daté du 8 novembre 1929.

⁷⁹¹ *Idem* : Installation d'appareils cinématographiques, lettre de l'association Jules Ferry à la municipalité lyonnaise datée du 13 septembre 1927.

que les petites salles de quartier. L'analogie avec les salles commerciales est complète : les séances sont organisées aux mêmes heures que celles des cinémas de quartier et le but de l'association est strictement commercial : il s'agit simplement de remplir les caisses. Les séances, en effet, sont payantes : 1,75 francs pour les parents pour les premières représentations en 1927 puis 2 francs – sensiblement le même tarif que les salles commerciales les plus modestes – en janvier 1928⁷⁹². A cette date, l'installation cinématographique est dénommée sans ironie aucune le « Cinéma Jules ferry ». Les séances pour adultes organisées par les associations laïques sont certainement marginales mais elles ne participent pas moins à la diversité du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise.

Durant la première guerre mondiale et les années 1920, le cinéma se fixe et s'enracine au sein de la société urbaine. Le développement des cinémas éducateur et paroissial en est la preuve la plus éclatante. L'émergence du cinéma d'institution, dont l'un des objectifs – avoué ou inavoué – est de concurrencer le spectacle commercial, contribue pleinement à la richesse de l'offre de cinéma dans l'agglomération lyonnaise, mais également au cloisonnement des publics. Le spectacle cinématographique reproduit en effet les clivages de la société, tout en y contribuant. Le paysage inégal du cinéma commercial le montre bien.

Chapitre II. Des palaces aux salles de quartier

A la veille de la guerre, le paysage de l'exploitation cinématographique dans l'agglomération lyonnaise est caractérisé par l'extrême diversité des salles de cinéma, qui peuvent compter de 145 places à plus de 1 000. Les palaces du centre-ville, dignes héritiers des théâtres, coexistent avec les baraques foraines implantées dans les quartiers plus reculés. La disparition de ces dernières au seuil des années 1920 n'entraîne pas une homogénéisation de l'exploitation cinématographique lyonnaise, qui reste caractérisée par une stricte hiérarchie des salles de cinéma. Les nouveaux établissements qui ouvrent leurs portes entre 1915 et 1929 – les grandes salles dans le centre de la ville et sur la rive gauche du Rhône, les petites salles dans les quartiers plus reculés – ne bouleversent pas cette géographie du cinéma.

La diversité des exploitations cinématographiques est encore plus flagrante lorsqu'on observe leur activité économique. Sur ce point, l'influence de l'identité de leurs propriétaires est primordiale. Les exploitants constituent en effet un groupe hétérogène où les rares professionnels, majoritairement à la tête des principaux établissements, côtoient une myriade de petits commerçants aux possibilités financières limitées et aux carrières éphémères. Ces derniers ne peuvent que proposer à leurs spectateurs un cadre informel, loin des ors des salles du centre-ville.

Les habitants de l'agglomération lyonnaise ont donc le choix entre le confort des grandes salles de cinéma et le caractère bon marché des salles de leur quartier,

⁷⁹² AML : 0094 WP 064 : Lettre du patronage Jules Ferry du 30 janvier 1928.

véritables commerces de proximité.

I. Un parc fortement hiérarchisé

L'exploitation cinématographique de l'agglomération lyonnaise peut grossièrement être divisée en trois catégories : les palaces du centre-ville et du quartier des Brotteaux, les moyennes et petites exploitations du centre-ville dont les recettes avoisinent celles des grands établissements situés sur les principaux axes de la rive gauche du Rhône et, enfin, les nombreux petits établissements de quartier et de la banlieue.

1) L'implantation des salles

A) LE SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE SE DÉCENTRALISE

De 1918 à 1929, le nombre de salles de cinéma en France augmente considérablement, passant de 1 444 salles à plus de 4 000, soit une croissance de plus de 250 %⁷⁹³. Mais cette hausse conséquente est inégale dans le territoire ; elle est, semble-t-il, avant tout propre aux petites villes et aux communes semi-rurales. Dans le Rhône, on assiste en effet à une multiplication des établissements cinématographiques dans les petites communes du département, multiplication bien plus importante que celle que connaît la ville de Lyon. Jusqu'en 1914, la géographie des salles de cinéma est particulièrement concentrée, limitée à l'agglomération lyonnaise (essentiellement Lyon et Villeurbanne), Villefranche sur Saône – qui compte avant guerre deux cinémas – Belleville sur Saône et Amplepuis⁷⁹⁴. A la veille de la guerre, la ville de Lyon concentre 85 % des exploitations cinématographiques du département, et l'agglomération lyonnaise plus de 90 %. Les quinze années qui suivent voient cette proportion se réduire de façon conséquente. Des établissements cinématographiques ouvrent dans les villes de Tarare, Givors, Brignais, Grigny et Thizy⁷⁹⁵. On compte aussi en 1920 des projections cinématographiques à Saint-Symphorien sur Coise ou Saint-Georges de Reinens⁷⁹⁶. Il est difficile en fait de comptabiliser avec précision les établissements cinématographiques existant dans le département, et la chronologie exacte de leur implantation car aucun dénombrement n'existe réellement. Les indicateurs commerciaux, s'ils permettent de valider l'existence d'une salle de cinéma sont trop imprécis quant aux dates de créations. On ne peut qu'estimer l'évolution du nombre de salles en dehors de l'agglomération lyonnaise qui, de quatre à treize salles, fait plus que tripler.

Ces chiffres, déjà bien imprécis, ne prennent pas en compte les exploitations paroissiales, communales ou associatives ; or, si ces exploitations constituent à Lyon une

⁷⁹³ FOREST Claude, *Les dernières séances*, *op. cit.*, page 43.

⁷⁹⁴ *Indicateur commercial Henri*, année 1915.

⁷⁹⁵ *Idem*, années 1914-1929.

⁷⁹⁶ *La Cinématographie Française* n°65, 31 janvier 1920.

faible part de l'ensemble des établissements cinématographiques, il n'en va certainement pas de même pour les communes plus modestes du département. En 1920, la cinématographie française estime à une centaine le nombre des exploitations associatives dans le Rhône⁷⁹⁷. Le chiffre est peut-être exagéré (il ne repose d'ailleurs *a priori* sur aucune base solide), mais est un signe patent de l'originalité des voies de diffusion du cinéma dans les communes semi-rurales. Je ne possède aucun chiffre pour les années 1920, mais en 1931, 128 salles associatives existent dans le Rhône (hors Lyon et Villeurbanne), vingt-sept exploitations dans des cafés ou des établissements publics contre seulement trente-sept authentiques salles de cinéma commerciales⁷⁹⁸. Quoiqu'il en soit, le spectacle cinématographique se propage en dehors de la grande ville entre 1914 et 1929, même s'il est vrai que l'agglomération lyonnaise concentre encore en 1929 près de 85 % des salles de cinéma commerciales du département. La véritable évolution de la période est la position de la ville de Lyon qui ne regroupe plus, à la veille de l'avènement du parlant, que 57 % des établissements cinématographiques du Rhône.

C'est que, dans l'agglomération lyonnaise elle-même, la diffusion des exploitations cinématographiques dans les années 1920 s'éloigne progressivement du centre-ville :

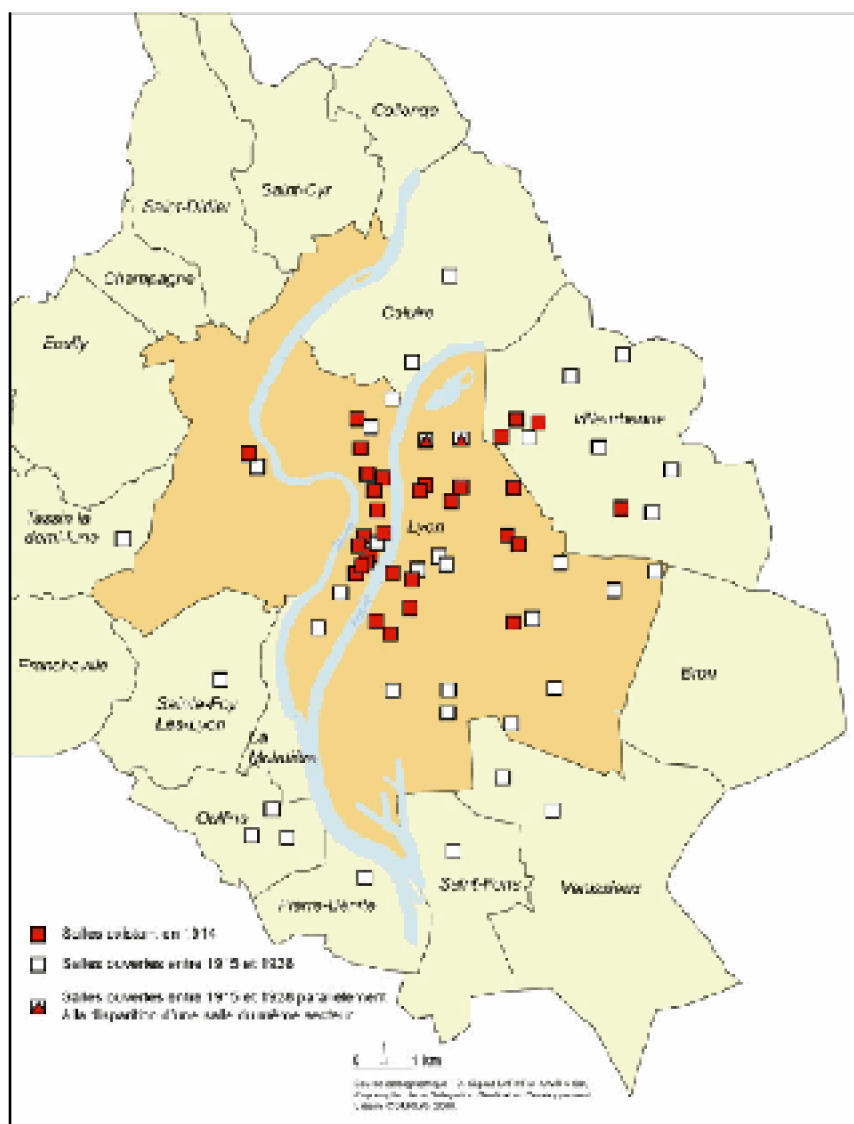
Tableau 13. Evolution du nombre de salles de cinéma dans l'agglomération lyonnaise (1918-1929)

	Lyon	Villeurbanne	Autres communes	Total
1918	38	4	2	44
1919	38	5	5	48
1920	39	5	6	50
1921	41	7	7	55
1922	42	8	8	58
1923	45	9	10	64
1924	44	9	10	63
1925	43	9	10	62
1926	44	9	10	63
1927	46	10	11	67
1928	48	10	11	69
1929	47	10	11	68

L'essentiel de la croissance des années 1918-1923 se produit dans la banlieue lyonnaise qui concentre les deux tiers (treize sur vingt) des nouvelles salles de cinéma. La décentralisation du spectacle cinématographique dans les années 1920 est indéniable (*cf.* carte 3).

⁷⁹⁷ *La Cinématographie Française* n°65, 31 janvier 1920.

⁷⁹⁸ ADR : 4 M 485 : Equête préfectorale sur les établissements cinématographiques, mai 1931.



Carte 3. Les salles de cinéma dans l'agglomération lyonnaise en 1928

Le nombre d'exploitations cinématographiques augmente également à Lyon, mais cette hausse est limitée : on ne compte en 1923 qu'un peu plus de 20 % d'écrans de plus qu'en 1918. A Villeurbanne, qui comptait déjà en 1914 quatre exploitations cinématographiques, le nombre de salles de cinéma double durant les années 1920. Dans les autres communes de l'agglomération, la diffusion du spectacle cinématographique est carrément spectaculaire. En l'espace de cinq ans, de 1918 à 1923, le nombre de salles de banlieue quintuple. Alors que seules les communes d'Oullins et de Saint-Fons avaient une salle à la fin de la guerre, les villes de Venissieux, Tassin, Pierre-Bénite, Caluire et Sainte Foy les Lyon entrent dans le cercle des communes qui comptent un établissement cinématographique entre 1919 et 1923. Au final, le nombre de salles de cinéma dans l'agglomération lyonnaise, y compris Villeurbanne, fait plus que tripler (de six à vingt et une). Lyon concentrait avant guerre 86 % des exploitations cinématographiques de l'agglomération, elle n'en compte plus que les deux tiers en 1929.

Le spectacle cinématographique s'est donc particulièrement décentralisé au cours

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

des années 1920. L'évolution de l'exploitation cinématographique à Caluire par exemple est assez caractéristique. Une première salle de cinéma ouvre dans la Grande rue Saint-Clair en 1919, à la limite du quartier Croix-Rousse⁷⁹⁹ : la diffusion est alors encore liée à la grande ville. Mais en 1923, une nouvelle salle de cinéma ouvre à Caluire, cette fois en plein cœur de la commune⁸⁰⁰.

La géographie des établissements cinématographiques est directement liée à la redistribution de la population urbaine au sein de l'agglomération lyonnaise. Celle-ci est essentiellement caractérisée par une croissance importante de la population des banlieues et une stagnation de la ville de Lyon. Que la population de Villeurbanne double (de 40 000 à 80 000 habitants entre 1921 et 1931⁸⁰¹) tandis que double le nombre des cinémas dans la commune n'est certes pas une coïncidence. Les mêmes conclusions s'imposent pour Venissieux dont le nombre d'habitants double durant les années 1920⁸⁰², années durant lesquelles s'implantent deux salles de cinéma.

En revanche, il est malaisé de distinguer entre banlieue résidentielle et banlieue ouvrière. Si les premières salles de banlieue apparaissent d'abord dans les communes fortement ouvrières (Villeurbanne, Saint-Fons, Oullins), c'est peut-être avant tout parce que ces dernières sont les plus peuplées.

B) DANS LA VILLE, LE CINÉMA DEVIENT UN COMMERCE DE PROXIMITÉ

A Lyon même, la vague d'ouverture des années 1918-1923 touche principalement les quartiers excentrés. Dans le centre de la ville, les quartiers Bellecour et Terreaux – respectivement neuf et quatre salles de cinéma en 1914 – restent quasiment vierges de toute nouvelle création. Autour de la place Bellecour, un seul mouvement : le transfert progressif d'une petite salle vers une grande exploitation. En 1917, en effet, le petit cinéma Carnot (140 places), situé aux abords de la place de la République, ferme définitivement ses portes après de multiples faillites⁸⁰³. Le matériel de la salle (le projecteur avant tout, sans aucun doute) est utilisé quelques mois plus tard pour l'ouverture du cinéma Fantasio⁸⁰⁴, qui s'installe de l'autre côté de la place de la République. Cet établissement, qui compte 600 places environ⁸⁰⁵, adopte une politique d'exploitation de prestige, basée sur la programmation de grands films en exclusivité.

⁷⁹⁹ *Indicateur commercial Henri*, année 1920.

⁸⁰⁰ AM Caluire : 1 I 18/1 : Lettre du fondateur, 10 décembre 1923.

⁸⁰¹ BAYARD Françoise et CAYEZ Pierre, *Histoire de Lyon...*, op. cit., page 337.

⁸⁰² *Ibidem*

⁸⁰³ ADR : P 77 : Dossier de Joannès Imbert, rapport des contributions directes, daté du 8 mai 1922.

⁸⁰⁴ *Ibidem*

⁸⁰⁵ AML : 1121 WP 003 : Dossier du cinéma Fantasio, plan de la salle daté de décembre 1916.

Lui-même ne résiste que quelques mois à l'ouverture du cinéma Tivoli – en février 1920 mais programmée depuis 1914⁸⁰⁶ – ne faisant certainement pas le poids face aux 1 200 places du nouvel établissement et à son ambition de devenir le premier cinéma de Lyon. Entre 1914 et 1920, le nombre de salles de cinéma n'a donc pas évolué dans le centre de la ville, une petite salle ayant juste été remplacée par un important établissement. La transformation en 1922 du petit cinéma Palace – situé dans la même rue que le Tivoli – en salle de théâtre⁸⁰⁷ est peut-être liée également à l'ouverture du nouveau palace. Quoiqu'il en soit, après 1920, la presque île lyonnaise reste vierge de créations de salles de cinéma, et compte à partir de 1922 un écran de moins qu'en 1914 (mais 600 places de plus environ).

Dans le quartier de la Guillotière, autour des avenues Saxe et Gambetta, l'évolution de l'exploitation cinématographique suit le même mouvement que dans le centre de la ville. Une seule création entre 1914 et 1929, celle du très imposant cinéma Gloria (800 places), prévue du reste là encore avant la guerre⁸⁰⁸. Cette nouvelle salle remplace de fait les deux cinémas forains de la place Garibaldi et les projections cinématographiques organisées à l'Eldorado ou au Nouvel Alcazar. On ne peut donc réellement parler d'une plus grande offre de cinéma dans le quartier Guillotière, mais plutôt d'une transformation de cette offre : une salle sédentaire solidement implantée se substitue aux séances informelles des baraques foraines et des salles de spectacle. Lorsque la Gaieté Gambetta – salle de cinéma, mais aussi salle de bal, de réunions et de concerts⁸⁰⁹ – ferme ses portes en 1927, l'alternance des spectacles dans un même établissement disparaît complètement de la Guillotière.

Le parc cinématographique du quartier des Brotteaux est profondément remanié, mais sans qu'il n'y ait, là encore, une hausse du nombre d'écrans puisque la création du Lumina-Gaumont en 1920, puis celle de l'Athénée, cours Vitton, en 1922 sont concomitantes ou presque de la fermeture du cinéma 37 cours Vitton, qui survient en 1920, et de celle du cinéma des Capucines, en 1924. Comptant deux salles en 1914, le quartier des Brotteaux reste à deux salles dix ans plus tard.

Les ouvertures durant les années du premier conflit mondial et la vague de créations des années 1918-1923 surviennent avant tout en des quartiers vierges d'établissements cinématographiques, comme on peut le constater (cf. carte 4). Tout se passe comme si, après que le spectacle cinématographique ait occupé les grands centres de la ville, la diffusion des salles de cinéma privilégiait désormais le caractère local du nouveau spectacle. Qu'on en juge : une salle de cinéma ouvre derrière les voûtes de la gare de Perrache en 1916, deux salles dans le quartier de Montchat en 1920 et 1922, une salle à Gerland en 1920, deux salles sur la route de Vienne, au delà des voies ferrées (qui constituent une vraie frontière dans la ville et isole tout un pan de la ville) en 1918 et 1923.

⁸⁰⁶ *Le Courrier cinématographique*, 16 mai 1914.

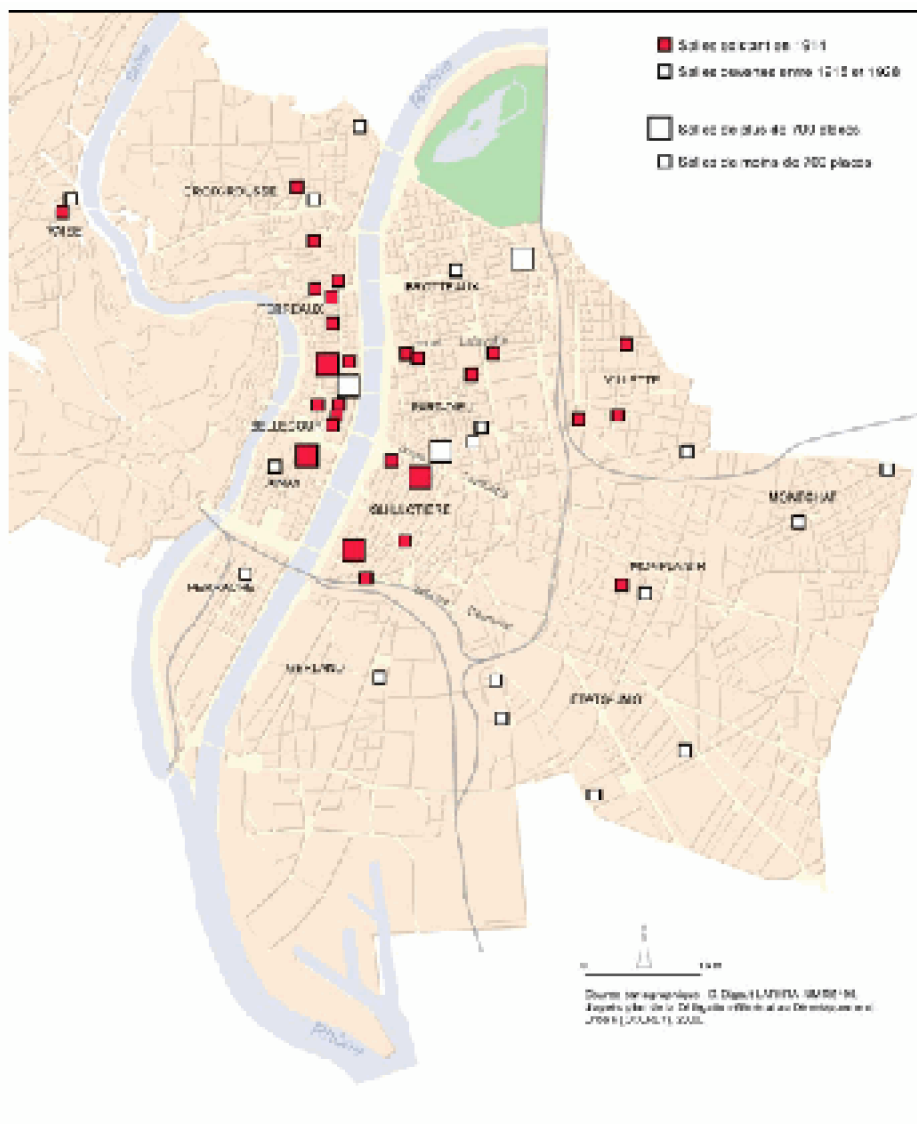
⁸⁰⁷ *Le Cri de Lyon* n° 185, 5 janvier 1924.

⁸⁰⁸ *Le Courrier cinématographique*, 27 juin 1914.

⁸⁰⁹ ADR : P 58 : Dossier de Henri Gazel, rapport des contributions directes daté du 5 août 1922.

Les cinémas de proximité progressent aussi dans les quartiers où se trouvait déjà une exploitation cinématographique : une salle – le Régina – ouvre à Vaise en 1920 et la Croix-Rousse compte deux nouveaux établissements – le Lacroix ouvert en 1917 et le Family en 1922 – au milieu des années 1920.

Après l'interruption des années 1924-1925, les ouvertures reprennent à un rythme moins soutenu mais toujours dans les quartiers excentrés de la ville. Deux cinémas ouvrent ainsi coup sur coup autour de la place Voltaire, au cœur du quartier de la Guillotière en 1928.



Carte 4. Les salles de cinéma à Lyon en 1928

Bien sûr, les nouvelles salles sont aussi un reflet de l'évolution urbaine. Les quartiers lyonnais qui accueillent une salle de cinéma entre 1914 et 1929 sont pour beaucoup d'entre eux ceux qui accroissent le nombre de leurs habitants. La géographie des salles de cinéma au milieu des années 1920 assimile de fait le spectacle cinématographique à un véritable petit commerce de proximité. Certains établissements semblent destinés à

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

quelques milliers d'habitants du même quartier, leur emplacement leur interdisant de pouvoir attirer du public en dehors d'une sphère très étroite. C'est l'exemple très caractéristique du petit cinéma Family, d'une contenance de 250 places environ, qui ouvre en 1922 sur la petite rue de Dijon⁸¹⁰ dans le quartier de la Croix-Rousse. Situé à mi-pente dans une rue qui se trouve absolument en dehors des flux commerciaux de la ville (cf. illustration 8 et 9), il ne peut escompter attirer les habitants que des rues adjacentes, étant invisible aux yeux de la majorité des habitants du plateau de la Croix-Rousse. On peut généraliser cet exemple à l'ensemble des salles de quartier, dont la faible envergure révèle leur caractère local.

En effet, si les salles de cinéma recouvrent désormais l'ensemble de la ville, le paysage de l'exploitation cinématographique diffère fortement d'un quartier à l'autre : grandes et petites salles sont inégalement réparties dans l'espace urbain⁸¹¹.

Tableau 14. La structure de l'exploitation cinématographique par quartiers à Lyon en 1924

	Nombre de salles		Nombre de places	
<i>Bellecour</i>	8	18 %	5 354	26 %
<i>Terreaux</i>	4	9 %	1 288	6 %
<i>Brotteaux</i>	2	4,5 %	1 370	7 %
<i>Part-Dieu</i>	3	7 %	1 450	7 %
<i>Guillotière</i>	7	16 %	4 432	22 %
<i>Autres quartiers</i>	20	45,5 %	6 613	32 %
<i>Total</i>	44	100 %	20 507	100 %

⁸¹⁰ Actuelle rue Eugène-Pons.

⁸¹¹ Il n'est pas facile de connaître avec précision le nombre de places dans chaque établissement. Certaines sources sont pour le moins fantaisistes : l'enquête préfectorale sur les salles de cinéma réalisée en 1921 (ADR : 4 M 485) attribue ainsi 550 places au cinéma des Terreaux alors que la salle n'en comptera, de 1914 à 1945, jamais plus de 400, 200 places au Bellecour et 300 places au Grolée alors qu'elles en comptent exactement le double. Les commissaires de police, qui répondent à l'enquête ne sont guère soucieux d'exactitude... L'envergure des établissements a pu finalement être établie par le croisement des dossiers d'ouvertures (AML : 1121 WP 001 à 007), où se trouvent assez souvent le plan des salles, et par les fiches établies par le service des sapeurs-pompiers (AML : 1271 WP 021).

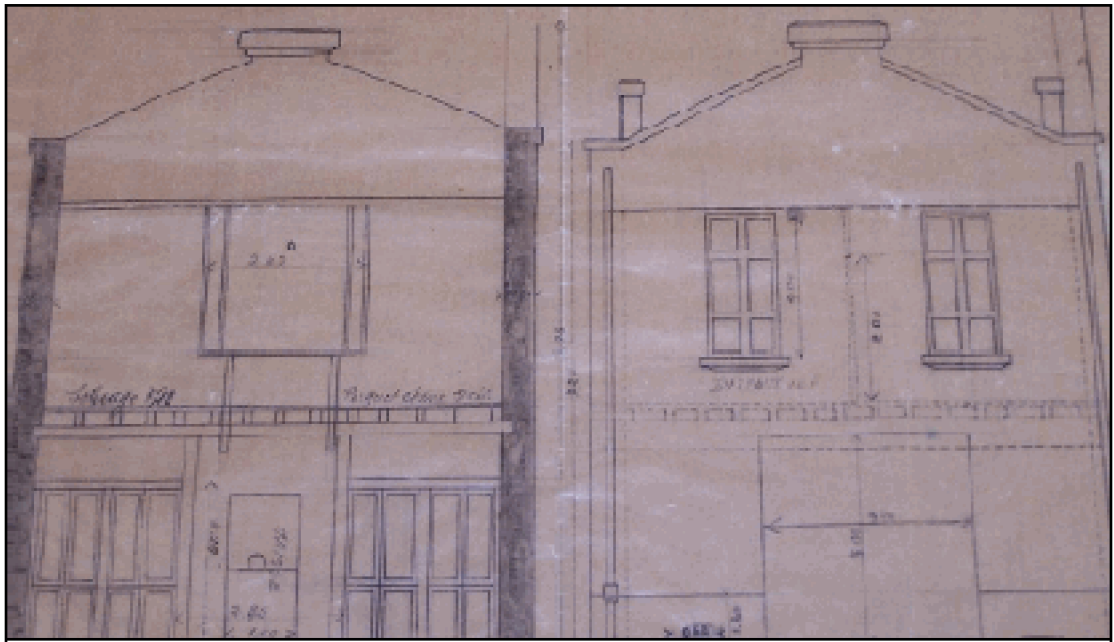


Illustration 8. Façade du cinéma Family en 1922

(Source : AML, carton 1121 WP 003)



Illustration 9 : Façade actuelle (au premier plan) du cinéma Family

(Collection personnelle)

Malgré la multiplication des salles de cinéma dans les quartiers périphériques, le centre de la ville conserve une place prédominante. Le quartier Bellecour ne regroupe en effet que moins d'une salle sur cinq mais concentre encore plus du quart des places disponibles dans la ville. Les huit établissements qui y sont implantés sont très différents les uns des autres : trois d'entre eux – Scala, Tivoli et Royal, respectivement 1 000, 900 et 1 200 places – sont de véritables palaces, même s'ils n'atteignent pas l'envergure des grands établissements de café-concert. Deux autres salles – Majestic et Grolée – sont de taille moyenne, entre 500 et 600 places et trois petites salles – Modern, Idéal et Bellecour, entre 250 et 400 places – complètent l'offre assez diversifiée du centre-ville. Plus haut dans la presqu'île, les quatre salles de cinéma situées autour de la place des Terreaux sont toutes de taille modeste – entre 238 et 350 places – et apparaissent comme complémentaires aux grands établissements du quartier Bellecour.

L'exploitation cinématographique de la rive gauche, du parc de la Tête d'or à l'avenue Berthelot, reproduit dans ses grandes lignes celle de la presqu'île, mêlant petites et grandes salles, avec une prédominance de ces dernières. Sur les douze établissements implantés entre le Rhône et la voie ferrée, trois – Femina, Moncey, Melkior – dépassent les 600 places et quatre – Lumina-Gaumont, Gloria, Alhambra et Gaieté-Gambetta – dépassent les 800 places. Plus de la moitié des salles de la rive gauche sont donc de grands établissements. A leurs côtés, deux salles de taille moyenne – l'Athénée, aux Brotteaux, et les Variétés, avenue Berthelot – et trois petites exploitations – Iris, Elysée et Lafayette – toutes trois situés sur des rues étroites et donc bien moins visibles que leurs concurrents. La réfection entre 1924 et 1925 du cinéma Melkior devenu Comœdia, qui passe de 600 places à plus de 900⁸¹², accentue un peu plus la place de la grande exploitation sur la rive gauche du Rhône.

Partout ailleurs, les salles de cinéma apparaissent réellement comme de petits commerces de proximité. Les salles de quartier ne dépassent jamais en effet les 450 places et la moyenne des établissements (330 places) est bien éloignée de celle des salles de la presqu'île (550 places) ou de la rive gauche (604 places). Dans la banlieue lyonnaise, c'est également la petite exploitation qui prime, mais pas partout. A Villeurbanne, Caluire, Bron, Pierre Bénite ou Tassin, les salles ne dépassent pas les 450 places et certaines tournent plutôt autour de 200. Mais à Oullins, Venissieux et Vaulx-en-Velin, les salles de cinéma comptent entre 650 et 800 places ; sans doute la raison est-elle liée à l'ampleur de la population.

2) L'écart des recettes

En décembre 1928, un document établi par les services fiscaux de la Ville de Lyon pour fixer le montant de la taxe municipale sur les spectacles dans les salles de cinéma recense les recettes réalisées dans l'année par les principaux établissements cinématographiques de la ville⁸¹³. On y retrouve l'ensemble des salles de la presqu'île lyonnaise et, à une exception près, toutes les salles situées sur la rive gauche du Rhône

⁸¹² AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma Comœdia.

⁸¹³ AML : 0008 WP 031 : Tableau des recettes des salles de cinéma au 1^{er} décembre 1928.

entre le fleuve et la voie ferrée. En tout, vingt-deux établissements qui, pour l'essentiel, ont réalisé une recette annuelle supérieure à 200 000 francs entre décembre 1927 et novembre 1928. Toutes les autres salles de cinéma, au nombre de vingt-quatre, qui fonctionnent alors à Lyon sont abonnées à la taxe municipale « *ne dépassant jamais 15 000 francs de recettes mensuelles* ⁸¹⁴ » Ces établissements de quartier ferment leurs portes au minimum deux mois durant la période estivale et leur recette annuelle ne dépasse donc pas les 150 000 francs. En prenant ce chiffre comme maximum, on peut avoir une idée des recettes réalisées par les salles de cinéma dans les différents quartiers de la ville :

Tableau 15. Estimation des recettes du cinéma par quartier à Lyon (1928) ⁸¹⁵ .

Quartier	Nombre de salles	Recette globale (en francs)	Pourcentage
Bellecour	8	9 009 000	53,5 %
Terreaux	4	996 000	6 %
Brotteaux	2	1 292 000	7,5 %
Part-Dieu	3	579 000	3,5 %
Guillotière	5	1 329 000	8 %
Salles de quartier (estimation haute)	24	3 600 000	21,5 %
Total (estimation haute)	46	16 805 000	100 %

Les salles de cinéma situées autour de la place Bellecour, qui représentent 1/5^{ème} des écrans de la ville et grosso modo un quart des places concentrent plus de la moitié des recettes des salles lyonnaises. Si l'on y ajoute les recettes des salles du quartier des Terreaux, la presqu'île lyonnaise représente près de 60 % des recettes du cinéma alors qu'elle ne regroupe que le tiers des places disponibles. Les trois principales salles du centre, le Tivoli, la Scala et l'Aubert-palace, représentent à elles seules près de 40 % de la recette globale du cinéma lyonnais, soit deux fois plus que les vingt-quatre salles les plus modestes. L'exploitation cinématographique est donc bien plus concentrée que ne le laisse paraître la géographie des salles. Cette concentration est d'ailleurs bien plus conséquente qu'à Paris, même si les différences entre les différentes exploitations y sont tout aussi impressionnantes. Pour la saison 1923-1924, la plus grande salle de la capitale – qui compte plus de 200 salles de cinéma – réalise 6 % des recettes de l'ensemble des salles parisiennes et les deux premières salles près de 10 % ⁸¹⁶ . A Lyon, en 1928, les

⁸¹⁴ *Idem* : inventaire des salles de cinéma abonnées à la taxe municipale, note non datée.

⁸¹⁵ A noter que le petit cinéma Iris, situé sur la rue d'Anvers au cœur du quartier de la Guillotière, a été – faute d'informations fiables – comptabilisé dans la catégorie « salles de quartier » et non dans « Guillotière », ce qui n'est pas inapproprié au vu de sa situation. A noter également que n'ont pas été pris en compte les cinémas Melkior et Jacobins, ouverts respectivement en septembre et novembre 1928.

⁸¹⁶ *La Cinématographie française* n° 355, 22 août 1925.

chiffres sont respectivement de 15 et 30 %.

Encore ces chiffres sont-ils tronqués, car les recettes des salles de quartier sont ici très certainement surestimées. Sur le document établi par la municipalité lyonnaise apparaissent deux salles de cinéma de quartier : le Cristal-Palace (600 places depuis 1926) situé dans le quartier de Monplaisir et le cinéma Splendid (400 places) établi route de Vienne, derrière les voies ferrées. Or, ces deux établissements ont réalisé respectivement 120 000 et 70 000 francs de recettes au cours de l'année 1928, soit une moyenne approximative de 100 000 francs. Si l'on généralise ce chiffre à l'ensemble des salles de cinéma de quartier, celles-ci ne rassembleraient que 15 % des recettes des cinémas lyonnais et les salles de la presqu'île près des deux tiers. Par ailleurs, la salle de cinéma de l'Etoile – située à Villeurbanne certes – ne réalise que 31 000 francs de recette sur toute l'année 1927⁸¹⁷, ce qui est certainement le cas des plus modestes salles de Lyon. Auquel cas la moyenne de 100 000 francs de recette annuelle serait, elle aussi, surestimée. Il faut par conséquent abandonner l'idée de chiffrer précisément l'ensemble des recettes des salles de quartier et s'arrêter au fait que dans tous les cas, les vingt-quatre salles de cinéma (soit plus de la moitié des écrans) situées dans les quartiers périphériques de la ville ne concentrent au maximum que le cinquième de la recette globale des salles lyonnaises.

Ces chiffres ne sont pas ceux de la fréquentation. L'importance des écarts entre les tarifs des salles de cinéma interdit en effet toute comparaison directe entre le montant des recettes et le nombre de spectateurs. En 1928, une salle comme la Scala pratique des tarifs deux fois plus importants que ceux qui ont cours dans les salles de quartier. Mais cet écart est un maximum. Même en partant du principe que l'ensemble des établissements du centre sont deux fois plus chers que les salles de quartier, les huit salles du quartier Bellecour apparaissent bien plus fréquentées que les vingt-quatre salles de quartier. Les Lyonnais, pris indistinctement, vont donc majoritairement au cinéma dans le centre de la ville. Les différences entre les salles interviennent de fait dans la fréquence hebdomadaire des séances : on en compte en général quatorze par semaine dans les principaux établissements de la ville contre trois ou quatre dans les salles de quartier.

Si l'on s'intéresse maintenant aux différences entre les salles de cinéma prises séparément, les écarts sont encore plus marqués. Trois catégories se dégagent selon l'ampleur des recettes : sept établissements ont réalisé plus de 500 000 francs de recette en 1928, dix entre 200 000 et 499 000 francs et tous les autres moins de 200 000 francs. Dans la première catégorie, le Tivoli, la Scala et le Royal, les trois palaces de la ville, surplombent toutes les autres. Avec une recette dépassant 1,5 millions de francs, ils laissent loin derrière les cinémas Majestic, Grolée et Bellecour, dont les recettes sont deux à trois fois moindre, comprises entre 570 000 et 760 000 francs. On retrouve enfin dans cette catégorie une seule salle située en dehors du centre-ville. Il s'agit du Lumina-Gaumont, implanté au cœur du quartier des Brotteaux, qui a réalisé une recette d'un peu plus d'un million de francs. Il se situe donc, « *malgré son caractère de cinéma de quartier*⁸¹⁸ » au 4^{ème} rang des établissements lyonnais, ce qui ne manque pas d'étonner

⁸¹⁷ AMV : Dossier du cinéma Etoile, lettre du directeur de l'établissement datée du 16 mars 1928.

⁸¹⁸ *Le Cri de Lyon* n° 434, 20 avril 1929.

la presse corporative locale. Mais les Brotteaux ne sont pas un quartier comme les autres, ce que révélait déjà la géographie des spectacles durant la belle époque. Les catégories supérieures y sont, comme avant 1914, sur-représentées ce qui place les Brotteaux à un échelon plus élevé. La recette du Lumina-Gaumont est en effet plus de deux fois supérieure à celle de la principale salle du quartier de la Guillotière et les deux établissements des Brotteaux réalisent, avec trois fois moins de places, une recette équivalente à celle des cinq établissements de la Guillotière. La différence s'explique non pas par la fréquence des séances – équivalente dans les deux quartiers – mais par les écarts de tarif et la fréquentation.

A l'exception du cinéma Lumina, les grands établissements de la rive gauche, pourtant d'une ampleur comparable, réalisent des recettes bien moins importantes que les établissements du centre-ville. Seul le cinéma Gloria a dépassé les 400 000 francs de recettes en 1928, toutes les autres salles – Alhambra, Comœdia, Femina, Athénée – se situent entre 200 000 et 340 000 francs. Or, les petits établissements de la presqu'île parviennent, avec deux à trois fois moins de places, aux mêmes résultats : trois des quatre salles situées autour de la place des Terreaux ont réalisé entre 200 000 et 360 000 francs de recettes et les deux petites salles du quartier Bellecour – les cinémas Idéal et Modern – ont réalisé plus de 250 000 francs de recettes.

Les différences sont particulièrement sensibles lorsque l'on calcule le prix de revient de chaque siège. Dans les trois palaces de la ville, chaque place rapporte à l'exploitant 2 216 francs en moyenne en 1928. Dans les autres établissements de la presqu'île, le prix de revient n'est plus que de 1 000 francs environ, un taux comparable à celui des salles des Brotteaux (830 francs). Mais dans les quartiers Part-Dieu et Guillotière, chaque place ne rapporte qu'un peu plus de 350 francs en moyenne. C'est encore beaucoup par rapport au petit cinéma Splendid, dont le prix de revient de chaque siège ne dépasse pas même les 200 francs.

L'exploitation cinématographique lyonnaise est donc fortement hiérarchisée. De la salle la plus riche (le Tivoli, 2,5 millions de recettes) à la salle la plus modeste (le Splendid, 71 000 francs de recettes), c'est un rapport de un pour trente-cinq : un véritable gouffre. On constatait déjà dix ans auparavant le même rapport de forces. En 1919, la Scala réalisait une recette de 700 000 francs⁸¹⁹ alors que celle du cinéma Kursaal à Villeurbanne atteignait péniblement les 17 000 francs⁸²⁰, soit un rapport de un à quarante. Dans l'inventaire (incomplet) des recettes des salles de cinéma établi par les services municipaux pour l'année 1922⁸²¹, le cinéma Aubert-palace rapporte quarante fois plus d'argent que le cinéma Iris, situé dans le quartier de la Guillotière (699 341,10 francs de recettes contre 14 578,75). Ce document permet d'ailleurs de constater que la hiérarchie des établissements qui a cours en 1928 est établie depuis plusieurs années. En 1922, en effet, le Lumina-Gaumont dépasse déjà les résultats des cinémas Bellecour

⁸¹⁹ ADR : P 53 : Dossier de Louis Froissart, bilan financier de l'année 1919.

⁸²⁰ ADR : P 140 : Dossier de Charles Pons, rapport des contributions directes daté du 23 décembre 1921.

⁸²¹ AML : 0008 WP 031 : Inventaire des recettes des établissements de spectacles de Lyon, 1922.

et Majestic qui eux-mêmes rapportent deux à trois fois plus d'argent que les grands établissements de la rive gauche.

Le fossé entre les grands établissements et les petites exploitations de quartier est particulièrement sensible dans l'ampleur des bénéfices réalisés, lorsque bénéfices il y a. Au cinéma croix-roussien de Jérôme Dulaar, ceux-ci représentent un peu plus de 5 % du chiffre d'affaires de l'année 1920 (soit un peu plus de 2 000 francs), année jugée « *brillante*⁸²² ». La même année, ceux du cinéma de la Scala dépasse les 20 % du chiffre d'affaires (plus de 100 000 francs⁸²³), un taux identique d'ailleurs à celui des années 1917 à 1919, période où le bénéfice des petites salles est insignifiant, quand elles ne sont pas en déficit.

Les établissements cinématographiques les plus modestes, qui sont aussi les plus nombreux dans la ville, ont donc une marge financière extrêmement réduite. Leur caractère de petit commerce de proximité est flagrant quand on compare leur activité économique avec celle des petits commerces d'alimentation du quartier. Le cinéma de Jérôme Dulaar à la Croix-Rousse réalise ainsi un chiffre d'affaires à peine supérieur à celui du café Del Pietro situé de l'autre côté de la place Croix-Rousse en 1919 (38 000 contre 30 000 francs)⁸²⁴. La boulangerie de Jules Demeure, située au début de la rue Paul-Bert et qualifiée de « *modeste* » réalise entre 1914 et 1919 un chiffre d'affaires qui oscille entre 40 000 et 55 000 francs, à peu près équivalent à celui de la boulangerie sise au 147 du cours Emile Zola à Villeurbanne, alors que les recettes des deux cinémas de Villeurbanne, les Variétés et le Kursaal, ne dépassent pas les 20 000 francs⁸²⁵. En 1922, le cirque Palisse réunit en un mois et demi d'exploitation une recette équivalente à la recette annuelle des cinémas Iris et Variétés situés dans le quartier de la Guillotière (respectivement 14 386,90 francs, 14 578,75 et 14 381,35 francs⁸²⁶). Bref, les petites salles de quartier réalisent de maigres recettes, à peine équivalentes à celles des petits commerces d'alimentation. Ce point est important, car il permet de comprendre comment des individus sans réelles ressources financières et sans expérience se lancent dans l'exploitation d'une salle de cinéma, ou plutôt dans le commerce cinématographique.

II. Les exploitants : des professionnels aux petits commerçants

La normalisation du spectacle cinématographique n'a pas entraîné une professionnalisation des exploitants qui restent caractérisés, dans leur grande majorité, par leur inexpérience. Face aux professionnels – employés ou indépendants – qui dirigent les grands établissements cinématographiques, des individus issus de tous les métiers

⁸²² ADR : P 33 : Dossier de Jérôme Dulaar, bilan financier de l'année 1920.

⁸²³ ADR : P 53 : Dossier de Louis Froissart, bilan financier de l'année 1920.

⁸²⁴ ADR : P 23 : Dossier de Del Pietro et P 33 : Dossier de Jérôme Dulaar.

⁸²⁵ ADR : P 23 : Dossiers de Demeure et de Delluchi, et P 140 : Dossier de Charles Pons.

⁸²⁶ AML : 0008 WP 031 : Inventaire des recettes des établissements de spectacles de Lyon, 1922.

exploitent, avec plus ou moins de bonheur, les petites salles de quartier.

1) Une majorité d'inexpérimentés

A) ORIGINES PROFESSIONNELLES

« *On ouvre un cinéma plus aisément qu'une épicerie.* » Tel était le constat désabusé de Charles Le Fraper en 1912⁸²⁷, observant l'inexpérience du monde du spectacle de la majorité des exploitants qui, à Lyon comme à Paris, provenaient pour beaucoup du petit commerce et de l'artisanat. Quinze ans plus tard, le discours n'a pas changé d'un iota :

« *L'exploitant type est un ancien bistrot, un crémier qui a un placement à faire. Il achète pour 200 000 ou 300 000 francs une salle de 2^{ème} catégorie, tout comme il prendrait une mercerie bien achalandée ou un café-comptoir. Il ne connaît bien entendu rien au cinéma – ce qui n'est pas un vice rédhibitoire, après tout – mais il a des idées, ce qui est infiniment plus grave. De ces idées, qui remontent aux Mystères de New York, rien au monde ne le fera démordre.* »⁸²⁸

Ce portrait peu flatteur est récurrent dans la presse corporative pour qui taper sur les exploitants est un moyen détourné de critiquer la qualité de la production cinématographique. En faisant abstraction des « idées » que prête ici le chroniqueur aux directeurs de cinémas, on peut s'interroger sur la validité des propos quant à leur inexpérience à une époque où le spectacle cinématographique ne constitue plus une nouveauté.

Or, l'identité des exploitants de l'agglomération lyonnaise entre 1914 et 1929 confirme bien plus qu'elle n'infirme le portrait brossé dans l'*Ecran Lyonnais*. Bien sûr, certains exploitants sortent du lot. Les directeurs des grands établissements cinématographiques de la ville, par exemple, sont pour beaucoup des professionnels avérés de l'exploitation. M. Botex, nommé à la tête de l'Aubert-palace en 1920, a déjà dirigé plusieurs salles de cinéma à Paris et en province⁸²⁹. Lyon, du reste, ne constitue pas l'étape finale de sa carrière puisqu'il part en 1925 diriger l'Aubert-palace de Marseille⁸³⁰. Le Lumina-Gaumont est quant à lui dirigé, dès son ouverture, par Antoine Grange, représentant de la maison Gaumont à Lyon depuis 1913⁸³¹. Lorsque ce dernier est nommé à un poste plus important en 1926, la direction du palace des Brotteaux est confiée à Jeanin, l'ancien directeur du Tivoli⁸³².

⁸²⁷ Cité par MEUSY Jean-Jacques, « Palaces et boui-bouis : état de l'exploitation parisienne à la veille de la première guerre mondiale », L'année 1913 en France, 1895 n° hors série, octobre 1993, page 87.

⁸²⁸ *L'Ecran Lyonnais* n° 25, 4 novembre 1927.

⁸²⁹ *La Cinématographie française* n° 76, 17 avril 1920.

⁸³⁰ *Le Cri de Lyon* n° 264, 4 décembre 1925.

⁸³¹ *Indicateur commercial Henri*, année 1913.

⁸³² *Le Cri de Lyon* n° 258 et 298 des 23 octobre 1925 et 4 septembre 1926.

Mais ces professionnels de l'exploitation constituent une minorité. Dans leur grande majorité, les directeurs de cinéma parviennent à la tête de leur salle sans expérience aucune ni du cinéma, ni du spectacle en général. Cette situation s'explique en partie par la structure très éclatée de l'exploitation cinématographique qui, en France, compte 80 % d'indépendants⁸³³. Sur ce point, l'agglomération lyonnaise ne constitue pas une exception.

A la veille de la guerre, plus du tiers des salles de cinéma lyonnaises était exploité en réseau. Une minorité, certes, mais qui paraît conséquente au regard de l'évolution dans les années qui suivent. Car en 1921, on ne compte plus à Lyon que onze salles sur quarante et une exploitées soit par des sociétés d'exploitation (Cinéma-monopole, Aubert, Gaumont et Tivoli) soit par des individus possédant plusieurs salles de la ville (Boulin, Pinard). Durant les années 1920, le mouvement ne fait que s'accroître : Cinéma-monopole cède une de ses salles à un particulier en 1922⁸³⁴, et la veuve de Mel-Kior Pinard se retire des affaires en vendant ses deux exploitations à deux personnes différentes à la fin de l'année 1924⁸³⁵. En 1925, les seuls circuits lyonnais qui subsistent sont ceux de la société Cinéma-monopole (deux salles) et de Jean Boulin (trois salles).

En revanche, certains exploitants dirigent en parallèle une salle lyonnaise et une salle de banlieue. H. Agostini, hôtelier avenue Jean-Jaurès, reprend l'exploitation du cinéma Lafayette en 1919 puis celle du cinéma Saint-Clair à Caluire en 1921⁸³⁶. Il dirige conjointement, mais seulement pendant quelques mois, les deux établissements. Un de ses successeurs à la tête du cinéma Lafayette, André Bodin, reprend lui l'exploitation du Fantasio de Villeurbanne en 1926. Jusqu'en 1929, les deux salles sont exploitées de concert⁸³⁷. Enfin, Auguste Brossy, propriétaire de l'Odéon depuis 1919, rachète le principal cinéma d'Oullins entre 1922 et 1923 et reste à la tête des deux salles jusqu'à l'avènement du parlant⁸³⁸. On trouve également le cas d'un exploitant de la banlieue reprenant une salle lyonnaise : c'est le cas de Joseph Feuillet, propriétaire du palace de Saint-Fons qui reprend en 1926 l'une des salles de la route de Vienne et l'exploite jusqu'en 1928⁸³⁹.

Mais la double exploitation reste finalement un phénomène limité dans son ampleur

⁸³³ ABEL Richard, « Les années folles. Reinventar un cine frances », in PALACIO Manuel et PEREZ Julio PERUCHA [dir.], *Historia general del cine, Vol. 5 : Europa y Asia 1918-1930*, Madrid, Catedra, 1997, page 80.

⁸³⁴ AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma Moncey, lettre de Théodore Sprecher, datée du 1^{er} avril 1922.

⁸³⁵ AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma Comœdia, lettre de Claude Peyre datée du 5 novembre 1924 ; Dossier du théâtre de la Cigale, lettre d'Eugène Goiffon, datée du 22 juillet 1925.

⁸³⁶ *Indicateur commercial Henri*, années 1919-1922.

⁸³⁷ *Indicateur commercial Henri*, année 1928.

⁸³⁸ *Idem*, années 1920-1928.

⁸³⁹ *Ibidem*.

et dans le temps : à la veille de l'avènement du parlant, plus des 3/4 des établissements cinématographiques lyonnais (trente-six sur quarante-sept, soit 77 %) sont dirigés par des particuliers ne possédant qu'une seule salle de cinéma. Le caractère atomisé de l'exploitation cinématographique permet de fait à tout un chacun de faire son chemin dans les salles obscures.

L'inexpérience caractérise en premier lieu les fondateurs des nouvelles salles de cinéma. En effet, sur la trentaine d'exploitations ouvertes à Lyon entre 1915 et 1928, quatre seulement l'ont été par des sociétés ou des individus directement issus de l'industrie cinématographique. C'est le cas du Lumina-Gaumont et du Tivoli, tous deux fondés par des sociétés nationales, mais deux autres salles l'ont été par des exploitants locaux : le cinéma Athénée, par l'ancien exploitant du cinéma Elysée, et le Cristal-Palace, ouvert par le propriétaire du cinéma Venise.

Certains exploitants, quelles que soient les raisons qui les ont poussé à se défaire de leur établissement, se lance une seconde fois dans l'exploitation cinématographique en créant un nouvel établissement. Il s'agit peut-être d'une volonté de ne pas s'avouer vaincu. C'est l'histoire malheureuse d'Edmond Mercier, contraint en 1919 de céder le cinéma Elysée – qu'il avait lui-même fondé avant-guerre – qui ne met que quelques mois à rouvrir une salle de cinéma aux Brotteaux, en empruntant de l'argent à ses amis. Très rapidement confronté de nouveau à des difficultés économiques, il est déclaré en faillite moins de deux ans après l'ouverture de son nouvel établissement, et ses biens sont saisis⁸⁴⁰. Autre exemple, Théodore Sprecher, éphémère exploitant du cinéma Moncey qu'il a racheté à Cinéma-monopole en 1923, ouvre en décembre de la même année un petit cinéma d'allure modeste à Caluire et Cuire⁸⁴¹. Il ne le dirigera que trois années.

En dehors de ces exemples, les carrières des fondateurs d'exploitations cinématographiques sont atypiques. Guillermin, qui tient une droguerie à la Croix-Rousse, fait ainsi construire un « *bâtiment à usage de cinéma* », le futur cinéma Family, dans un terrain qui lui appartient⁸⁴². A. Bideau, ingénieur plus passionné, selon son petit-fils, par le défi technique que représente la création d'un cinéma que par le spectacle en lui-même⁸⁴³, fonde le cinéma Régina à Vaise en 1920.

Il est vrai que le cinéma demeure un commerce relativement accessible. Le capital nécessaire à l'installation d'une petite exploitation de quartier n'est pas nécessairement plus élevé que pour un autre commerce. Il n'y a pas même besoin de constituer un stock pour commencer puisque les films s'acquièrent désormais à la location. En 1918, un ouvrier employé aux usines Berliet, qui gagne 10 francs par jour, demande ainsi

⁸⁴⁰ ADR : P 108 : Dossier d'Edmond Mercier, rapport des contributions directes, 14 décembre 1922.

⁸⁴¹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Moncey, lettre de Théodore Sprecher, datée du 1^{er} avril 1922 & AM Caluire : 1 | 18/1 : Lettre de Théodore Sprecher, datée du 10 décembre 1923.

⁸⁴² AML : 1121 WP 003 : Dossier du cinéma Family, lettre de Guillermin datée du 1^{er} février 1922 & *Indicateur commercial Henri*, année 1922.

⁸⁴³ Entretien avec Paul Bideau, réalisé le 21 mai 2004.

l'autorisation à la mairie de créer un cinéma dans un petit local de l'avenue de Saxe⁸⁴⁴. La demande n'aboutira pas (sans que l'on ne sache si la mairie a refusé ou si l'individu a abandonné son projet), mais cet exemple prouve que la création d'une salle de cinéma est à la portée de bien des bourses.

Tout comme avant guerre, on retrouve parmi les nouveaux promoteurs du cinéma des cafetiers. Ceux-ci illustrent à merveille le caractère pragmatique que peut revêtir l'installation d'un cinéma : leur clientèle est déjà constituée et le local tout trouvé. Auguste Lacroix organise ainsi à partir de 1915 des projections cinématographiques dans une salle annexe de son café qu'il a fait construire en 1911⁸⁴⁵. Jusqu'en 1932, il arborera conjointement les casquettes de cafetier et de directeur de cinéma. Il est possible que le simple fait d'avoir une salle à sa disposition ait poussé Auguste Lacroix à organiser des projections. Le cinéma était peut-être le meilleur moyen de rentabiliser l'espace... Même itinéraire pour Léon Peuch, installé comme cafetier au n° 75 de la route de Vienne, qui fait construire en 1921 une salle de réunion en face de son café, au 78 de la même rue⁸⁴⁶. Dans un premier temps, cette salle ne lui sert qu'à organiser des bals et des cours de danse, mais un an plus tard Léon Peuch demande l'autorisation de donner des séances cinématographiques et transforme finalement son établissement en véritable salle de cinéma⁸⁴⁷.

C'est que l'exploitation cinématographique constitue peut-être pour le commerçant bien avisé et disposant de quelques liquidités une bonne affaire. Umberto Mariani s'est enrichi pendant la guerre auprès des magasins généraux de l'Etat qu'il fournissait en vêtements militaires. En 1918 et 1919, il réalise un chiffre d'affaires qui dépasse les 350 000 francs et ses bénéfices s'élèvent à plus de 50 000 francs⁸⁴⁸. Il fonde en 1920 une manufacture de vêtements « *pour hommes et jeunes gens* » dans le quartier de Montchat, à laquelle il adjoint quelque mois plus tard une salle de cinéma, le Montchat-palace⁸⁴⁹. Amour du 7^{ème} Art ? Ou simple volonté de diversifier ses activités pour s'enrichir ?

La création d'un cinéma peut quelquefois passer totalement inaperçue dans les multiples activités d'un entrepreneur. A ce titre, la carrière de Paul Noailly entre 1914 et 1920 est exemplaire :

« M. Noailly, représentant à la commission, a cessé sa représentation le 1^{er} août 1914 pour la reprendre le 1^{er} décembre de la même année [...] En 1918, nouvelle

⁸⁴⁴ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Madeleine, lettre de Carra datée de juin 1918.

⁸⁴⁵ AML : 0344 WP 048, PCA n° 19110300 : Lettre d'Antoine Lacroix datée du 18 janvier 1911.

⁸⁴⁶ AML : 0344 WP 091, PCA n° 19210006 : Lettre de Léon Peuch datée du 7 janvier 1921.

⁸⁴⁷ AML : 1121 WP 006 : Dossier du cinéma Splendid, lettre de Léon Peuch datée du 26 décembre 1922.

⁸⁴⁸ ADR : P 101 : Dossier individuel d'Umberto Mariani, rapport des contributions directes, 10 juin 1921.

⁸⁴⁹ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Montchat-palace, lettre d'Umberto Mariani, 28 avril 1921.

cessation de la représentation qui fut reprise au 1^{er} janvier 1919. M. Noailly adjoignit à sa représentation : 1) Au 1^{er} janvier 1915 : un commerce de tissus de soie, commerce qui fut déficitaire du commencement à la fin. [...] 2) En janvier 1917 : des ateliers de constructions mécaniques à Chavanoz [...] Affaire liquidée au 1^{er} janvier 1920. 3) En février 1917 : une entreprise de tissage à façon, terminée fin avril 1918. 4) Le 14 novembre 1919 : un cinématographe à la Croix-Rousse, capital initial de 50.000 francs, affaire déficitaire terminée à fin 1920. 5) Fin avril 1920 : une entreprise de matériaux de construction, affaire mort-née, remplacée par une entreprise de camionnage⁸⁵⁰ »

De l'industrie textile au monde du spectacle, Paul Noailly est un touche-à-tout qui n'a guère connu de succès. Son itinéraire n'en est pas moins représentatif des carrières indépendantes où la nature du commerce, finalement, importe peu. Ne généralisons pas : certains fondateurs d'exploitations cinématographiques ont certainement plus agi par passion que par désir de gagner de l'argent. Mais il est difficile de faire la part des choses entre passionnés (s'ils existent) et opportunistes.

L'inexpérience des exploitants est encore plus visible chez les individus qui reprennent une exploitation cinématographique. Il est vrai qu'il ne s'agit alors que de déboursier une somme d'argent, guère plus importante que celle que nécessiterait l'achat d'une boulangerie. C'est du moins le cas des petites exploitations de quartier, car les établissements plus importants sont inabordables. En 1919, le cinéma des Variétés à Villeurbanne est vendu 7 500 francs, et celui du cours Tolstoï 11 000 francs⁸⁵¹, alors que l'établissement d'Alexandre Rota, à proximité de la place Bellecour, est vendu pour la somme de 100 000 francs⁸⁵², pour un nombre de places sensiblement équivalent à celui des deux salles villeurbannaises. Dans les années 1920, les petites exploitations conservent leur caractère relativement accessible : le prix de vente en 1924 du cinéma Family situé dans les contreforts du quartier Croix-Rousse est de 36 000 francs⁸⁵³. En 1926, Michel Démo ne débourse que 26 000 francs pour reprendre l'exploitation du Cristal-palace dans le quartier de Monplaisir⁸⁵⁴ (mais le fondateur de la salle, Bouvard, reste propriétaire des murs). On retrouve le même ordre de grandeur dans les annonces parues dans *L'Ecran Lyonnais* : des établissements de la ville ou de la banlieue lyonnaise sont proposés pour des sommes comprises entre 35 000 et 50 000 francs⁸⁵⁵.

Cela explique que des personnes *a priori* sans grands moyens financiers puissent

⁸⁵⁰ ADR : P 124 : Dossier individuel de Paul Noailly, rapport des contributions directes daté du 10 août 1922.

⁸⁵¹ ADR : P 23 : Dossier de Delluchi et Deloche, rapport des contributions directes daté du 27 décembre 1922 et P 177 : Dossier d'André Ullrich, rapport des contributions directes daté du 10 décembre 1921.

⁸⁵² ADR : P 156 : Dossier d'Alexandre Rota, rapport des contributions directes daté du 17 décembre 1921.

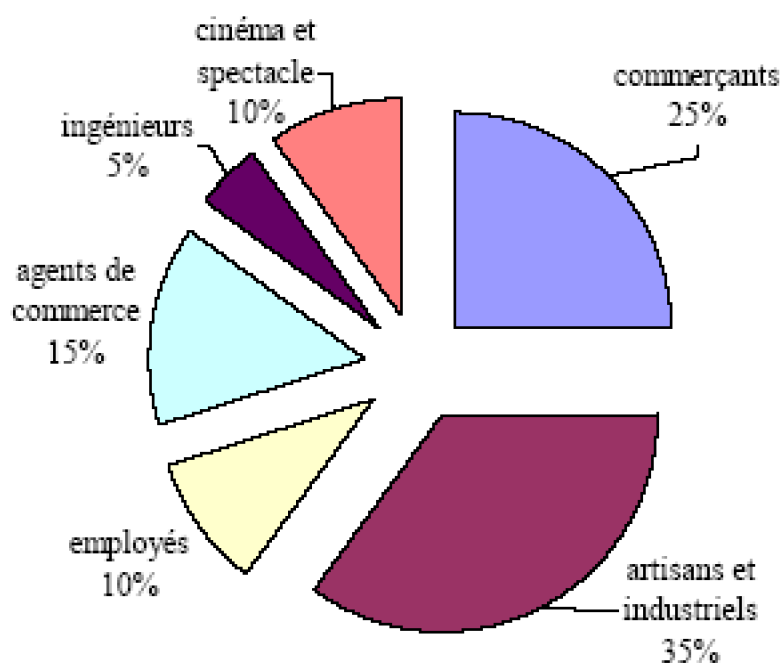
⁸⁵³ ADR : 8 U 194 : Etude de M^e Sylvain, acte de vente du 11 août 1924.

⁸⁵⁴ ADR : 8 U 190 : Etude de Me Juveneton, acte de vente du 3 août 1926.

⁸⁵⁵ Voir par exemple les n° 93 et 299 des 26 janvier 1922 et 11 septembre 1926.

reprendre un établissement cinématographique. En 1928, le petit cinéma Cité, situé sur le cours Lafayette au delà des voies ferrées, est repris par Joseph Trincat. Ce dernier, qui n'a que 26 ans, est célibataire et vit chez sa mère et son beau-père. Il travaillait précédemment comme manœuvre puis comme porteur à la gare de Perrache⁸⁵⁶, profession sans doute assez peu lucrative. Il est vrai que Joseph Trincat ne se rend pas seul acquéreur du cinéma puisqu'il est associé avec son petit frère (22 ans), lui-même garçon de magasin dans une teinturerie⁸⁵⁷. Le cas est courant : acheter un commerce à deux facilite l'accès de petits indépendants.

Entre 1915 et 1928, une centaine d'individus reprend un temps une exploitation cinématographique. J'ai pu identifier l'origine professionnelle de quarante d'entre eux⁸⁵⁸, principalement ceux qui commencent leur carrière au début des années 1920 : faute de recensements, les exploitants qui se sont succédés entre 1918 et 1920 n'ont, pour la plupart, pas pu être identifiés.



Graphique 1. Origine professionnelle des individus ayant repris un commerce de cinéma entre 1915 et 1928

⁸⁵⁶ AML: 1121 WP 002: Dossier du cinéma Cité, rapport du commissaire du quartier daté du 21 janvier 1928.

⁸⁵⁷ ADR : Recensement de l'année 1926, 23 rue Bellecombe.

⁸⁵⁸ L'identification de l'origine professionnelle des exploitants s'est faite à partir de trois sources. D'une part, les autorisations d'exploiter accordées par la municipalité (AML : 1121 WP 001 à 007) qui, de temps à autre, précise la profession des requérants. D'autre part, les indicateurs commerciaux qui permettent de retrouver, à partir de leur adresse, les individus avant qu'ils ne se lancent dans le cinéma. Enfin, les recensements nominatifs, utilisés la plupart du temps pour contrôler les informations glanées dans les indicateurs et quelquefois, lorsque les individus n'ont pas déménagé, pour retrouver les individus avant qu'ils ne deviennent exploitants.

Les données ci-dessus sont parcellaires puisqu'elles ne prennent en compte qu'un tiers de l'ensemble des individus ayant repris une salle de cinéma. Toutefois, deux tendances se dessinent : la place importante des exploitants issus de professions indépendantes (commerce, artisanat, industrie ou professions libérales) et l'absence quasi-complète des professionnels de l'industrie cinématographique. Sur ce dernier point, il ne peut y avoir d'ambiguïté : les individus issus du monde du cinéma, qu'ils viennent de l'exploitation ou de la distribution, sont les plus faciles à identifier. On peut même avancer l'hypothèse qu'ils sont ici sur-représentés, alors même qu'ils ne constituent – avec les professionnels du spectacle – que 10 % de l'ensemble des repreneurs d'exploitations cinématographiques. Parmi les individus issus du monde du spectacle, deux hommes viennent d'établissements prestigieux : Charles Courtioux, compositeur et chef d'orchestre du Casino-Kursaal, qui dirige pendant trois ans le petit cinéma Palace⁸⁵⁹ et Gaston Beyle, le directeur du Grand-Théâtre, que l'on retrouve en 1921 directeur du cinéma Gloria⁸⁶⁰. La transformation provisoire des deux grandes salles de spectacle en cinéma pendant la guerre a-t-elle suscité des vocations ?

On trouve tout de même parmi les repreneurs deux individus issus de la distribution cinématographique qui s'imposent comme des professionnels de l'exploitation. Joseph Caffarel, directeur de la maison Select distribution au début des années 1920⁸⁶¹, entame en 1923 une véritable carrière dans l'exploitation cinématographique en obtenant du syndic de faillite l'exploitation du cinéma des Capucines⁸⁶². Il est possible que Caffarel soit le principal fournisseur de films de la salle des Brotteaux et, qu'à titre de principal créancier, il obtenu l'adjudication du fonds de commerce. Il ne l'exploite qu'une petite année et ne peut empêcher sa fermeture. On le retrouve ensuite en 1925 à la tête du cinéma Artistic, rue de la République, qu'il dirige pendant un an, puis à celle du cinéma de Perrache, 44 cours Suchet, où il parvient à transférer l'enseigne lumineuse du cinéma des Capucines⁸⁶³. Jean-Marie Jacquemond est quant à lui représentant de la maison de distribution Harry depuis 1919⁸⁶⁴. En 1923, il s'installe également dans le quartier des Brotteaux où il prend la tête du cinéma Athénée jusqu'au 12 novembre 1925⁸⁶⁵. Le même jour, il reprend l'exploitation de la Gaieté Gambetta, devenue le Grand Palais, qu'il

⁸⁵⁹ ADR : P 16 : Dossier de Charles Courtioux, papier en-tête d'une lettre de Charles Courtioux datée du 29 décembre 1919.

⁸⁶⁰ AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma Gloria, lettre de Gaston Beyle, datée du 30 mars 1921 & *Indicateur commercial Henri*, années 1920-1922.

⁸⁶¹ *Idem*, années 1922-1923

⁸⁶² AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma des Capucines, lettre de J. Caffarel, datée du 12 novembre 1923.

⁸⁶³ AML : 0337 WP 021 : Enseignes lumineuses, lettres de J. Caffarel, datées des 5 mars 1925 et 6 avril 1926.

⁸⁶⁴ *Indicateur commercial Henri*, années 1919-1929.

⁸⁶⁵ AML : 1121 WP 001 : Dossier du cinéma Athénée, lettre de Jean-Marie Jacquemond, datée du 26 janvier 1923 et lettre de Gérenton, datée du 12 novembre 1925.

dirige jusqu'en 1926⁸⁶⁶, tout en conservant ses activités de distributeur. En 1928, il apparaît comme le directeur à Lyon de la société Franco-film⁸⁶⁷, puis de la Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA), soit l'un des principaux acteurs de l'industrie cinématographique de la région. Mais cette carrière, tout comme celle de Joseph Caffarel, constitue une exception.

Plus de la moitié (60 %) des exploitants vient du commerce, de l'artisanat ou de l'industrie. J'ai volontairement mis ensemble artisans et industriels, ne pouvant pour certains distinguer s'ils appartenaient à l'une ou l'autre catégorie. On peut en effet très bien être dénommé « *mécanicien* » et être à la tête d'une entreprise de plusieurs dizaines d'employés. Le manque de précision des sources nominatives sur l'identité professionnelle des individus est notoire. Un seul exemple : Dominique Jourdan apparaît tantôt comme « *mécanicien-patron* », tantôt comme « *industriel métallurgiste* »⁸⁶⁸, avant de devenir l'exploitant du cinéma Moncey entre 1924 et 1925.

Comme avant guerre, les professions dont sont issus les repreneurs de commerces cinématographiques recouvrent tous les secteurs d'activité, et aucune n'est récurrente. André Mayol, qui reprend en 1918 le cinéma Lafayette, est marchand d'oranges en gros⁸⁶⁹. L. Noir, éphémère exploitant du cinéma Paul-Bert, est implanté à la Croix-Rousse où il est marchand de couronnes mortuaires⁸⁷⁰. Des larmes aux rires... Au cinéma du Grand Trou, 106 route de Vienne, se succèdent entre 1918 et 1925 un marchand d'instruments de musique, l'exploitant des grands bains de la gare de Perrache, un commissionnaire en fruits et un électricien⁸⁷¹.

Certains itinéraires constituent de véritables ascensions sociales. Emile Peyre, né en 1876 dans une famille d'agriculteurs, aide ses parents jusqu'à ses 17 ans, avant de partir à Lyon pour devenir apprenti puis 1^{er} commis dans une maison d'alimentation⁸⁷². En 1903, à 27 ans, il s'installe à son compte en ouvrant un commerce de fromages au 7 du cours Lafayette, où il demeure. Il faut croire que ses fromages se sont bien vendus car, 20 ans plus tard, il reprend le commerce de cinéma de la veuve de Mel-Kior Pinard, 13 avenue Berthelot. Non content de le racheter, il l'agrandit considérablement. Le cinéma

⁸⁶⁶ AML : 1121 WP 009 : Dossier du Grand Palais, lettres de Jean-Marie Jacquemond datées du 12 novembre 1925 et du 11 août 1926.

⁸⁶⁷ *L'Ecran lyonnais* n° 38, 11 février 1928.

⁸⁶⁸ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Moncey, rapport du commissaire du quartier de la Préfecture, 13 juin 1923 ; ADR : Recensement de l'année 1926, 137 cours Henri.

⁸⁶⁹ ADR : P 107 : Dossier d'André Mayol, rapport des contributions directes daté du 12 mai 1922.

⁸⁷⁰ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Paul-Bert et *Indicateur commercial Henri*, année 1922.

⁸⁷¹ AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma du Grand Trou, lettres des exploitants successifs, datées des 23 février 1918, 10 janvier 1924, 16 février 1925 et 13 août 1925.

⁸⁷² AN : AJ³⁸ 3337 : Dossier du cinéma la Perle, informations sur les acquéreurs éventuels, 1942.

Comœdia devient l'une des salles les plus importantes de la ville.

Parmi les employés, rares sont ceux dont j'ai pu identifier l'employeur, et donc l'activité commerciale. Une seule exception, mais qui entraîne plus de questions qu'elle n'apporte de réponses : Jules Naef, né en 1866, habite au n° 8 de la rue Tronchet et est employé comme ajusteur à la société Pradel en 1921, comme son frère du reste. Cinq ans plus tard, il n'a pas déménagé mais apparaît cette fois comme directeur du cinéma Moncey⁸⁷³. Comment en est-il arrivé là ?

Un individu choisit peut-être de reprendre l'exploitation d'un cinéma tout simplement parce qu'il habite à proximité et qu'il le sait en vente. A Villeurbanne, Alphonse Gruffat reprend en 1925 le cinéma Eden, situé au n° 20 de la route de Crémieux, alors qu'il était jusque là ajusteur (à son compte, très vraisemblablement) juste en face, au n° 19 bis⁸⁷⁴. Trois des quatre personnes qui se succèdent à la tête du petit cinéma Diderot entre 1921 et 1927, situé au cœur des pentes de la Croix-Rousse, habitent à moins de cinq minutes de l'établissement⁸⁷⁵. Le cinéma 207 rue Paul-Bert, ouvert par Paul Charbin dans son café en 1914 est racheté en 1919 par Isaac Barranikov, sujet Russe, qui habite alors à quelques centaines de mètres du cinéma, de l'autre côté de la rue Garibaldi, où il exerce la profession d'ébéniste⁸⁷⁶. Six mois plus tard, c'est un tout proche voisin de l'établissement qui s'en porte acquéreur, Joandelle-Desorme, qui habite au 205 de la rue Paul-Bert⁸⁷⁷.

Issus de tous les métiers et venus pour beaucoup au 7^{ème} Art par opportunisme, les exploitants des salles de cinéma de quartier forment un groupe hétérogène et inexpérimenté. D'autant plus que pour certains d'entre eux, l'exploitation d'un établissement cinématographique ne constitue qu'une activité secondaire.

B) DES EXPLOITANTS PLURIACTIFS

En 1913, le fondateur du petit cinéma du Prado, Micoulaz-Boucher, se présente comme un « *simple ouvrier ayant installé définitivement ce petit cinéma de 150 places maximum dans le but de [s]e créer quelques ressources supplémentaires*⁸⁷⁸ » L'exploitation d'un établissement cinématographique est présentée comme un complément d'activité pouvant apporter un complément à l'argent que l'on gagne par ailleurs. L'exemple de Micoulaz-Boucher est loin de constituer une exception. Il est impossible de chiffrer le

⁸⁷³ ADR : Recensement de la ville de Lyon : 8 rue Tronchet, années 1921 et 1926.

⁸⁷⁴ AMV : Liste électorale de l'année 1925.

⁸⁷⁵ AML : 1121 WP 003 : Dossier du cinéma Diderot, lettres des exploitants successifs datées des 20 septembre 1921, 10 août 1926 et 4 septembre 1927.

⁸⁷⁶ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Paul-Bert, rapport du commissaire daté du 13 juillet 1918.

⁸⁷⁷ *Idem*, lettre de Joandelle-Desorme datée du 31 mars 1919.

⁸⁷⁸ AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma Iris, lettre de Micoulaz-Boucher, datée du 20 mai 1913.

nombre d'exploitants exerçant une activité extérieure à la direction de leur salle – les cas n'apparaissent qu'accidentellement dans les sources administratives – mais les exemples abondent. C'est le propre des professions indépendantes que de sortir des catégories pré-établies : le statut d'indépendant permet à ceux qui le détiennent – dans la mesure de leurs moyens – de multiplier les activités et de passer d'un secteur à l'autre. Certains parviennent à jongler avec plusieurs emplois. Les conditions d'exploitation d'une salle de cinéma, il est vrai, facilite les choses. La plupart des établissements de quartier ne fonctionnent en effet que trois ou quatre fois dans la semaine, c'est à dire le week-end et parfois les jeudis soirs. Il est donc réellement possible de diriger une salle de cinéma tout en travaillant ailleurs pendant la journée.

La pluriactivité caractérise avant tout les commerçants et artisans qui se lancent dans le cinéma tout en conservant leur activité initiale. C'est le cas par exemple de Joseph Micheletti, peintre-plâtrier à son compte depuis 1888⁸⁷⁹, qui reprend l'exploitation du cinéma Splendor en 1913. Jusqu'en 1927, les deux activités sont dirigées conjointement. Sans doute Joseph Micheletti compte-t-il sur sa famille pour faire face aux multiples obligations liées à sa double profession. Il est ainsi prévu qu'il pourra être représenté par son gendre dans les affaires liées au cinéma⁸⁸⁰, et son fils travaille à ses côtés comme peintre en bâtiment⁸⁸¹. Eugène Raclot continue lui aussi son activité initiale – il est luthier et marchand d'instruments de musique – après avoir repris le cinéma Diderot en 1919⁸⁸², tout comme G. Barrucand, graveur lithographe à Lyon et exploitant du cinéma Eden de Villeurbanne en 1922⁸⁸³. On pourrait multiplier les exemples.

Une double casquette revient fréquemment, celle de cafetier-exploitant de cinéma. En 1926, on en compte pas moins de quatre sur Lyon et Villeurbanne⁸⁸⁴, soit qu'il s'agisse d'un cafetier ayant installé un cinéma dans son comptoir (comme Antoine Lacroix et Léon Peuch, comme on l'a vu plus haut), soit qu'un café ne soit attenant à la salle de cinéma et que le repreneur de l'établissement décide de faire d'une pierre deux coups. C'est le cas de H. Callamard, qui dirige conjointement le cinéma du Grand Trou et le café situé dans le même bâtiment, et de Compagnon, cinéma au n° 3 de la rue Eugène-Manuel à Villeurbanne, café au n° 5.

La pluriactivité ne caractérise pas les seuls commerçants ou artisans. Charles Pons, le propriétaire du cinéma Kursaal à Villeurbanne, utilise pour sa correspondance avec la municipalité un papier en-tête ainsi libellé : « *L'argus, agence spécialisée dans les détaxes des récépissés des chemins de fer, fondée en 1893/ Ch. Pons et L. Calamard*

⁸⁷⁹ ADR : Registre du commerce : Fiches A 21716 et A 21 717.

⁸⁸⁰ ADR : 6 up 1/257 : Formation de la société André & Micheletti (10 octobre 1913).

⁸⁸¹ ADR : P 111 : Dossier de Joseph Micheletti, rapport des contributions directes, daté du 23 mars 1922.

⁸⁸² *Indicateur commercial Henri*, année 1919.

⁸⁸³ *Idem*, année 1922.

⁸⁸⁴ *Idem*, année 1926.

directeurs/ 147 cours Tolstoï »⁸⁸⁵ Au recensement de 1926, alors qu'il exploite depuis près de sept ans sa salle où, du reste, il demeure, il se déclare toujours comme employé de sa compagnie de détaxe⁸⁸⁶. Mais c'est que le cinéma est très certainement exploité au quotidien par sa femme. En effet, lorsqu'une femme exploite une salle de cinéma, il arrive fréquemment que tous les actes administratifs soient au nom de son mari. C'est le cas très exemplaire du prédécesseur de Pons à la tête du cinéma du cours Tolstoï, André Ullrich, censé avoir acheté puis revendu l'établissement en 1918 alors qu'il était sous les drapeaux. Comme lui-même l'écrit à l'inspection des contributions directes, c'est bel et bien son épouse qui s'est chargée de toutes ces opérations⁸⁸⁷. Quoiqu'il en soit, un commerce est le plus souvent exploité en couple, et le fait que l'un des conjoints occupe une autre profession prouve que l'exploitation cinématographique constitue parfois une activité annexe.

Il n'est pas jusqu'aux professionnels de l'exploitation qui ne soient tentés par la diversité. Jean Boulin, qui dirige trois salles de cinéma dans le centre de la ville et une société de distribution, se consacre entièrement au cinéma. Pourtant, il fonde en 1917 une (éphémère) société de fabrication d'armes⁸⁸⁸. Son cas, parmi les exploitants des principaux établissements lyonnais, constitue néanmoins une exception. Inexpérience et pluriactivité caractérisent essentiellement les exploitants des petites salles de cinéma de quartier, deux traits qui expliquent en partie leurs difficultés économiques et la durée très succincte de leur carrière à la tête de leurs établissements.

2) Un métier précaire

L'instabilité n'est pas nécessairement synonyme de difficultés économiques. Les raisons qui peuvent pousser des commerçants – quelle que soit leur activité, d'ailleurs – à vendre leurs fonds de commerce sont multiples : retraite, changement d'activité, décès du conjoint, déménagement, etc. Mais quelle qu'en soit la raison, la faible durée d'activité des exploitants de salles de cinéma a pour corollaire une absence d'expérience solide pour la majorité d'entre eux. On ne choisit pas ses films de la même manière lorsque l'on est installé aux commandes de son établissement depuis cinq ou dix ans ou quand on vient juste d'y parvenir. L'instabilité ne touche néanmoins pas toutes les salles, ni tous les quartiers. Les petits établissements de quartier sont, de loin, les plus exposés. Si chaque cession de commerce n'est pas nécessairement synonyme de précarité financière, les difficultés économiques reviennent suffisamment de fois dans les discours pour constituer une des causes majeures du fort turn-over des exploitants les plus modestes.

A) LE RENOUVELLEMENT DES EXPLOITANTS DANS LE TEMPS⁸⁸⁹

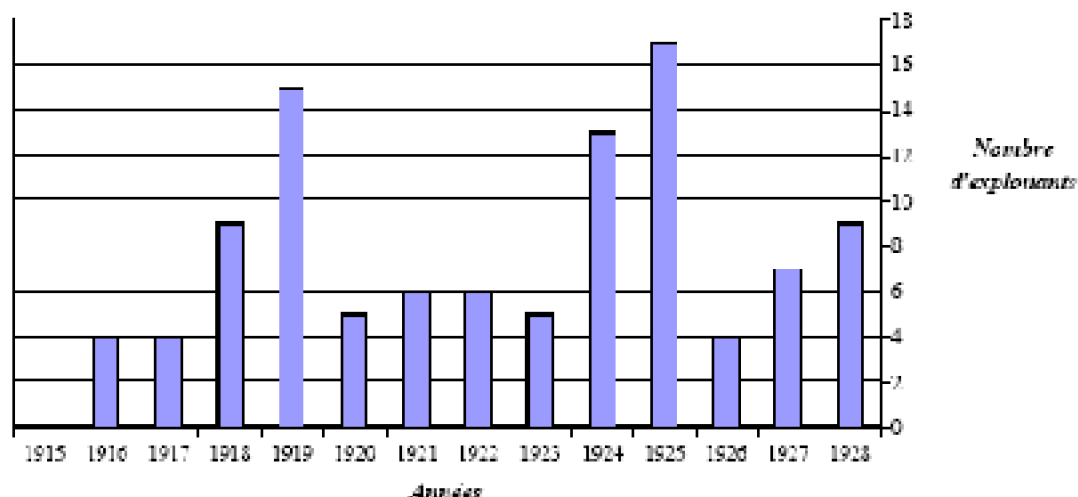
⁸⁸⁵ AMV : Dossier du cinéma Kursaal, lettre de Charles Pons, directeur du Kursaal, datée du 3 avril 1928.

⁸⁸⁶ ADR : Recensement de l'année 1926, 147 cours Tolstoï à Villeurbanne.

⁸⁸⁷ ADR : P 177 : Dossier d'André Ullrich, rapport des contributions directes daté du 10 décembre 1921.

⁸⁸⁸ ADR : 6 up 1/272 : Formation de la société Boulin et Cie (15 février 1917).

Le fort turn-over qui caractérise les exploitants lyonnais est avant tout lié à la conjoncture. Deux grandes périodes d'instabilité caractérisent l'exploitation lyonnaise : les deux années encadrant la fin du conflit (1918-1919) et le milieu des années 1920 (1924-1925).



Graphique 2. Nombre d'exploitants ayant cédé leur établissement entre 1915 et 1928.

Pendant les années de guerre, et malgré l'érosion des recettes des petites salles de quartier, le nombre d'exploitations qui changent de mains reste faible, grosso modo 10 % des salles en 1916 et en 1917. Le conflit, avec les incertitudes qu'il engendre sur l'avenir et le ralentissement général de l'activité économique et législative, entraîne tout logiquement un gel des échanges. Les fondations de société tout comme les faillites sont quatre fois moins nombreuses durant les années de guerre qu'en 1914⁸⁹⁰. La municipalité, quant à elle, relâche la surveillance qu'elle exerçait sur les établissements cinématographiques, ce qui donne à certains exploitants un sursis providentiel. En outre, les petits indépendants ont peut-être à cœur de surmonter coûte que coûte l'épreuve de la guerre (par patriotisme économique, par volonté individuelle). Enfin, dernier facteur d'explication : certaines salles ferment totalement leurs portes pendant tout ou partie du conflit, leurs propriétaires étant mobilisés. Il ne va pas de soi, bien sûr, que les salles de cinéma se vendent à un rythme soutenu. Mais l'instabilité chronique des exploitants dès avant 1914 et surtout entre 1918 et 1929 font apparaître les années de guerre comme une parenthèse. Parenthèse qui prend fin dès que la victoire se profile.

En effet, entre 1918 et 1919, treize établissements cinématographiques, plus du tiers

⁸⁸⁹ **LA SUCCESSION DES EXPLOITANTS DANS LES SALLES DE CINÉMA LYONNAISES A PU ÊTRE MESURÉE PAR LE CROISEMENT DES DÉCLARATIONS D'OUVERTURE OU DE REPRISE D'ÉTABLISSEMENTS À LA MUNICIPALITÉ (AML : 1121 WP 001 À 007) ET DE LA LISTE DES EXPLOITANTS APPARAISSANT CHAQUE ANNÉE DANS L'INDICATEUR COMMERCIAL HENRI. CES DONNÉES ONT ÉTÉ COMPLÉTÉES PAR LES DEUX ENQUÊTES PRÉFECTORALES DE 1916 ET 1921 SUR LES SALLES DE CINÉMA (ADR : 4 M 484 ET 4 M 485).**

⁸⁹⁰ ADR : Registres des faillites : un volume pour l'année 1913, un seul pour les années 1914 à 1918 mais deux pour la seule années 1919.

du parc lyonnais, changent de propriétaire. La moitié d'entre eux en change même à deux reprises, signe patent des difficultés que traverse la petite exploitation dès que l'hypothèque que constitue la guerre est levée. Le record de l'instabilité pendant cette période est détenu par le petit cinéma Diderot, situé sur les pentes de la Croix-Rousse, qui voit se succéder quatre exploitants entre 1918 et 1919. Toutefois, le renouvellement au sein des salles ne caractérise pas la seule exploitation de quartier, qui n'est que la plus durement touchée. C'est l'ensemble de la petite exploitation, y compris celle du centre-ville, qui se renouvelle entre 1918 et 1920. Peu de mouvements par contre au sein des grandes exploitations. A l'exception du cinéma Gloria, les salles de plus de 500 places conservent la même direction.

L'instabilité qui caractérise les lendemains de la première guerre mondiale s'explique en partie par la reprise du contrôle des exploitations par la municipalité lyonnaise et la mise en place d'une législation plus draconienne :

«En 1919, j'ai resté les 6 premiers mois ouverts qui sont les plus mauvais de la saison et la commission des théâtres m'ayant obligé à fermer mon établissement au mois de juillet, pour cause d'insécurité du public et d'hygiène, j'ai été obligé de le vendre un prix dérisoire, ne pouvant supporter moi-même les frais de reconstruction⁸⁹¹ »

Le directeur du cinéma des Variétés à Villeurbanne n'a pu faire face aux obligations de l'arrêté du 14 juin 1919 interdisant les cabines portatives. D'autres peut-être ont été forcés de la même manière à céder leur établissement. A moins qu'ils n'aient pu supporter le coût d'un deuxième appareil de projection, nécessaire pourtant au passage des films de long-métrage.

Après cette grande vague d'instabilité, il paraît assez logique que la vente des fonds de commerce s'essouffle, en dépit de la crise économique des années 1920-1922 et de la multiplication des salles de cinéma qui auraient pu constituer une concurrence nouvelle. Le taux de renouvellement reste important malgré tout, environ 15 % des salles lyonnaises sont cédées chaque année. En tout, ce sont onze salles de cinéma, le quart des établissements lyonnais, qui ont changé de propriétaire entre 1920 et 1923.

On constate une nouvelle vague de cessions de fonds de commerce entre 1924 et 1925, période caractérisée également par la disparition de plusieurs exploitations. Le cinéma Melkior de l'avenue de Saxe est fermé par sa propriétaire à la fin de l'année 1923 puis transformé en salle de spectacle⁸⁹². Le cinéma des Capucines, après la faillite de son propriétaire et la nomination de deux éphémères exploitants, ferme définitivement ses portes en novembre 1924⁸⁹³. Le cinéma Gerland reste quant à lui fermé de mars 1924 à mars 1925, ne trouvant pas de repreneur⁸⁹⁴. Pour les autres salles, l'instabilité est

⁸⁹¹ ADR : P 21 : Dossier individuel de Delluchi, lettre de Delluchi aux contributions directes datée du 25 novembre 1919 (reproduite telle quelle).

⁸⁹² AML : 1121 WP 002 : Dossier du théâtre de la Cigale & ADR : Registre du commerce, fiche n° A 29 500.

⁸⁹³ AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma des Capucines, lettre de Jacqueton, datée du 9 octobre 1924.

⁸⁹⁴ AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma Gerland, lettres des exploitants successifs, datées des 5 mars 1924 et 3 mars 1925.

impressionnante : douze salles changent de mains en 1924, treize en 1925. Sur les deux années, ce sont vingt établissements cinématographiques, plus de 40 % des écrans de la ville, qui ont été cédés. On constate un taux similaire à Villeurbanne, où quatre des neuf salles de cinéma de la commune changent de propriétaire entre 1924 et 1925.

Dans un ouvrage sur le régime fiscal de l'industrie cinématographique, paru justement en 1925, G. Billecocq affirme que l'exploitation cinématographique, confrontée à l'augmentation du coût de la vie et à une lourde imposition, traverse une crise importante⁸⁹⁵. Ces conclusions sont en contradiction apparente avec la hausse de la fréquentation, mais sont illustrées avec force par la situation de l'exploitation lyonnaise. La crise dont il s'agit n'est certes pas celle du cinéma en général, mais celle de la moyenne et de la petite exploitation.

En effet, les exploitants des cinémas de la presqu'île, entre Terreaux et Bellecour, ne sont quasiment pas touchés par le fort turn-over des années 1924-1925. Des douze salles de cinéma du centre-ville, seules deux changent de propriétaire durant cette période. Il s'agit du cinéma Tivoli, repris à la société Aubert par la Paramount, et du petit cinéma Artistic, dont les recettes sont de loin les plus faibles de la presqu'île⁸⁹⁶. Si l'on exclut l'ensemble des salles du centre-ville, ce ne sont pas moins de 60 % des salles de cinéma lyonnaises qui ont changé de propriétaire en deux années.

Sur la rive gauche du Rhône, en effet, le renouvellement des exploitants est quasiment systématique. A l'exception des deux établissements appartenant à des sociétés d'envergure nationale (le Lumina-Gaumont, l'Alhambra toujours propriété de Cinéma-Monopole), toutes les grandes salles de cinéma situées entre le parc de la tête d'or et l'avenue Berthelot changent de direction entre 1924 et 1925. L'instabilité est encore plus flagrante dans les petites salles de quartier. Six d'entre elles sont cédées à plusieurs reprises durant la période : les cinémas Lafayette, Montchat-Palace et Perrache à deux reprises, les cinémas Variétés et Gerland à trois reprises et le cinéma Splendid, situé au n° 106 de la route de Vienne, constituant un cas extrême avec pas moins de quatre propriétaires successifs en un peu moins de deux ans. Malgré une situation économique globalement florissante, le turn-over dans les petits établissements reste important (de 10 à 25 %) dans les années qui suivent, signe que l'instabilité d'une partie de l'exploitation cinématographique lyonnaise est constante.

B) UNE INSTABILITÉ CHRONIQUE

Le métier d'exploitant de cinéma est un métier précaire. Sans doute cela est-il le cas de la plupart des commerces, mais cette situation prend une acuité toute particulière pour des individus qui doivent choisir non pas des légumes mais des oeuvres immatérielles pour satisfaire leur clientèle. S'il ne faut guère de temps pour juger de la fraîcheur d'un poireau, il n'en va pas de même de la qualité des films. Or, quelle que soit la période, la majorité

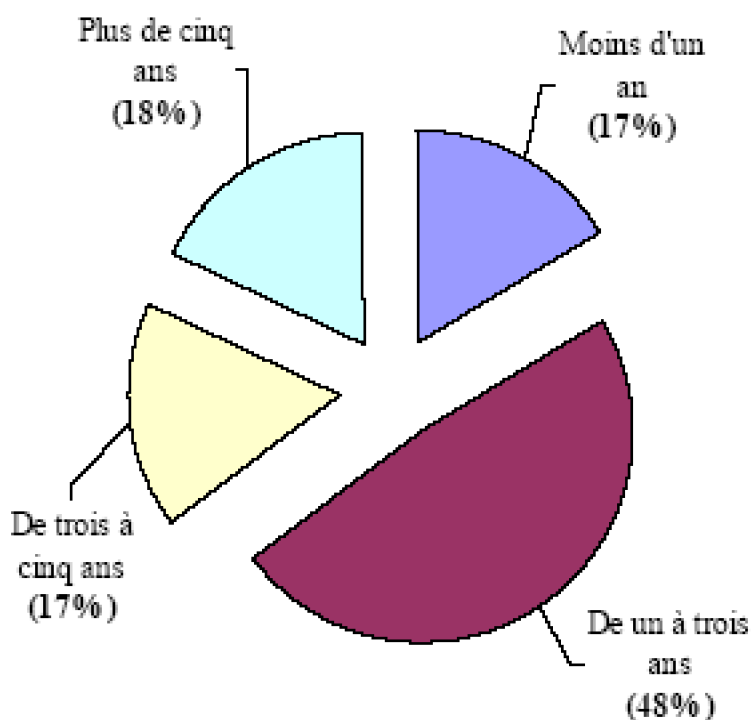
⁸⁹⁵ BILLECOQ G., *Le régime fiscal de l'industrie cinématographique en France*, Paris/Toulouse, Editions Occitana, 1925, 172 pages.

⁸⁹⁶ En 1928, encore, le cinéma Artistic ne réalise que 84 000 francs de recettes alors que ses plus proches voisins (Odéon, Splendor et Terreaux) dépassent les 200 000 sinon les 300 000 francs de recette (AML : 0008 WP 031).

des exploitants lyonnais n'ont commencé leur carrière dans le cinéma que depuis une ou deux années.

A la veille de la guerre, on compte une trentaine d'individus qui dirigent une ou (rarement) plusieurs salles de cinéma à Lyon. Bien peu sont encore à la tête de leur établissement cinq ans plus tard. Sans même compter les sept exploitants disparus en même temps que leur établissement, huit exploitants ont quitté leur salle durant les années de guerre et sept dans les deux années qui suivent la fin du conflit. Si près des trois quart des exploitations ouvertes avant 1914 fonctionnent toujours en 1920, leurs propriétaires ne sont dans leur grande majorité plus les mêmes. Cette année-là, ils ne sont plus que neuf à avoir connu les milieux du cinéma durant la belle époque.

La même précarité caractérise les 121 individus qui se lancent dans l'exploitation d'un cinéma entre 1915 et 1928, que ce soit ceux à l'origine d'un nouvel établissement ou ceux qui ne font que reprendre une salle déjà existante.



Graphique 3. Durée d'activité des exploitants lyonnais parvenus à la tête de leur salle entre 1915 et 1928

Les chiffres sont impressionnants. La moitié des exploitants ne restent qu'une ou deux années à la tête de leur salle et les deux tiers ne dépassent pas les trois ans. Seul un petit cinquième des individus connaît une véritable carrière dans le cinéma en restant plus de cinq ans dans le monde de l'exploitation cinématographique. Le fait de créer une salle de cinéma n'assure pas une longue carrière. Des vingt-sept établissements ouverts à Lyon entre 1915 et 1926, dix n'ont eu qu'une activité éphémère et ont disparu au bout

de une à trois années. Des dix-sept restant, seuls sept ont été exploités par leur fondateur plus de cinq années. On peut ainsi citer l'exemple de Roux et Bourbon, à l'origine de la construction du cinéma Magic, rue du Dauphiné, qui cèdent leur exploitation une année à peine après son ouverture⁸⁹⁷.

Il est tentant de rapprocher cette instabilité du manque d'expérience des exploitants. Pourtant, si l'expérience rentre sans aucun doute en jeu, elle n'est pas systématiquement synonyme d'échec ou de succès. Gaston Beyle, le directeur du Grand Théâtre ne tient qu'une année à la tête du cinéma Gloria et Joseph Caffarel, issu de la distribution, n'empêche pas la fermeture du cinéma des Capucines. *A contrario*, le jeune porteur à la gare de Perrache, Joseph Trincat, est encore à la tête du cinéma Cité en 1951⁸⁹⁸.

La pluriactivité n'est pas non plus un facteur satisfaisant pour expliquer le fort turn-over au sein des salles de cinéma lyonnaises. Bien au contraire, il semble que pratiquer une double activité protège de l'instabilité : les carrières du peintre-plâtrier Micheletti ou du cafetier Lacroix s'étalent ainsi sur de longues années. Sans doute détenir deux sources de revenus différentes permet-il de faire face aux aléas de la conjoncture.

De fait, la véritable raison de l'instabilité des exploitants tient à la rentabilité des établissements, elle-même liée à leur situation géographique. De nombreuses salles de cinéma semblent en effet naturellement déficitaires, mais trouvent toujours un repreneur. En 1922, un rapport sur le cinéma Lafayette précise que « *l'affaire laisserait plus de pertes que de bénéfices, ce qui explique la succession rapide des exploitants. L'actuel étant le cinquième après M. Mayol*⁸⁹⁹ » qui a vendu cet établissement quatre ans auparavant. Soit les différents exploitants du cinéma Lafayette étaient fermement persuadés que le cinéma fait invariablement la fortune de celui qui s'y lance, soit le commerce de cinéma est suffisamment attractif pour passer outre les difficultés économiques flagrantes des prédécesseurs.

Le turn-over des exploitants varie fortement d'un quartier à l'autre. Les établissements situés sur la presqu'île lyonnaise, en dépit de la concurrence qu'ils exercent les uns sur les autres, conservent généralement les mêmes propriétaires durant toutes les années 1920. En dehors du centre de la ville, deux quartiers se détachent : la Croix-Rousse et Vaise. Dans ces deux quartiers en effet, les deux exploitants qui se sont installés avant guerre – Eugène Kalbfeis et Jérôme Dulaar – sont toujours à la tête de leur salle en 1929. Or, Auguste Lacroix, qui a entamé des projections cinématographiques dans son café croix-roussien à partir de 1915, et A. Bideau, le fondateur du cinéma Régina à Vaise en 1920, exploitent eux aussi toujours leur établissement à la veille de l'avènement du parlant. Il est possible que cette stabilité soit en partie liée à l'identité affirmée de ces deux quartiers. Pour des raisons purement géographiques, les habitants de Vaise et la Croix-Rousse cultivent en effet une sociabilité de voisinage peut-être plus

⁸⁹⁷ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma Magic, lettres de Louis Roux, datée du 4 octobre 1920 et de Bazin, repreneur, datée du 17 août 1922.

⁸⁹⁸ *Annuaire du C.N.C.* : Liste des salles autorisées à fonctionner en format standard au 15 septembre 1951.

⁸⁹⁹ ADR : P 107 : Dossier d'André Mayol, rapport des contributions directes daté du 12 mai 1922.

poussée qu'ailleurs, ce qui fait sans nul doute les affaires des salles de cinéma du quartier.

Quelles sont alors les salles les plus marquées par l'instabilité ? Entre 1920 et 1929, neuf établissements cinématographiques – près du tiers des salles situées en dehors du centre-ville – voient se succéder de trois à huit propriétaires différents. Trois d'entre eux – les cinémas Variétés, Lafayette et Moncey – se trouvent sur la rive gauche du Rhône, et subissent de plein fouet sans doute la concurrence des salles plus importantes. Les six autres sont implantés dans des quartiers isolés (Cinéma Diderot, sur les pentes de la Croix-Rousse ; Cinéma Suchet, derrière les voutes de la gare de Perrache) ou sur la rive gauche mais au-delà de la voie ferrée (Cinéma Cité, Cinéma Paul-Bert, Cinéma du Grand Trou et Cinéma Gerland). Nul doute que leur situation géographique ne détermine l'insuccès des exploitants qui les dirigent, soit que la clientèle potentielle soit insuffisante, soit que les habitants de ces quartiers aient moins d'argent à dépenser dans les loisirs. Quoiqu'il en soit, ces établissements ne sont pas rentables, et les difficultés économiques se font parfois jour très rapidement. Un mois à peine après sa prise de possession du cinéma Gerland, début 1924, Eugène Baternel annonce la cessation de son activité, ne parvenant pas à couvrir ses frais⁹⁰⁰.

Les nouveaux propriétaires tentent parfois d'endiguer les difficultés économiques en apportant des améliorations à leur salle, sinon en la rénovant entièrement. Mais les petites exploitations de quartier ne génèrent pas suffisamment de bénéfices pour supporter le poids de travaux trop importants, comme plusieurs exploitants malheureux ont pu le constater tout au long des années 1920. Au cinéma Gerland toujours, trois exploitants se sont succédés entre 1925 et 1928 en apportant l'un après l'autre des améliorations à leur établissement, ce qui ne les a pas empêché de céder rapidement leur établissement⁹⁰¹. Le dernier des trois, Léopold Sanie, qui reprend la salle en février 1927, mène d'importants travaux qui le ruinent. Il est en effet déclaré en faillite à la demande conjuguée d'un électricien, d'un menuisier et d'un plâtrier, très certainement ceux engagés pour les réfections, et à qui il doit une somme avoisinant les 10 000 francs⁹⁰². Pareille mésaventure est survenue également à Emile Gardier, déclaré en faillite après avoir rénové le cinéma des Variétés entre 1926 et 1927⁹⁰³. Les propriétaires successifs des petites salles de quartier n'ont guère les moyens de bouleverser le paysage inégal de l'exploitation cinématographique.

III. Les salles de cinéma et leurs publics

⁹⁰⁰ AML : 1121 WP 004 : Dossier du Cinéma Gerland, lettre d'Eugène Baternel, 5 mars 1924.

⁹⁰¹ AML : 1121 WP 004 : Dossier du Cinéma Gerland.

⁹⁰² ADR : 6 up 1/2892 : Faillite Léopold Sanie, jugement déclaratif (24 mai 1934).

⁹⁰³ ADR : 6 up 1/2771 : Jugement déclaratif de faillite d'Emile Gardier (3 novembre 1927) et 6 up 1/2779 : bilan provisoire (15 mai 1928).

La hiérarchie qui prévaut entre les établissements cinématographiques exclut toute concurrence directe. Palaces et petites salles de quartier ne cherchent pas, en effet, à attirer les mêmes publics. Dans les grands établissements, les spectateurs payent au prix fort un cadre prestigieux et une excellente qualité de projection qui contrastent avec le spectacle bon marché et plus informel des cinémas de proximité. De ceci découle une distinction marquée des publics selon la salle qu'ils fréquentent. Les spectateurs se différencient en premier lieu sur la pratique de la ville, entre ceux qui privilégient la vie de quartier et ceux qui choisissent d'en sortir. Ils se différencient également selon leurs moyens financiers, entre ceux qui ont – ou qui se donnent – les moyens de se rendre dans les palaces et ceux qui n'ont pas vraiment le choix. Enfin, entre prestige et convivialité, la distinction des publics est aussi une question de reconnaissance sociale.

1) Attirer des publics différents

A) LOGES CAPITONNÉES ET BANCS EN BOIS

La salle s'impose, c'est un fait. Mais la disparition des exploitations les plus précaires n'a pas entraîné une uniformisation des établissements cinématographiques. Ceux-ci sont toujours partagés selon leur environnement et le confort des spectateurs. Il faut dire que les deux tiers des salles de cinéma qui fonctionnent dans les années 1920 ont été ouvertes avant 1914. Or, leurs propriétaires successifs n'ont pu ni pousser les murs, ni corriger réellement une architecture dont on ne se souciait guère avant guerre. Certaines exploitations, qui semblaient devoir être provisoires, ont perduré grâce à quelques transformations. C'est le cas du cinéma Etoile à Villeurbanne, installé à l'origine dans une arrière-cour avec une tente pour protéger les spectateurs de la pluie, qui est rénové et transformé en véritable salle de cinéma par Jean Viviant son nouveau propriétaire⁹⁰⁴. Mais pour la majorité des établissements, dont les bénéfices ne permettent guère de faire des investissements, les améliorations sont minimales, sinon inexistantes.

Du reste, les cinémas qui ouvrent leurs portes entre 1915 et 1928 ne marquent pas réellement une rupture dans le visage de l'exploitation cinématographique, malgré le contrôle plus strict des pouvoirs publics. Les petits établissements de quartier restent caractérisés par une architecture pragmatique et un confort spartiate. Le cinéma du Grand Trou, qui ouvre ses portes à la fin de l'année 1918 au 106 de la route de Vienne, est ainsi situé au fond du jeu de boules du café Borella⁹⁰⁵. Pour y accéder, il faut le traverser (à ses risques et périls ?). De nombreuses salles de quartier n'ont d'ailleurs pas pignon sur rue, ayant été installées dans des locaux qui avaient l'avantage d'être disponibles à défaut d'offrir tout le confort souhaitable à l'accueil des spectateurs. Dans cette situation se trouve le cinéma Lacroix à la Croix-Rousse, ouvert en 1915 dans une salle attenante au café du même nom. Le brouhaha des conversations et les verres qui s'entrechoquent venaient-ils perturber l'accompagnement musical des films ?

Certaines salles apparaissent comme une résurgence du cinéma forain. C'est en tout

⁹⁰⁴ ADR : 4 T 203 : Fermeture du cinéma Viviant, dossier constitué par Jean Viviant fin février 1916.

⁹⁰⁵ AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma du Grand Trou, autorisation d'exploiter de l'année 1918.

cas ainsi qu'est dénommé le petit cinéma Fantasio par la commission de sécurité municipale. Ouvert en 1922 dans le quartier de Montchat et situé au fond d'un passage cocher, cet établissement est en effet installé dans une baraque Adrian, vestige de la guerre⁹⁰⁶. Plus caractéristique encore est la description du cinéma des Cinq chemins à Caluire en 1923, alors que la salle vient d'ouvrir ses portes :

« Ce petit établissement qui vient d'être monté lieu des Cinq chemins vers le monument de la victoire est construit entièrement en bois et couvert de tôles ondulées. Le sol est planchéié. Les plafonds et murs sont recouverts de lames de bois peintes et contreplaquées avec des baguettes sur les joints. WC et débarras sont à l'extérieur. L'ensemble peut contenir environ 250 personnes, une petite scène pouvant tenir une dizaine de personnes se trouve devant l'écran, en face, une tribune pour 60 personnes. La cabine de l'opérateur toute en tôles est à l'extérieur⁹⁰⁷ »

A qui s'étonnerait qu'une telle construction puisse encore être autorisée, le rapport précise que, bien qu'elle soit entièrement en bois, sa solidité ne fait pas de doute attendu que les montants sont en prise dans du béton. D'ailleurs, la municipalité de Caluire est peut-être moins exigeante sur les questions de sécurité que celle de Lyon.

⁹⁰⁶ AML : 1273 WP 024 : Rapport des sapeurs-pompiers, décembre 1928.

⁹⁰⁷ AM Caluire : 1 I 18/1 : Rapport de la commission des théâtres, daté du 15 décembre 1923.

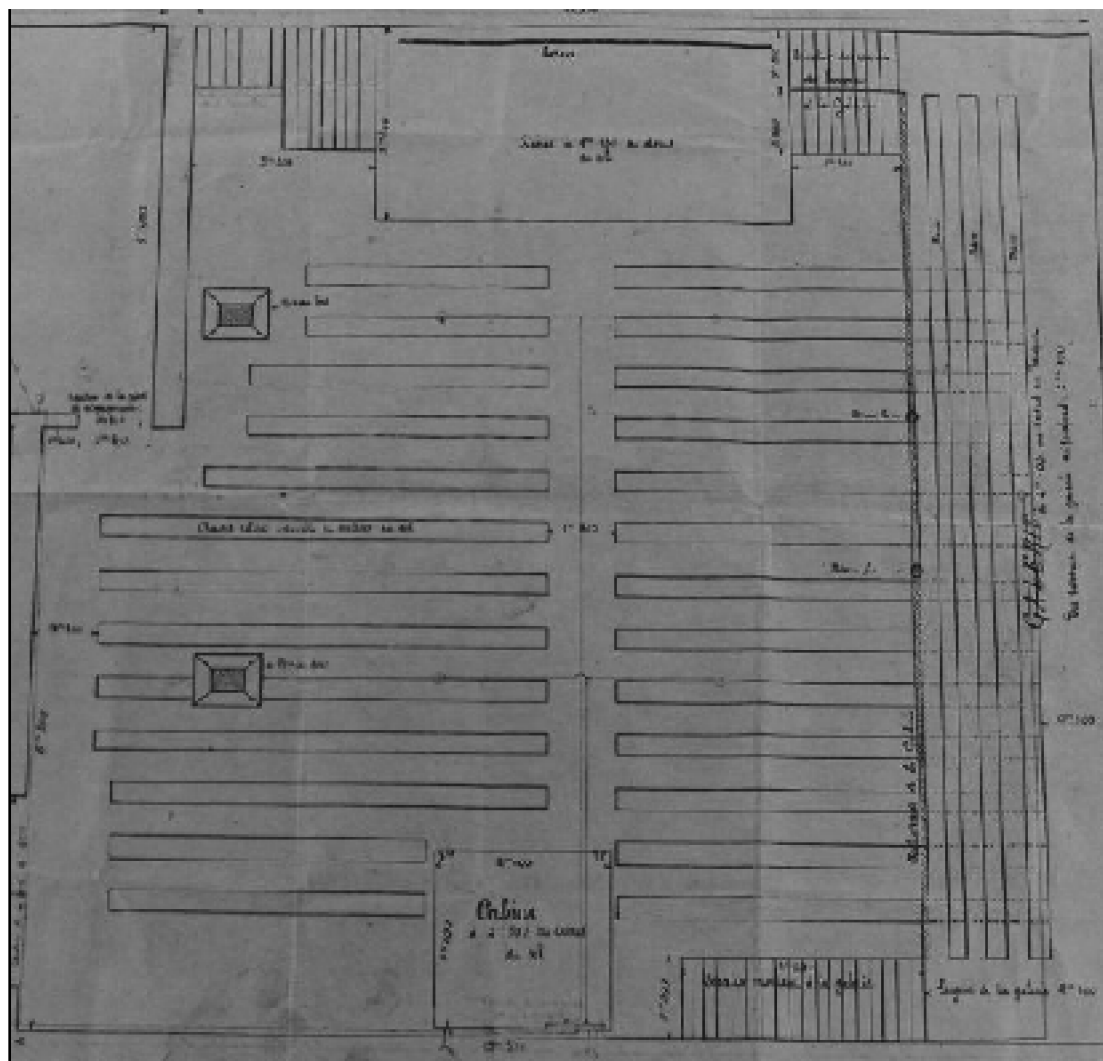


Illustration 10. Plan du cinéma Palace-Perrache en 1916

(Source : AML : 1121 WP 006)

S'il y avait un prix de la médiocrité des conditions de projection, le cinéma Palace, situé derrière les voûtes de la gare de Perrache, dans un quartier résolument populaire, remporterait peut-être la palme (cf. illustration 10). Ouvert courant 1916 par un habitant du quartier, F. Duvernay, cet établissement offre des conditions de visionnement pour le moins médiocres. Les spectateurs les plus mal lotis sont assurément ceux – très certainement les moins riches, sinon les plus pauvres – qui assistent à la séance assis sur la galerie. Celle-ci se situe non face à l'écran, comme on pourrait l'attendre, mais sur sa droite, les bancs étant disposés face à un mur nu⁹⁰⁸. On imagine les contorsions durant la projection, sans parler des torticolis. Une autre partie du public n'est guère mieux installée : celle qui, justement, se trouve en dessous de la galerie qui a été – manque de place ? – disposée à 1,90 mètres du sol. Pour peu que l'on se trouve à la fin du rang, la

⁹⁰⁸ AML : 1121 WP 006 : Dossier du cinéma Suchet, plan de la salle en 1919.

seule solution pour voir l'écran dans son intégralité était de se baisser. Tous les autres spectateurs pourraient alors apparaître comme des privilégiés s'il n'y avait disposés au milieu des rangs deux piliers porteurs.

Les prescriptions de la commission municipale de sécurité ne sont de surcroît pas toujours observées. En novembre 1928, suite à une circulaire ministérielle, une enquête est menée auprès des commissaires de quartier sur la sécurité dans les établissements cinématographiques⁹⁰⁹. Pas moins de sept établissements lyonnais ne sont pas en règle avec la législation en vigueur. Tous sont des salles de quartier. Au cinéma Diderot des pentes de la Croix-Rousse, au cinéma Bijou à Monplaisir, les portes de sortie de secours sont impraticables, sinon inexistantes. Au cinéma Régina de Vaise, la cabine cinématographique est placée sous les toits et menace d'embraser tout l'immeuble.

Les pouvoirs publics sont particulièrement sourcilleux sur la question de la fixation au sol des places assises. C'est l'un des principaux points de l'arrêté municipal de 1926 sur les salles de spectacle⁹¹⁰. Or, dans de nombreuses salles de cinéma de quartier, les spectateurs sont placés sur de simples chaises mobiles ou sur des bancs. Au cinéma Cristal-Palace de Monplaisir comme au Montchat-Palace, une partie des places vendues est constituée de chaises ou de bancs mobiles. Au cinéma Venise, situé sur la rive gauche du Rhône derrière les voies ferrées, c'est le cas de toutes les places⁹¹¹. Il en va de même au cinéma Gerland, où l'on ne trouve que banquettes et chaises⁹¹², ainsi qu'au cinéma de la Plaine dont la salle est constituée de vingt bancs de huit places chacun (cf. illustration 11).

⁹⁰⁹ AML : 1111 WP 020 : Enquête auprès des commissaires de quartier, novembre 1928.

⁹¹⁰ AML : 1143 WP 034 : Arrêté du 23 août 1926.

⁹¹¹ AML : 1111 WP 020 : Enquête auprès des commissaires de quartier, novembre 1928.

⁹¹² AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma Gerland, plan de la salle en 1921.

Les grandes exploitations du centre-ville ne sont quant à elles jamais inquiétées par les problèmes de sécurité. A l'image de la Scala et du Royal dès avant 1914, le Tivoli et le Lumina-Gaumont en 1920 adoptent une configuration sur le modèle du théâtre. Au cinéma Tivoli, pas moins de quarante-sept loges sont disséminées dans la salle (cf. illustration 12). Au parterre, face à l'écran et derrière les fauteuils d'orchestre, on en compte quinze dans lesquelles quatre à onze personnes peuvent se trouver. Les trois plus grandes, situées en plein centre, servent très certainement aux invités de marque lors des séances de gala. Sur les côtés, huit loges de part et d'autre. A la galerie, on trouve seize loges, preuve que la galerie ne constitue pas au Tivoli – contrairement à la Scala – un réservoir de places bon marché. L'ensemble des loges compte 233 places, soit une place sur cinq dans l'établissement. Le reste des places est composé de fauteuils d'orchestre, indifférenciés semble-t-il. On compte 561 fauteuils au parterre et 126 sur la galerie. Les seules places qui se détachent sont les strapontins, situés en bout de rang : 162 au parterre et quarante-trois sur la galerie, soit 205 places. Mais il n'est pas avéré que ces places constituent des places meilleur marché : la direction du Tivoli ne les propose peut-être au public que lorsque la salle est pleine.

La salle du Lumina-Gaumont est à l'image des grands établissements du centre-ville. Sur la galerie, un bar est ouvert pour le confort de la clientèle, et plusieurs loges sont disséminées dans la salle⁹¹⁵. Ces palaces, véritables théâtres, contrastent fortement avec les conditions de projection plus spartiates qu'offrent les petits établissements de quartier.

⁹¹⁴ *Idem*, lettre anonyme à la mairie, datée du 1^{er} novembre 1924.

⁹¹⁵ AML : 1121 WP 004 : Dossier du Lumina-Gaumont, plan de la salle en 1920.

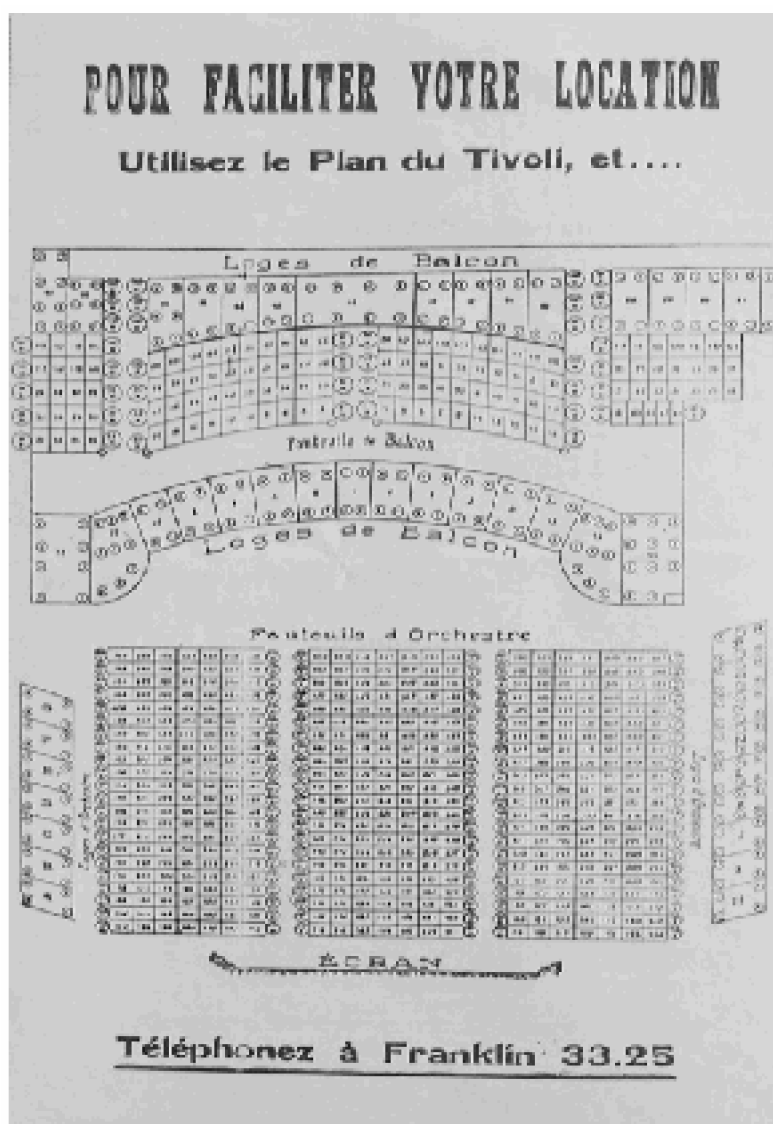


Illustration 12. Plan du cinéma Tivoli en 1928

(Source : Institut Lumière, programme du cinéma Tivoli du 3 août 1928)

B) L'ACCOMPAGNEMENT MUSICAL

Dès les débuts du spectacle cinématographique, les établissements se différencient les uns des autres par la qualité de l'accompagnement sonore des films. Plus le matériel est abondant, meilleure est l'interprétation. Sur ce point, le Pathé-Grolée est passé maître puisque l'on y retrouve :

« une grosse caisse, tambour, cloche, tambourin, tôle, caisse coup de feu, divers petits accessoires de bruit, une paire de cymbales, une chaîne, une planche papier verré, une grelotière, une corne automobile, un claquoir, un triangle, une corbeille.[...] un tambour de basque, une paire de castagnettes, une roue à vent, un fouet, 2 cordes contrebasse, un revolver 5m/m, un sifflet, une corne d'appel, une sirène. ⁹¹⁶ »

L'établissement, qui a certainement son bruiteur attiré, peut donc proposer au public un large choix de sons. L'accompagnement musical n'est pas en reste. Entre sept et dix musiciens, un véritable petit orchestre, joue pendant les séances⁹¹⁷. Progressivement, l'accompagnement musical se substitue entièrement à l'accompagnement sonore, et les salles à la fin des années 1910 se distinguent surtout par le nombre de musiciens qu'elles emploient.

Cela a son importance sur la perception du spectacle, les spectateurs étant très attentifs, semble-t-il, à la qualité de l'interprétation, comme en témoigne le différend survenu entre l'exploitant Jean Boulin et une de ses violonistes⁹¹⁸. Embauchée à l'essai le 18 octobre 1912, la musicienne s'attire dès le premier jour les récriminations du public ; récriminations qui ne font que s'accroître les jours suivants, entraînant son renvoi. L'accompagnement musical constitue donc un enjeu véritable.

En 1918, une enquête du Syndicat des musiciens professionnels dénombre le nombre de musiciens dans les salles de cinéma⁹¹⁹. Le cinéma de la Scala, avec pas moins de dix-sept musiciens, surclasse tous ses concurrents. Les autres salles de la presqu'île comptent de sept (le Royal) à un seul (Idéal, Bellecour) musiciens. Sur la rive gauche, on compte de un à cinq musiciens selon les établissements. Dans les petites salles de quartier enfin, on ne trouve jamais plus d'un seul musicien et, bien souvent, le Syndicat est incapable de donner un seul nom, signe que certains établissements emploient des musiciens amateurs.

De fait, certains exploitants de salles de quartier font des économies en faisant appel à un membre de la famille ou à quelqu'un du voisinage. Au cinéma exploité par les époux Kalbfeis, à Vaise, c'est madame Kalbfeis elle-même qui tient le piano⁹²⁰. Au cinéma Fantasio de Montchat, le propriétaire emploie quelque temps une jeune pianiste amateur du quartier, qui va sur ses quatorze ans. L'opérateur, qui est un peu violoniste, l'accompagne parfois⁹²¹.

L'accompagnement musical des films constitue donc un marqueur incontournable de la différenciation des publics. Certains vont voir un film accompagné par un véritable orchestre de quinze ou vingt musiciens dans les palaces du centre-ville ou au Lumina-Gaumont⁹²². D'autres se contentent de quatuor ou de quintet professionnels,

⁹¹⁶ ADR : 6 up 1/206 : *Fondation de la société Cinéma-Monopole, inventaire du matériel de la salle du Pathé-Grolée (29 août 1907)*.

⁹¹⁷ *Ibidem*

⁹¹⁸ ADR : 2039 W 060 : affaire Boulin/Faure, jugement du 25 novembre 1912.

⁹¹⁹ AML : 0088 WP 030 : Enquête du syndicat des musiciens professionnels, 1918.

⁹²⁰ ADR : P 85 : Dossier d'Eugène Kalbfeis, rapport de l'inspection des contributions directes, 24 mai 1922.

⁹²¹ GUAITA Micheline, *op. cit.*, pages 163-164.

⁹²² *Idem*, page 222.

que l'on retrouve dans les autres salles du centre-ville et dans les principaux établissements de la rive gauche. Tous les autres, enfin, assistent à un spectacle plus sobre, moins formel, où un simple pianiste – professionnel ou amateur – les fait vibrer.

C) DES PÉRIODES D'OUVERTURE ADAPTÉES AUX DIFFÉRENTS PUBLICS

Les établissements cinématographiques lyonnais ne fonctionnent pas tous à plein régime. Les temps d'ouverture sont adaptés à la clientèle que l'on cherche à attirer, ou que l'on attire naturellement. Les différences jouent en premier lieu sur la périodicité des séances. L'ensemble des salles de la presqu'île et les grands établissements de la rive gauche sont ouverts tous les jours. Au centre de la ville, les salles proposent en général deux ou trois séances quotidiennes selon la richesse du programme. Elles peuvent en effet compter sur un public de passage ou sur les catégories oisives venues en ville pour faire les magasins. Sur la rive gauche, les séances organisées la journée ne sont pas quotidiennes : le cinéma Lumina-Gaumont, par exemple, n'ouvre la journée que les jeudis, samedis et dimanches en 1926⁹²³, soit les jours traditionnellement chômés par une partie de la population, les enfants en premier lieu.

Dans les petites salles de cinéma de quartier, les horaires d'ouverture sont entièrement adaptés aux temps de travail de la population laborieuse. Ces établissements ne fonctionnent en général que le week-end et restent fermés tout au long de la semaine, ne pouvant raisonnablement attirer le public du quartier. C'est le cas du cinéma Paul-Bert qui, en 1920, ne propose au public du quartier que trois séances hebdomadaires : le samedi soir, le dimanche après-midi et le dimanche soir⁹²⁴. Ces trois séances semblent être la norme dans les salles de cinéma les plus modestes. Elles correspondent aux temps de loisir des ouvriers comme des employés. La séance du dimanche soir – le saint lundi n'est déjà plus qu'un mythe – est certainement réservée aux petits commerçants du quartier. Ceux-ci sont généralement nombreux et particulièrement sensibles à la sociabilité de voisinage. Certaines salles de quartier fonctionnent tout de même un soir de la semaine, le jeudi soir la plupart du temps. C'est le cas des deux établissements cinématographiques qui bordent la place de la Croix-Rousse en 1921⁹²⁵. Leurs directeurs ne choisissent donc pas d'alterner les jours d'ouverture dans le quartier, et les Croix-roussiens doivent se passer de cinéma durant quatre jours.

C'est un point important : les lundis, mardis, mercredis et vendredis, il faut aller dans les salles du centre de la ville ou dans les grands établissements de la rive gauche pour assister au cinéma. Chose plus étonnante, les cinémas de quartier ne fonctionnent pas du tout les jeudis après-midi, ce qui explique que les séances du cinéma éducateur puissent y être organisées. Les enfants du quartier ne suffisent donc pas à organiser une séance commerciale. Ces conclusions valent pour les salles de cinéma situées dans les communes de la banlieue lyonnaise. A Villeurbanne, même les principales salles de

⁹²³ *Le Progrès*, 10 octobre 1926.

⁹²⁴ AML : 1271 WP 021 : Fiche du cinéma Paul-Bert.

⁹²⁵ ADR : 4 M 485 : Enquête préfectorale sur les salles de cinéma, novembre 1921.

cinéma ne fonctionnent que trois jours par semaine.

La situation n'évolue guère tout au long des années 1920, comme le montre l'enquête préfectorale réalisée en 1931⁹²⁶. Sur les soixante-quinze salles de l'agglomération lyonnaise qui ont été contrôlées, le tiers (vingt-cinq) ne fonctionnent encore que les samedis et dimanches, et près des deux tiers (quarante-sept) ne font pas plus de quatre séances hebdomadaires. Vingt-six des vingt-sept salles de la banlieue lyonnaise fonctionnent de deux à quatre fois par semaine, pas plus. A Lyon, seules les salles du centre-ville, les grands établissements de la rive gauche et les rares salles de quartier à s'être déjà équipées en parlant font plus de quatre séances hebdomadaires. Les petits cinémas de proximité restent, jusqu'à l'avènement du parlant, totalement dépendants des temps de travail de la population du quartier.

Les différences entre les salles de cinéma s'expriment également dans la durée de la période de fermeture estivale. La plupart des salles de cinéma, grandes et petites, ferment pendant l'été. Les mois courant de mai à septembre sont en effet les plus mauvais de la saison pour les spectacles, concurrencés en premier lieu par le soleil. Le climat lyonnais, dont les températures pendant les mois de juin à août peuvent grimper jusqu'à 40°, n'incite pas à aller s'enfermer dans une salle close et non climatisée. L'étude de la fréquentation mensuelle des salles de cinéma en 1922 montre, pour les dix-huit salles contrôlées, que les mois de mai à septembre sont deux fois moins rentables que les mois d'octobre à février⁹²⁷. Au petit cinéma d'Eugène Kalbfeis, au début des années 1920, les représentations « pendant les 6 mois de la belle saison, se déroulent devant une salle presque vide »⁹²⁸

Néanmoins, on constate une différence importante dans la durée de la fermeture : les salles du centre-ville et les grandes exploitations de la rive gauche sont fermées en général quatre semaines, quand elles ne restent pas ouvertes toute l'année, alors que les salles de quartier le sont plusieurs mois. C'est le cas par exemple du cinéma Diderot, situé sur les pentes de la Croix-Rousse, fermé durant quatre mois et demie en 1922 comme en 1924⁹²⁹, ou du cinéma Splendid, qui reste trois mois portes closes en 1928⁹³⁰. Les salles de cinéma de quartier sont en effet directement touchées par la concurrence des bals et fêtes foraines qui se multiplient durant la période estivale, mais également par celle du beau temps :

« Oh ! Puis les distractions...les distractions d'été, c'était les promenades, c'était le plus simple et le moins coûteux. Les Croix-roussiens allaient à Montessuy, il y avait un grand terrain, là, vers le fort. [...] On partait à pieds et on revenait à

⁹²⁶ ADR : 4 M 485 : Enquête préfectorale sur les salles de cinéma, mai 1931.

⁹²⁷ AML : 0008 WP 031 : Recettes des salles de spectacles, 1922.

⁹²⁸ ADR : P85 : Dossier d'Eugène Kalbfeis : Rapport des contributions directes du 14 mai 1922.

⁹²⁹ AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma Diderot.

⁹³⁰ AML : 0008 WP 031 : Recettes des salles de cinéma, 1928.

pieds ! On emportait le goûter ou un pic-nic, et on rentrait en chantant, on pouvait marcher au milieu de la rue ! »⁹³¹

Les promenades au grand air éloignent, les dimanches notamment, une partie des lyonnais du chemin des salles de cinéma. Cette pratique informelle concerne peut-être principalement les spectateurs des petites salles de proximité, pour qui le cinéma peut ne constituer qu'un loisir comme un autre.

D) LES DIFFÉRENCES DE TARIFS

L'absence d'informations sur les tarifs dans les salles de cinéma, qui étaient à l'époque affichés à la vue de tous, est particulièrement frustrante. Ils n'apparaissent en effet quasiment jamais dans la presse et les rares indications que l'on peut récolter sur ce point tiennent du pur hasard. On ne peut donc – ce qu'il aurait fallu – proposer un tableau complet et précis des différences de prix entre les établissements cinématographiques, mais juste poser quelques jalons. Sur l'évolution générale des tarifs en premier lieu.

Le tarif plancher, de 30 centimes en 1914 dans les petites exploitations passe en 1922 à 1,25 francs, puis à deux francs environ en 1929. Ramenés en francs constants, ces chiffres montrent qu'une place de cinéma coûte plus chère dans les années 1920 que pendant la belle époque (une augmentation du tiers environ). Il est vrai que le spectacle, dans ces établissements est certainement plus complet que dans les années 1910. D'ailleurs, au cinéma de la Scala, dont les programmes étaient déjà très riches avant guerre, le tarif plancher pratiqué en 1922 comme en 1924 est équivalent, par rapport au coût de la vie, à celui de 1914. Tout au long des années 1920, les tarifs des salles les moins chères restent stables. En 1928, aller au cinéma ne pèse pas plus lourd dans les budgets des ménages qu'en 1922.

Cela étant, l'évolution des prix depuis 1914 n'a guère uniformisé les politiques tarifaires des exploitations cinématographiques. Au milieu des années 1920, les différences entre les salles du centre-ville et les petites salles de quartier sont toujours marquées. Au cinéma de la Scala, les tarifs en 1924 vont de 1,50 à 4,50 francs⁹³² et ceux du cinéma Grolée de 2 à 4 francs⁹³³. Dans le même temps, les tarifs pratiqués au petit cinéma d'Eugène Kalbfeis, situé à Vaise, vont de 1 à 1,50 francs⁹³⁴. Les salles se distinguent toujours par le nombre de catégories de places qu'elles proposent aux spectateurs (deux au cinéma de Kalbfeis, quatre au cinéma Grolée et cinq à la Scala) et par l'écart entre le tarif le plus bas et le tarif le plus haut. Au cinéma d'Eugène Kalbfeis, tout comme dans les salles Kursaal et Variétés de Villeurbanne⁹³⁵, les différences sont

⁹³¹ *Guaita Micheline, op. cit., page 143.*

⁹³² *Annuaire du Tout-Lyon, année 1924.*

⁹³³ AML : 0008 WP 031 : Lettre de Cinéma-Monopole, datée du 8 février 1924.

⁹³⁴ ADR : P85 : Dossier d'Eugène Kalbfeis, rapport des contributions directes du 14 mai 1922.

⁹³⁵ AMV : Rapport municipal sur les tarifs pratiqués dans les salles de cinéma, daté du 16 septembre 1920.

peu marquées (50 %). Dans les salles plus prestigieuses, les différences vont du simple au double, sinon du simple au triple.

Les différences entre les établissements sont du même ordre. Entre le Grolée et le cinéma de Kalbfeis, les tarifs vont du simple au double. Chose étonnante, la Scala, plus prestigieuse que le Grolée, a un tarif plancher moins cher. C'est que celui-ci ne concerne qu'une faible partie des places – la 2^{ème} galerie – et que le prix moyen dépensé par un spectateur de la Scala, comme dans les autres palaces du centre-ville, est bien plus élevé. Au cinéma Tivoli, autre palace, les résultats de la première semaine d'ouverture permettent de se faire une idée des tarifs réellement pratiqués. Les séances des 13 au 15 février 1920 ont rapporté 2 600 francs de recette le vendredi soir, 5 600 francs pour les deux séances du samedi (soit 2 300 francs en moyenne) et 7 800 francs pour les deux séances du dimanche (soit 3 900 francs en moyenne par séance)⁹³⁶. La salle compte 1 100 places et, très certainement, l'ouverture de ce nouveau palace a dû créer un engouement certain. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Bouchain, son directeur, qui annonce une « *salle bondée* » le vendredi soir. On peut calculer alors la moyenne du prix des places vendues ce vendredi, qui équivaut à 2,36 francs très exactement. Encore s'agit-il d'une estimation basse puisque la recette du dimanche est bien plus importante. La différence réside très certainement dans le nombre d'invitations à la soirée d'inauguration (qui compte entre autres, rappelons-le, Edouard Herriot), qui fait baisser la moyenne. Car le dimanche, le Tivoli fait 7 800 francs de recette pour les deux séances, soit une moyenne (*a minima*) par séance de 3,50 francs. Soit trois fois plus que la moyenne d'une salle de quartier.

Comme dans les années 1910, on paye tout autant pour le prestige et le confort de la salle que pour la qualité du spectacle. Les palaces du centre-ville cumulent en effet luxe intérieur et exclusivité des grands films. D'ailleurs, lorsque la société Cinéma-monopole programme en février 1924 le film *Koenigsmark* (L. Perret, 1923), une production prestigieuse et attendue, les tarifs au cinéma Grolée sont multipliés par deux et, de 2 à 4 francs, passent de 3 à 8 francs (et cinquante centimes en plus si l'on veut louer ses places à l'avance)⁹³⁷. Aller voir *Koenigsmark* en exclusivité est donc inabordable pour les catégories les plus modestes.

Les écarts sont toujours aussi marqués à la fin des années 1920. En 1928, les tarifs de la Scala oscillent entre 2,50 et 10 francs et la majorité des places – les fauteuils – sont vendus au prix de 8 francs (10 francs lors des soirées de gala)⁹³⁸. En 1929, les salles villeurbannaises du Casino, du Fantasio et de l'Etoile proposent des tarifs deux fois moins chers, qui oscillent entre 2,25 et 4 francs⁹³⁹.

⁹³⁶ BNF-Arsenal : Fonds Serge Sandberg : 4°COL.59/291 : Lettre de Bourdillat datée du 17 février 1920.

⁹³⁷ AML : 0008 WP 031 : Lettre de Cinéma-Monopole, datée du 8 février 1924.

⁹³⁸ *La Cinématographie française* n° 498, 18 mai 1928.

⁹³⁹ AMV : Dossier des cinémas Fantasio, Casino et Etoile, contrôle de la municipalité pour la perception de la taxe municipale, octobre-décembre 1929.

Il est malheureusement impossible d'être plus précis et de comparer par exemple les différentes salles de quartier entre elles, ou les différences de tarif qui peuvent exister entre les grands établissements de la rive gauche et les petites salles voisines. La seule indication que je possède concerne le cinéma Gloria, dont les tarifs, en 1918, vont de 1 à 1,60 francs la semaine et de 1,25 à 2 francs le dimanche⁹⁴⁰. Ils sont bien plus élevés que ceux du cinéma des Variétés, à Villeurbanne, dont les tarifs en 1920 (qui ont nécessairement augmenté depuis 1918) vont de 0,75 à 1,25 francs⁹⁴¹.

Un cas particulier cependant, significatif de la relation existant entre tarifs pratiqués et clientèle recherchée : les prix des places dans la salle du Lumina-Gaumont, aux Brotteaux, oscillent entre 3 et 6 francs en 1927⁹⁴². Ils sont plus équivalents, et même un peu plus élevés que ceux de la Scala (de 2 à 6 francs la même année⁹⁴³), alors que le Lumina-Gaumont est résolument une « *salle de quartier* » et ne programme que rarement des exclusivités susceptibles d'attirer un public en dehors des environs immédiats. Le Lumina-Gaumont, véritable palace de quartier, est une salle réservée à la belle clientèle des Brotteaux.

2) Les publics

La question des publics découle directement du paysage de l'exploitation cinématographique. Les comparaisons sont malheureusement difficiles avec les autres villes françaises : les multiples monographies locales mettent rarement l'accent sur les différences entre les exploitations, et la plupart s'interrompent en 1914 ou 1918, laissant – comme souvent – la période des années 1920 dans l'ombre. Dans la presse corporative, les différences vont de soi entre les publics des grands établissements et ceux des salles de quartier. Ces derniers sont perçus avec un regard qu'Emmanuel Decaux juge à juste titre empreint de paternalisme⁹⁴⁴. On va parfois dans une salle considérée comme populaire comme on se rend dans un pays exotique :

« Je suis allé [...] dans un cinéma de quartier où les familles s'entassaient avec des provisions de bouche. A l'entracte, on mange du saucisson et l'on boit du vin rouge. Mais l'on rit, d'un seul grand rire de tonnerre aux pitreries d'un film comique. Et l'on se tait devant les conflits du film dramatique. Silence profond et religieux [...] Silence où tout un peuple oublie le quotidien chargé de fièvre, de soucis et de douleur⁹⁴⁵. »

⁹⁴⁰ Lyon-Attraction, juillet 1918.

⁹⁴¹ AMV : Rapport municipal sur les tarifs pratiqués dans les salles de cinéma, daté du 16 septembre 1920.

⁹⁴² L'Ecran Lyonnais n° 6, 23 juin 1927.

⁹⁴³ Annuaire du Tout-Lyon, année 1927.

⁹⁴⁴ DECAUX Emmanuel, « La Ruée vers l'or », in BARROT Olivier et ORY Pascal (dir.), *Entre-deux-guerres, la création française entre 1919 et 1939*, Paris, Editions Bourin, 1990, pages 230-251.

⁹⁴⁵ Pour Vous, 15 décembre 1932.

La classification du public des établissements cinématographiques selon leur horizon social est repris en 1928 dans *La Cinématographie Française*, dans son étude du rendement des salles lyonnaise. « *Mélangé* » (à la Scala), « *Moyen* » (Est-ce à dire classes moyennes ? Au Modern, au Terreaux, à l'Elysée) et « *Populaire* » (au Splendor, au Fémina). Difficile d'apporter des conclusions sur les salles, les termes sont pour le moins obscurs. L'important réside dans la différenciation des salles selon le genre de son public, différenciation qui apparaît naturelle pour les contemporains. Tout au plus peut-on remarquer que dans le quartier des Terreaux, deux salles (Terreaux et Splendor) semblent ne pas attirer les même publics.

Les autorités municipales ou les représentants du ministère des finances n'hésitent pas, eux non plus, à modéliser le public des établissements cinématographiques. La plupart des salles de cinéma de quartier apparaissent comme des salles ouvrières. Au cinéma de Jérôme Dulaar à la Croix-Rousse, la clientèle est « *essentiellement ouvrière* »⁹⁴⁶. Elle est « *exclusivement ouvrière* » au cinéma des Variétés à Villeurbanne⁹⁴⁷, et « *exclusivement composée d'ouvriers* »⁹⁴⁸ au petit cinéma de la rue d'Anvers, dans le quartier de la Guillotière. Pour ces petites exploitations, la localisation est un des principaux facteurs d'explication de leurs difficultés économiques : la salle d'Eugène Kalbfeis à Vaise est « *un petit cinéma de faible rapport attendu qu'il est situé dans un quartier ouvrier* »⁹⁴⁹, même explication proposée pour le cinéma Elysée, guère productif, « *vu sa situation dans un quartier ouvrier* »⁹⁵⁰. Toutes les salles du centre, dont les plus petites connaissent elles aussi des difficultés au début des années 1920, échappent à cette interprétation : on évoque plus aisément l'augmentation des salaires ou du prix des films.

Au public « *ouvrier* » des salles de quartier répond naturellement le public « *select* » des grandes salles du centre-ville. C'est du moins ainsi que le propriétaire du cinéma Fantasio, ouvert en 1917 aux abords de la place de la République, décrit sa clientèle en 1919 :

« Les ordres les plus sévères sont donnés au personnel actuel pour une surveillance rigoureuse de notre établissement lequel est fréquenté, nous nous permettons de vous le rappeler, par la clientèle mondaine et select de Lyon, le prix élevé des places du reste en lui-même l'indique »⁹⁵¹

Témoignage intéressant. Le directeur du Fantasio a pleinement conscience que ses tarifs excluent les catégories populaires de son établissement, ce qui, du reste, procède

⁹⁴⁶ ADR : P 33 : Dossier individuel de Jérôme Dulaar, rapport des contributions directes du 12 juin 1922.

⁹⁴⁷ ADR : P 23 : Dossier individuel de Gonin, rapport des contributions directes du 17 décembre 1922.

⁹⁴⁸ AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma Iris, rapport du commissaire de police du 16 mars 1918.

⁹⁴⁹ ADR : P 85 : Dossier individuel d'Eugène Kalbfeis, rapport des contributions directes du 24 mai 1922.

⁹⁵⁰ ADR : P 108 : Dossier individuel d'Edmond Mercier, rapport des contributions directes, 14 décembre 1922.

⁹⁵¹ ADR : 4 M484 : Lettre du directeur du cinéma Fantasio au Préfet, datée du 22 février 1919.

peut-être d'un choix volontaire. Instituer des tarifs élevés, c'est, d'une certaine manière, rassurer la clientèle bourgeoise soucieuse de son entre-soi. La publicité que le directeur de l'établissement fait paraître dans *l'Annuaire du Tout-Lyon* ne dit pas autre chose :

« Fantasio-Ciné est le rendez-vous du Tout Lyon mondain. Fantasio-Ciné est un spectacle de famille. Fantasio-Ciné présente toujours en 1^{er}, à Lyon, les films les plus nouveaux et les plus hautes vedettes. Fantasio-Ciné possède un orchestre symphonique composé d'artistes d'élite.⁹⁵² »

En résumé, le cinéma Fantasio est un lieu incontournable de la (bonne) sociabilité lyonnaise. Difficile de savoir si le public était au niveau des attentes de l'exploitant. Quoiqu'il en soit, les grands établissements du centre se targuent d'attirer une clientèle choisie. En 1920, le directeur du cinéma Tivoli, qui s'implante à proximité du Fantasio et le conduit à la fermeture, tient à préciser à ses contacts parisiens que son établissement est fréquenté par « *la belle clientèle*⁹⁵³ »

⁹⁵² *Annuaire du Tout-Lyon, année 1920.*

⁹⁵³ BNF-Arsenal : Fonds Serge Sandberg : 4°COL.59/291 : Lettre de Bouchain, 14 avril 1920.



Illustration 13. Le programme du cinéma Royal-Aubert-palace en 1925
(Source : AML, 5 fi 023)



Illustration 14. Le public devant l'entrée du cinéma Royal en 1934

(Source : Institut Lumière)

On retrouve cette différenciation des établissements dans les souvenirs des spectateurs interrogés par Micheline Guaita. Les principales salles de cinéma lyonnaises ont une identité fortement marquée. Le cinéma Royal, devenu Aubert-Palace, situé sur la place Bellecour à trois pas du quartier d'Ainay apparaît, à l'instar du Fantasio, comme le rendez-vous mondain par excellence :

« [La salle] était très, très haute, elle était très belle, avec des ornements 1900, vous savez, un peu rococo, et au fond il y avait un bar [...] Alors le bar avait sa clientèle...comment dirais-je ? Des gens qui avaient quand même un petit peu d'argent...les gens « urf » de Lyon ! ça faisait très bien : « Où vas-tu ? – Je vais au bar du Royal ! » ça vous posait quelqu'un ! Quand à une fille vous disiez : « Je vais au bar du Royal... » Elle était éblouie ! Maintenant, vous savez, elle ne serait pas éblouie du tout ! »⁹⁵⁴

Les grandes salles de cinéma sont un peu les héritières des théâtres, où l'on assistait tout autant que l'on se montrait. L'analogie au théâtre est évidente au cinéma de la Scala, où l'on se rend pour les grandes occasions :

⁹⁵⁴ GUAITA Micheline, *op. cit.*, page 193.

« Oui, il y avait une différence entre les cinémas du centre et les cinémas de quartier ; une différence de classe, et une différence de prix, évidemment, et lorsque j'allais au cinéma avec mon père et ma mère, nous allions à la Scala et nous prenions des loges [...] mais on y allait deux fois par an : une fois pour Pâques et une fois pour Noël, et on se payait le grand truc !⁹⁵⁵ »

Cette famille était peut-être réticente à côtoyer le petit peuple que, « *différence de classe* » aidant, on ne retrouve pas à la Scala. Les tarifs de l'établissement sont-ils réellement prohibitifs ? Rappelons que les prix les plus bas qui y sont pratiqués sont équivalents à ceux affichés dans les salles de quartier. Mais la hiérarchie des tarifs à la Scala induisait peut-être plus une différence de génération que de catégorie sociale : « *à la dernière galerie c'était moche parce qu'il y avait là beaucoup de jeunes qui étaient trop délutés*⁹⁵⁶ ».

Dans ces conditions, on a peine à imaginer les ménages ouvriers, qui ont autant que les autres envie de calme, aller se placer tout en haut d'un édifice dans le brouhaha, juste pour être dans une salle prestigieuse ou profiter d'un film en avant-première. En revanche, la jeunesse qui vit dans les quartiers périphériques désire peut-être sortir du carcan du voisinage. Les cinémas du centre-ville ou les grands établissements de la rive gauche, anonymes, offrent sur ce point un avantage certain.

Dans les salles de cinéma de quartier, on retrouve bien évidemment les habitants du quartier, qui n'ont pas toujours la possibilité de se rendre sur la presqu'île. Au cinéma Fantasio de Montchat :

« Mais à ce moment-là ce n'était pas le même genre de vie que maintenant, il n'y avait pas d'autos, il n'y avait pas de trams jusqu'à minuit, le dernier pour aller à Montchat partait à six heures, alors j'avais tous les gens du quartier, c'était leur plaisir ! »⁹⁵⁷

L'absence de lignes de transport ne caractérise toutefois pas tous les quartiers. En 1927, les principales communes de la banlieue lyonnaise, et les quartiers Gerland, Perrache ou Vaise sont accessibles du centre de la ville après minuit⁹⁵⁸. Mais à cette heure là, et en soirée en général, le ticket pour prendre le tram est deux fois plus cher qu'en journée, ce qui peut réfréner les bourses les plus modestes⁹⁵⁹. Là comme partout, l'inégalité par les prix prévaut. Si l'on considère en effet que les Lyonnais ne sortent jamais de leur quartier – le Rhône est ainsi décrit comme une « *barrière presque infranchissable* » en 1927⁹⁶⁰ –, il faut bien expliquer l'affluence dans les salles du centre-ville, qui ne peut être due aux

⁹⁵⁵ *Idem*, pages 192-193.

⁹⁵⁶ *Idem*, page 217.

⁹⁵⁷ GUAITA Micheline, *op. cit.*, page 205.

⁹⁵⁸ AML : 0959 WP 093 : Lettre de la Cie OTL datée du 16 mai 1927.

⁹⁵⁹ *Le Cri de Lyon* n° 348, 15 juillet 1927.

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

seuls habitants de la presqu'île. Dans les quartiers périphériques, les gens qui ont – ou qui se donnent – les moyens d'assister à un spectacle d'envergure se rendent dans les établissements du centre.

Les salles de cinéma de quartier attirent quant à elle un public nécessairement moins exigeant sur le confort et le luxe de la salle. Au cinéma Dulaar, à la Croix-Rousse :

« C'était vieux, c'était au fond d'un couloir, il y avait des petites odeurs par là...oui, mais enfin, on y faisait pas attention, on ne pensait pas à mieux, on était content de ce qu'on avait. Nous on prenait les places en haut, on disait une soupente, parce qu'à la Croix-Rousse, les maisons avaient toutes des soupentes. Alors nous on demandait une soupente, et on se mettait en haut. C'était...une loge ! »⁹⁶¹

Les spectateurs des salles de quartier privilégient – mais en ont-ils le choix ? – la convivialité au prestige, un cadre libéré au spectacle plus formel des grands établissements. Dans de nombreuses salles de quartier, par exemple, on peut fumer pendant la séance et ce malgré l'arrêté de 1910. Les contraventions pleuvent⁹⁶² mais rien n'y fait : personne – et l'exploitant pas plus que les autres – ne se plaint vraiment.

Les salles de cinéma de quartier apparaissent finalement plus comme des salles de quartier que comme des salles de cinéma. Lieux de rencontres et de sociabilité avant tout, le 7^{ème} Art ne constitue pas toujours l'essentiel des programmes. Pendant la période estivale, certaines salles se transforment en dancing ; c'est le cas, en août 1926, du cinéma Family, à la Croix-Rousse, et du cinéma Gerland⁹⁶³. Au cinéma Venise, le propriétaire demande l'autorisation de remplacer la séance du dimanche soir du mois de juin au mois d'octobre 1920 par des bals⁹⁶⁴ et à Caluire, le directeur du cinéma des Cinq chemins n'attend même pas l'été pour faire de sa salle un dancing⁹⁶⁵.

En vérité, peu importe le spectacle tant que les gens du voisinage ont un lieu où se réunir. Certains établissements sont de véritables salles polyvalentes. Au cinéma Cristal-Palace, dans le quartier de Monplaisir, le propriétaire organise, en sus des séances cinématographiques, bals, concerts et matchs de boxe⁹⁶⁶. Le cinéma des variétés, situé avenue Berthelot, est tour à tour un « *café-restaurant-cinéma* » en 1919⁹⁶⁷, un « *cinéma-dancing* » en 1921⁹⁶⁸, un « *cinéma-music-hall* » en 1923⁹⁶⁹ puis on y

⁹⁶¹ GUAITA Micheline, *op. cit.*, page 197.

⁹⁶² Les sapeurs-pompiers constatent la présence de fumeurs impénitents dans les salles de cinéma Lafayette, Darnas, Alhambra, Venise, Splendid, Iris et Perrache entre 1920 et 1927 (AML : 1271 WP 021 : Fiches des différentes salles).

⁹⁶³ *Le Progrès*, 10 août 1926.

⁹⁶⁴ AML : 1121 WP 006 : Dossier du cinéma Sébastopol, lettre de Louis Bouvard datée du 3 juin 1920.

⁹⁶⁵ AM Caluire : 1 I 18/1 : Lettre de Théodore Sprecher datée du 25 mars 1926.

⁹⁶⁶ AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma Cristal-Palace, autorisation d'exploiter pour l'année 1924.

⁹⁶⁷ *Indicateur commercial Henri*, année 1919.

organise, là aussi, des matchs de boxe⁹⁷⁰. On a vu précédemment que certaines salles de cinéma étaient exploitées conjointement à une salle de café.

Dans certains quartiers, plusieurs exploitations cinématographiques se disputent les faveurs du public, signe patent de la segmentation des publics. Sur la rive gauche du Rhône, des salles étroites et sans confort cohabitent avec les grands établissements exploités par Cinéma-monopole. Si les exploitants se succèdent rapidement, les salles ne disparaissent pas, preuve que des spectateurs les fréquentent.



Illustration 15. Façade du cinéma Moderne, dans le quartier Bellecour, en 1926
(Source : *Le Spectacle de Lyon et du Sud-Est* n° 94, 24 décembre 1926)

⁹⁶⁸ AML : 1121 WP 002 : Dossier du cinéma des Variétés, lettre de Molin, datée du 29 novembre 1921.

⁹⁶⁹ *Idem*, lettre de Casal, datée du 21 mai 1923.

⁹⁷⁰ *Idem*, lettre de Gardier, datée du 27 mai 1926.

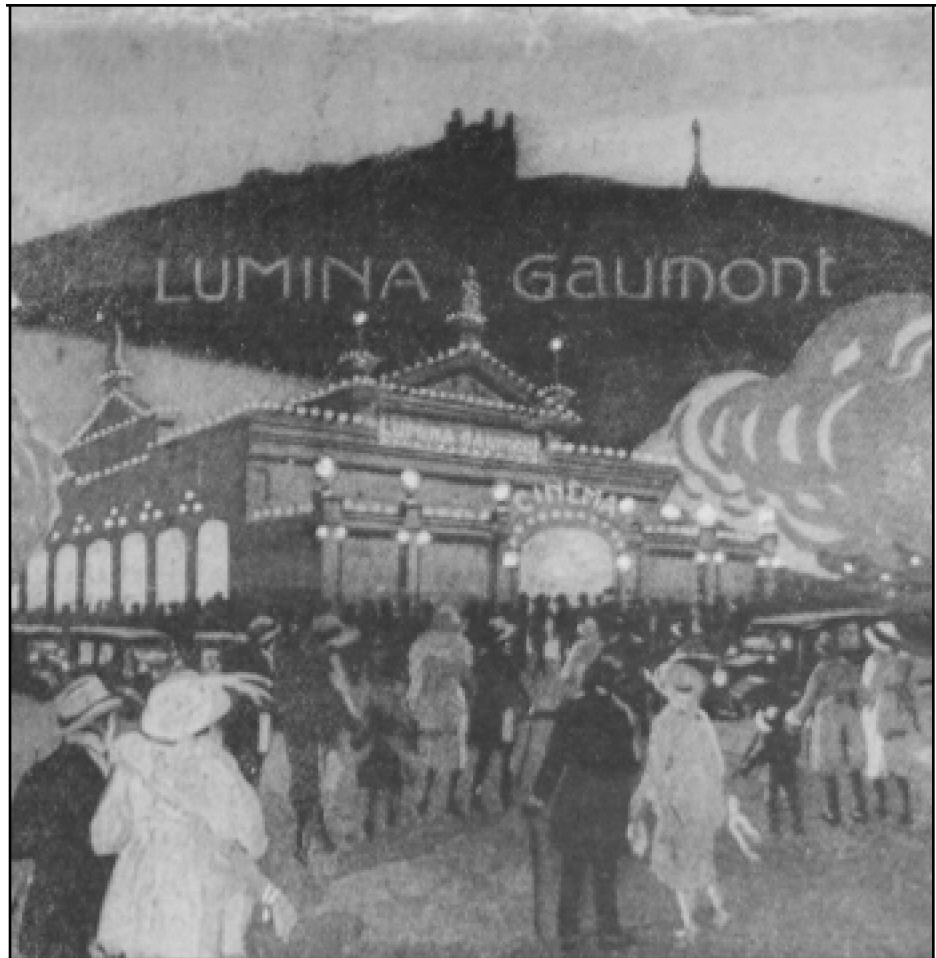


Illustration 16. Croquis du cinéma Lumina, dans le quartier des Brotteaux, en 1926
(Source : Le Spectacle de Lyon et du Sud-Est n° 94, 24 décembre 1926)

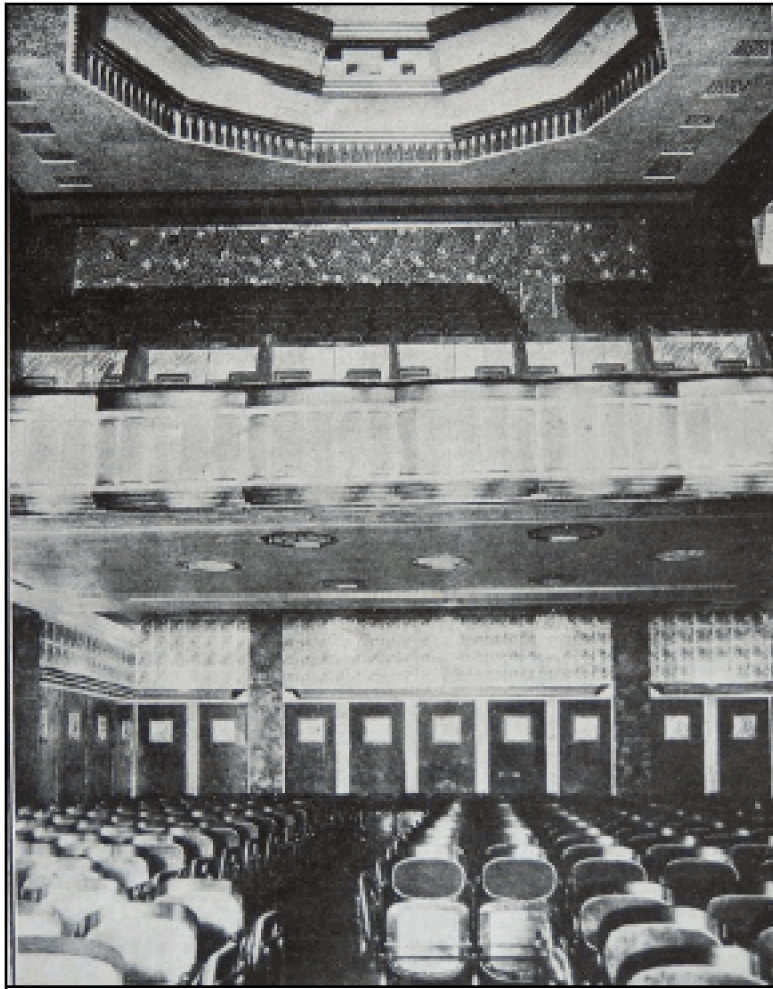
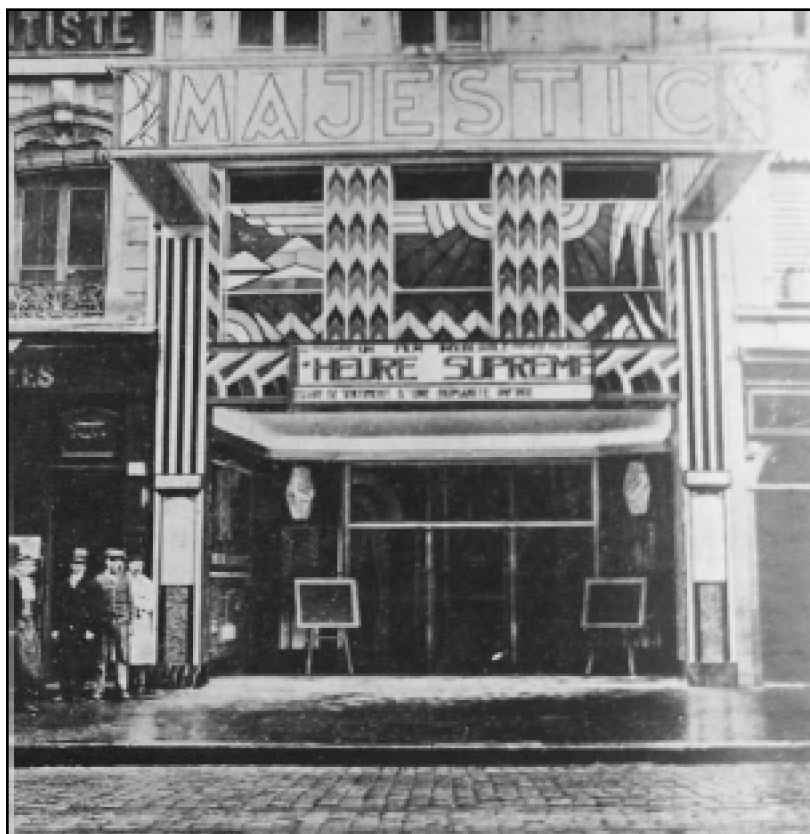


Illustration 17. Intérieur et façade du cinéma Majestic, rue de la République, en 1928



(Source : *La Vie lyonnaise*, 20 octobre 1928)



Illustration 18. Façade actuelle du cinéma Cristal-Palace, ouvert en 1923 dans le quartier de Monplaisir

(Collection personnelle)



Illustration 19. Façade actuelle du cinéma Magic, ouvert en 1921 entre les quartiers de Montchat et de la Vilette

(Collection personnelle)

Sur la place de la Croix-Rousse, deux salles sont en face l'une de l'autre depuis 1915 et l'ouverture du cinéma dans le café Lacroix. Deux salles, et deux figures d'exploitant très différentes. Le premier arrivé, Jérôme Dulaar, n'est plus un inconnu et sa participation à l'activité syndicale d'une part, et à la vie de quartier d'autre part allègue de son intégration à la communauté (lui qui était forain) et de sa connaissance expérimentée du spectacle cinématographique. Le deuxième, Antoine Lacroix, cumule les casquettes de cafetier et d'exploitant, sa salle servant accessoirement de salle des fêtes. Les deux salles sont différenciées par le public, qui choisissait peut-être de se rendre dans l'une ou l'autre. Le cinéma Lacroix « *était une salle tout à fait ordinaire, avec des bancs, et qui ne se compare pas avec celle de Dulaar*⁹⁷¹ ».

L'exemple le plus évident de la distinction des publics au sein d'un même quartier est le quartier de Montchat, où cohabite deux populations qui ne se mélangent pas :

« Vous savez, ça fait deux mondes, Montchat. Il y a ceux du cours Richard Vitton, et ceux du Cours Dr Long. C'est une clientèle tout à fait différente, hein ! Une clientèle bourgeoise d'un côté, et une clientèle ouvrière de l'autre. Ah ! On ne mélange pas les torchons et les serviettes ! Là-haut, cours Richard Vitton, on a construit des villas, mais elles se sont arrêtées ici. Et de l'autre côté, ah ! C'était les « dames », on ne causait pas à tout le monde de l'autre côté ! »⁹⁷²

Or, à Montchat justement, vivent à 200 mètres l'une de l'autre deux exploitations

⁹⁷¹ GUAITA Micheline, *op. cit.*, page 197.

cinématographiques, ce depuis 1922. L'une, le Fantasio, est décrite par la municipalité comme de type forain. L'autre, le Montchat-palace, au nom plus ronflant, se voulait plus élitiste. Lors de son ouverture, ses programmes sont insérés dans la presse, et sa publicité axée sur le confort de la salle⁹⁷³. Du reste, le public ne s'y trompait pas : « *Il n'y en a pas beaucoup qui avaient son allure, croyez-moi ! Il était vraiment confortable, et épatant*⁹⁷⁴. »

La présence de deux cinémas au standing inégal au sein du même quartier est l'indication la plus significative de la diversité des publics du cinéma. A Montchat, le choix existe pour les spectateurs entre deux salles, l'une réputée confortable, l'autre moins. Très certainement, l'une est plus chère que l'autre. Mais la différence de prix, si elle existe, n'explique certainement pas tout. Pour quelqu'un qui identifie « *deux mondes* » dans son quartier, il est tentant de se rendre dans la salle la plus proche de son propre monde, quitte à assister à un spectacle de moindre envergure. Les choix culturels sont aussi dictés par la reconnaissance sociale.

Des palaces du centre-ville aux salles de quartier, l'offre de cinéma dans les années 1920 participe pleinement à la distinction des espaces urbains. La diversité professionnelle des exploitants et l'inégalité de leurs moyens financiers déterminent une hiérarchie des établissements cinématographiques qui s'exprime tout autant dans le confort offert aux spectateurs que dans l'échelle des tarifs. Les habitants de l'agglomération lyonnaise se partagent alors dans les salles de cinéma en fonction de leurs possibilités financières et de la manière dont ils vivent l'espace de la ville ou du quartier, mais également en fonction de leurs goûts.

En effet, la hiérarchie des salles de cinéma ne se répercute pas seulement sur le cadre proposé au public. La circulation des films dans l'agglomération lyonnaise et la programmation des différents établissements cinématographiques contribuent également au morcellement de l'espace urbain et à la distinction des publics.

Chapitre III. Face à l'écran : inégalités et séparation des publics

Le système hiérarchisé de location des films qui se met progressivement en place entre 1907 et 1914 fonctionne à plein régime au début des années 1920. La qualité du programme des différents établissements cinématographiques lyonnais est plus que jamais au diapason des possibilités financières de leurs propriétaires, que l'on sait fort inégales. Cela se traduit, pour les salles de quartier, tout autant par une longue attente

⁹⁷² *Idem*, page 154.

⁹⁷³ *Le Cri de Lyon* n° 57, 26 mai 1921.

⁹⁷⁴ GUAITA Micheline, *op. cit.*, page 197.

des films à succès que par une relative spécialisation de leur programmation. Même si, parfois, des œuvres transcendent les barrières et fédèrent la population urbaine.

L'analyse de la programmation des salles de cinéma dans les années 1920 se heurte à plusieurs problèmes. Il n'existe en premier lieu quasiment aucune information sur les conditions de circulation des films à l'échelle nationale. On ignore ainsi combien de copies d'un même film coexistent en France et l'on ne sait rien ou presque des modalités et des tarifs de location. Les sources locales m'ont permis d'y voir un peu plus clair et l'exemple lyonnais pourra peut-être servir de point de départ, mais il ne peut être érigé en modèle.

Deuxième problème, celui de l'identification des films. Si l'on a la chance de bénéficier d'un catalogue exhaustif de la production française des années 1920⁹⁷⁵, il n'en va pas de même pour les films étrangers, du moins dans leur traduction française. Or, le titre seul ne suffit pas à identifier un film, tant les traducteurs français font preuve d'imagination. Le film américain *The Cat and the canary* (P. Leni, 1927) sort par exemple sous le titre *La volonté du mort*.

Au problème d'identification des films vient se greffer celui de l'identification de leur contenu. Il n'existe en effet aucune histoire générale de la production cinématographique des années 1920, et pour cause : plus de 70 % des films a disparu⁹⁷⁶. Parmi eux, l'essentiel de la production courante, celle sans réelle ambition artistique mais qui attire les foules. Les titres et résumés n'étant la plupart du temps pas suffisants pour déterminer le caractère élitiste ou populaire d'un film, il n'a pas été possible d'étudier avec finesse la programmation des salles. Une exception toutefois, celle des westerns, qui constituent incontestablement dans les années 1920 une production sans grande envergure que l'on produit en masse pour le public populaire.

L'analyse de la circulation des films dans l'agglomération lyonnaise est basée sur les programmes des salles de cinéma insérés dans la presse généraliste ou corporative⁹⁷⁷. Seules les années 1926-1928 ont pu être sérieusement étudiées car c'est à partir de cette période que certaines salles de quartier font paraître leurs programmes dans *Le Progrès de Lyon*. En tout et pour tout, je n'ai pu retrouver la programmation que d'une vingtaine d'établissements de l'agglomération lyonnaise, soit moins de la moitié des salles existantes. Les limites de cette analyse sont bien réelles. Mais le fait de disposer de l'ensemble des programmes des salles du centre-ville et des grands établissements de la rive gauche, ainsi que de quelques programmes de salles de quartier permet déjà

⁹⁷⁵ CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage, Films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984, non paginé.

⁹⁷⁶ BORDE Raymond, *Les cinémathèques*, Paris, L'âge d'homme, 1983, pages 22-23.

⁹⁷⁷ Dans *Le Progrès de Lyon*, les programmes des salles Scala, Tivoli, Aubert-Palace, Grolée, Lumina, Modern, Gloria, Comœdia, Lafayette, Moncey, Alhambra, Splendid, Regina, Paris (ex-Variétés), Lacroix, Elysée, Majestic, Palace de Saint-Fons, Athénée, Terreaux, Gaieté-Gambetta, Femina, Venise, Family, Casino de Villeurbanne, Artistic et Grand Trou entre le 1^{er} janvier 1926 et le 10 mars 1928. Toutes les salles citées ne font pas paraître régulièrement leur programme, mais j'ai pu combler quelques manques avec deux autres sources : dans *Le spectacle de Lyon et du Sud-Est*, les programmes des cinémas Odéon, Idéal et Bellecour en 1927 et dans l'hebdomadaire *Le Cri de Lyon*, les programmes des cinémas Gloria, Majestic et Athénée en 1926.

d'appréhender les règles qui régissent le circuit des films dans l'agglomération lyonnaise.

I. Les conditions de la programmation

Entre les tarifs de location et les exigences des distributeurs, la plupart des exploitants de salles de cinéma ont une marche de manœuvre assez réduite. Le marché du film joue à plein sur les différences qui existent entre grands établissements et petites salles de quartier et les propriétaires de ces dernières ne peuvent quasiment rien faire, faute de moyens, pour bousculer le système très hiérarchisé de la distribution des films.

1) Les règles de la distribution

La location des films s'est généralisée et avec elle le système des tarifs dégressifs selon la fraîcheur des films. De Paris à la province, du centre aux quartiers, se développe ainsi une circulation inégale des œuvres cinématographiques, que renforce la rareté des copies. Seuls les promoteurs du cinéma éducateur de Lyon parviennent à tirer leur épingle du jeu en constituant une véritable petite cinémathèque.

A) LE SYSTÈME HIÉRARCHISÉ DE LA LOCATION

Depuis 1912, les producteurs ont cessé de vendre leurs films, en tout cas aux salles de cinéma commerciales. Néanmoins, des stocks de films d'avant guerre acquis par les exploitants continuent très certainement de circuler de loin en loin, comme en témoigne l'annonce faite en 1918 par Alexandre Rota pour se défaire d'un lot de 100 000 mètres de films, qu'il vend au prix de 10 à 20 centimes le mètre⁹⁷⁸. Les petites exploitations semi-nomades encore existantes pendant les années de guerre utilisent peut-être ce moyen d'acquisition par souci d'économie. Mais pour les salles sédentaires, la règle est celle de la location.

Celle-ci fonctionne toujours par paliers suivant la fraîcheur du film et continue donc d'établir une hiérarchie des exploitations selon leur chiffre d'affaires. D'autant plus que, depuis 1914, les tarifs ont évolué : en 1920, il faut compter de 60 à 80 centimes le mètre pour obtenir un film dans sa première semaine d'exploitation, contre 40 à 50 centimes avant-guerre, soit une augmentation qui oscille entre 50 et 60 %. On constate la même hausse pour les 2^{ème} et 3^{ème} semaines d'exploitation. En revanche, aucune augmentation des programmes à partir de leur 8^{ème} semaine d'exploitation, qui sont toujours proposés au tarif de 8 centimes le mètre, les films entre leur 4^{ème} et leur 7^{ème} semaine d'exploitation se situant entre les deux, avec une augmentation qui oscille entre 33 et 20 %⁹⁷⁹.

La nouveauté se paye donc bien plus chère qu'avant guerre, preuve que certains exploitants sont prêts à investir des sommes importantes pour acquérir des films inédits, et que, par extension, une partie du public des salles de cinéma est sensible à l'argument

⁹⁷⁸ *Cinéjournal* n° 447, 9 mars 1918.

⁹⁷⁹ *La Cinématographie française* n° 78, 1^{er} mai 1920.

de la nouveauté. Avec deux mois d'écart, le même programme coûte dix fois moins d'argent à l'exploitant en 1920. A cette date, il faut compter pour un programme complet (de 2 000 à 2 500 mètres environ) en première semaine d'exploitation de 1 200 à 2 000 francs selon la taille du programme et la qualité des films. Au bout d'un mois, ce chiffre tombe à 375 francs et à 200 francs au bout de deux mois.

Ces tarifs sont bien entendu indicatifs et n'indiquent ni les différences qui peuvent exister entre les différents distributeurs, ni surtout – le film étant devenu une valeur en soi avec l'essor des vedettes et des grandes productions – celles entre les différents films. Il semble que dès le début des années 1920, et peut-être même avant guerre, certains films se louent au forfait. En 1923 par exemple, les grandes salles de Lyon se disputent le film *Robin des bois* (*Robin Hood*, A. Dwan, 1922) avec Douglas Fairbanks, qui est finalement enlevé par la Scala, pour une somme qui avoisine les 20 000 francs⁹⁸⁰, soit dix fois plus qu'un film « ordinaire », payé au mètre. Ce système, qui se généralise pour les grandes productions, entraîne une concurrence forcenée entre les différentes salles de la même ville pour obtenir l'exclusivité d'un film.

Peu à peu, un système de location au pourcentage de la recette se superpose à la location forfaitaire. *The Kid* (*Idem*, C. Chaplin, 1920) est ainsi loué en exclusivité au cinéma de la Scala à 33 % de la recette brute en 1921⁹⁸¹. Le film *Verdun, visions d'histoire* (L. Poirier, 1928), est quant à lui loué – après son passage en exclusivité – par la maison Sélecta en échange de 30 % de la recette avec, en outre, un palier minimum de 2 000 francs⁹⁸². Le distributeur est donc assuré de toucher cette somme, si le film ne fait pas recette, ou plus s'il est programmé dans une salle importante. J'ignore quelle est l'ampleur de ce système, qui ne concerne peut-être que certains films prestigieux. Il semble en revanche avéré que la location au pourcentage ne fonctionne que pour les premières exclusivités et soit abandonnée dès que le film entame son circuit dans les différentes salles de quartier. Les recettes de ces établissements ne sont en effet guère susceptibles d'intéresser les maisons de distribution.

En 1921, avec la mise en place du système de l'exclusivité, la carrière des films s'allonge et il n'est plus question de 1^{ère}, 2^{ème} ou 3^{ème} semaine d'exploitation mais de 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} vision, même si ces dénominations ne sont pas encore utilisées. Le prix des films est calculé en fonction du nombre de passages dans les salles de cinéma et non plus en fonction de leur date de sortie. Aucun document ne permet de savoir après combien de passages on atteint le tarif plancher, ni même si tarif plancher il y a. *Les Bateliers de la Volga* (*The Volga Boatmen*, C.B. De Mille, 1926), quatorze mois après sa sortie en exclusivité au Tivoli de Lyon et après pas moins de sept passages dans les différentes salles de l'agglomération lyonnaise est encore considéré comme un film « très cher » par un exploitant de Villeurbanne⁹⁸³. La société Selecta, qui distribue sur

⁹⁸⁰ *Le Cri de Lyon* n° 156, 7 avril 1923.

⁹⁸¹ GUAITA Micheline, *op. cit.*, pages 198-199.

⁹⁸² AM Oullins : 2 R 2 : Lettre de la maison Sélecta, datée du 24 mai 1929.

⁹⁸³ AMV : Dossier du cinéma Eden, lettre de Gruffat, directeur du cinéma au maire de Villeurbanne, datée du 24 mars 1928.

Lyon le film *Verdun, visions d'Histoire* sorti en exclusivité au cinéma Majestic le 24 novembre 1928, réclame toujours en mai 1929, soit six mois après sa sortie lyonnaise, un minimum de 2 000 francs⁹⁸⁴ de recettes. Or, les recettes *mensuelles* au petit cinéma des Iris à Villeurbanne ne dépassent jamais les 4 000 francs lors du premier semestre de l'année 1929 ; au mois de mai, elles ne s'élèvent qu'à 1 925 francs⁹⁸⁵. Autant dire que réunir en une seule semaine la somme de 2 000 francs tout en rentrant dans ses frais relève de la gageure.

Les exploitants sont donc limités dans le choix de leur programmation par leurs possibilités financières, mais aussi par celles de leurs concurrents ; ils ne peuvent espérer obtenir un film qu'après que leurs collègues les plus fortunés ne l'aient programmé, si tant est bien sûr que le film en question les intéresse.

Il reste qu'en 1929 encore, les distributeurs proposent des films au mètre. Le tarif de dix centimes le mètre, passé un certain temps d'exploitation, semble être la norme parmi les distributeurs. Dès 1921, c'est le tarif classique constaté par Gustave Cauvin, l'administrateur du cinéma scolaire de la ville de Lyon⁹⁸⁶. En février 1929 encore, différentes agences de distribution lyonnaises proposent à la municipalité d'Oullins des programmes à ce prix. La Métro-Gaumont propose un programme complet (indistinct, mais composé de façon classique : un film d'aventure, un court-métrage comique et un programme d'actualités) mesurant 2 500 mètres – soit deux heures de projection environ – au tarif de 10 centimes le mètre, soit 250 francs⁹⁸⁷. La firme Erka propose des films seuls à tarifs fixes (300 ou 250 francs) pour un rapport de 9 à 13 centimes le mètre⁹⁸⁸. Les tarifs planchers des sociétés Aubert, Esper-film, Paramount sont au diapason. Seule la société Paris-Consortium-Cinéma ne descend pas en dessous de 15 centimes le mètre⁹⁸⁹.

Les films proposés au tarif de 10 centimes le mètre sont ceux très certainement qui ont terminé leur carrière dans les grands établissements, et peut-être ceux qui n'ont obtenu qu'un mince succès. Je suppose, mais cela reste une supposition, que des films comme *Koenigsmark*, repris très régulièrement dans différentes salles du centre-ville entre 1925 et 1928⁹⁹⁰ ne soit pas bradé au mètre mais toujours proposé en échange d'une somme forfaitaire importante ou d'un pourcentage de la recette. En revanche, la maison Aubert propose en février 1929 le film *Florine fleur de Valois* (E.B. Donatien,

⁹⁸⁴ AM Oullins : 2R2 : Cinéma éducateur : correspondance (1928-1974), lettre de la société Selecta à la municipalité d'Oullins, datée du 24 mai 1929.

⁹⁸⁵ AMV : Dossier du cinéma Iris, recettes constatées par la municipalité, janvier 1930.

⁹⁸⁶ AML : 0110 WP 012 : Chemise « Constitution d'une filmathèque », lettre de Gustave Cauvin au maire de Lyon, datée du 9 juin 1921.

⁹⁸⁷ AM Oullins : 2R2 : Cinéma éducateur (1928-1974), lettre de la société Métro-Gaumont à la municipalité d'Oullins, février 1929.

⁹⁸⁸ *Idem*, lettre de la société Erka à la municipalité d'Oullins, février 1929.

⁹⁸⁹ AM Oullins : 2R2 Cinéma éducateur (1928-1974), lettre de la société Paris-Consortium-Cinéma, datée du 17 mai 1929.

1926) au prix de 10 centimes le mètre⁹⁹¹. Or, ce long-métrage français sorti deux ans plus tôt le 28 mai 1927 au cinéma Royal-Aubert, n'a effectivement pas eu un grand succès, n'ayant connu qu'une seule reprise dans la petite salle du cinéma Lacroix à la Croix-Rousse. Le film *La barrière des races*, distribué par la firme Erka et sorti le 18 juin 1927 au cinéma Aubert-Palace, n'est plus proposé que contre une somme forfaitaire de 300 francs, soit un peu plus de 13 centimes le mètre en 1929. Dans le même document, la société Erka propose sept autres films, tous assez récents, mais pourtant tous à un tarif relativement bas :

Tableau 16. Les films loués au forfait par la maison Erka (1929)

Film	Date de sortie	Salle	Reprises
<i>Espionne</i>	13 août 1927	Aubert-palace	0
<i>Le fantôme de la vitesse</i>	6 août 1927	Aubert-palace	0
<i>Le merle blanc</i>	18 septembre 1926	Aubert-palace	0
<i>La sagesse de 3 vieux fous</i>	7 août 1926	Aubert-palace	2
<i>La journée des dupes</i>	3 décembre 1926	Gloria	0
<i>Sous la terre meurtrie</i>	9 octobre 1926	Grolée	0
<i>La voie lumineuse</i>	12 juin 1927	Aubert-palace	0

De tous les films proposés par la firme, seul *La sagesse des trois vieux fous* a eu une carrière (toute relative) après sa sortie. Tous les autres ont disparu des écrans lyonnais après leur passage en 1^{ère} vision. Les films qui n'ont pas connu un grand succès lors de leur sortie en ville sont donc proposés assez rapidement aux exploitants au tarif plancher de 10 centimes le mètre. Quelle tentation pour un exploitant sans grand moyen de choisir un film loué à ce tarif de préférence à celui plus intéressant sans doute mais plus cher ! Avec une recette mensuelle qui peut descendre à moins de 2 000 francs, a-t-on d'ailleurs vraiment le choix ? Un film hors circuit revient à 250-300 francs, soit 1 000 à 1 200 francs par mois, ce qui constitue certainement pour les très petites exploitations un maximum.

Pour ceux dont les recettes sont vraiment trop modestes, et qui n'ont vraiment pas le souci de la qualité, les frais de location peuvent encore être plus bas. Certains distributeurs n'hésitent pas à proposer à leurs clients des rebus de leur catalogue, leurs fonds de tiroir :

« Notre tarif, imposé par Gaumont est de 8 à 10 centimes le mètre. Cependant, nous avons des films qui sont notre propriété et qui n'étant ni très nouveaux, ni à l'état neuf, mais très intéressants tout de même et bien passables encore, si l'opérateur est vraiment de métier, que nous pourrions vous louer à quatre centimes le mètre. »⁹⁹²

A vos risques et périls, pourrait-on ajouter... Parmi les films proposés, on retrouve

⁹⁹⁰ On le retrouve par exemple au cinéma Grolée – qui l'avait sorti en exclusivité en février 1924 – le 10 avril 1926 et le 24 septembre 1927 (*Le Progrès*).

⁹⁹¹ AM Oullins : 2R2 Cinéma éducateur (1928-1974), lettre de la société Aubert à la municipalité d'Oullins, datée du 5 mars 1929.

⁹⁹² AM Oullins : 2 R 2 : Cinéma éducateur, lettre de la société Esper-Film à la municipalité, datée de 1929.

Colomba (J. Hervé, 1920), vieux de neuf ans et qui ne doit effectivement plus être dans sa première fraîcheur. Mais les tarifs proposés par la société Esper-Film sont tout de même deux fois moins importants que le tarif plancher de 10 centimes le mètre et peuvent donc tenter les exploitants les moins fortunés.

Les salles de cinéma paroissiales sont plus privilégiées que leurs concurrentes commerciales. Elles bénéficient de fait des faveurs de la maison de distribution Etoile-Film, spécialisée comme on l'a vu dans les films moraux, mais également du catalogue de la maison de la Bonne Presse qui a acquis des films à des tarifs de location extrêmement bas. Ceux-ci oscillent entre 1 et 10 centimes le mètre⁹⁹³. Les associations laïques ne bénéficient quant à elles d'aucun distributeur attiré, mais à partir de 1925, elles peuvent compter sur l'Office Régional du Cinéma Educateur de Lyon qui, à contre-courant des logiques du marché du film, continue d'acheter les programmes.

Les fondateurs du cinéma scolaire de la Ville de Lyon hésitent un moment à choisir entre l'achat et la location des films. Entre 1918 et 1920, le contrat de location passé avec Pathé n'a pas donné toute satisfaction, mais en juin 1921, l'administrateur du cinéma scolaire, Gustave Cauvin, penche encore en faveur de la location⁹⁹⁴. Les distributeurs sont donc approchés, mais ils proposent tous un forfait basé sur le nombre de séances : Gaumont, Pathé et Eclipse proposent uniformément un tarif de 5 centimes le mètre pour une séance et 10 centimes le mètre pour 3 séances⁹⁹⁵. Le cinéma scolaire étant basé sur la multiplicité des séances, Gustave Cauvin et Edouard Herriot se rendent compte très vite que posséder les films est beaucoup plus économique. Le cinéma scolaire va donc se créer une cinémathèque (le terme n'existe pas encore : on parle de « *filmathèque* »), de façon extrêmement pragmatique. Les promoteurs du cinéma éducateur sont en effet limités par le choix des catalogues des maisons de distribution (qui n'ont pas encore prévu de films spécifiques pour cette utilisation encore globalement inédite du cinéma) et sont de surcroît prêts à acquérir les films à moindre frais.

La municipalité, dans les premiers mois de fonctionnement du cinéma scolaire, cherche ainsi à acquérir des films gratuitement, quitte à solliciter les films publicitaires que les industriels ont réalisés pour leur propre usage. Depuis la guerre, les films d'instruction internes aux entreprises ont en effet fleuri⁹⁹⁶. C'est ainsi que le 12 octobre 1921, Edouard Herriot écrit aux sociétés Schneider et Citroën pour leur demander de lui concéder les films présentant leurs usines⁹⁹⁷. En janvier 1923, la société Dunlop est sollicitée à son tour pour un film « *éducatif* » sur le pneumatique. La société répond

⁹⁹³ TILLOY Gérard, *Les projections lumineuses de la Bonne Presse...*, *op. cit.*

⁹⁹⁴ AML 0110 WP 012 : Chemise « Constitution d'une filmathèque », lettre de Gustave Cauvin au maire de Lyon, datée du 9 juin 1921.

⁹⁹⁵ *Idem*, lettres des sociétés datées respectivement des 3, 6 et 7 juin 1921.

⁹⁹⁶ BOSSÉNO Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran », *op. cit.*, page 186.

⁹⁹⁷ AML : 0110 WP 012 : Chemise « Constitution d'une filmathèque », copies des lettres d'Edouard Herriot datées du 12 octobre 1921.

positivement trois jours plus tard, et déclare se mettre tout de suite à le fabriquer. Le film est envoyé le 23 mars de la même année⁹⁹⁸. Cette fois-ci, le film n'existait pas au préalable et c'est sur la demande de la municipalité lyonnaise qu'une grande entreprise se met à réaliser ses propres films.

La ville écrit aussi aux diverses institutions susceptibles d'avoir des films, quels qu'ils soient. En juillet 1923, les gouvernements généraux d'Indochine et de l'Afrique occidentale, sollicitées, répondent posséder des films sur le territoire qu'ils administrent, mais en une seule copie⁹⁹⁹. Ils proposent d'en tirer une nouvelle, mais le prix élevé dissuade certainement Gustave Cauvin. En revanche, il parvient à se faire prêter un film par le gouvernement de Madagascar en 1923¹⁰⁰⁰. Le ministère de l'agriculture est lui aussi approché, mais n'a pas encore constitué de « *bibliothèque de films* », ce qui néanmoins ne saurait tarder¹⁰⁰¹.

Le don de films constitue encore en 1925 un moyen pour l'ORCEL d'obtenir des programmes à moindre frais, mais la pratique est devenue marginale. On ne recense plus que cinq films donnés sur 500 acquis par l'ORCEL entre janvier et juillet 1925. Les cinq films en question proviennent à nouveau d'établissements industriels et d'institutions publiques, dont la légation de la Hollande à Paris qui a offert un film intitulé *Le Royaume des Pays-Bas*¹⁰⁰². Les programmes du cinéma scolaire, par souci d'économies, sont donc en partie composés de films de propagande nationale ou industrielle.

Pour l'essentiel des films, Gustave Cauvin se fournit, moyennant finances, chez les maisons d'édition ou de distribution. Au début, les tarifs sont assez élevés : la société Pathé proposent des tarifs allant de 1,50 à 2,50 francs le mètre¹⁰⁰³ pour ses films documentaires soit, pour un court-métrage de 10 minutes, 300 à 500 francs. Mais à la longue, le cinéma scolaire puis l'ORCEL bénéficient de tarifs préférentiels : les films obtenus pendant le premier semestre de 1925 le sont au tarif de 50 centimes le mètre, quatre fois moins que les tarifs commerciaux encore en vigueur. Les films achetés sont dans leur immense majorité des films courts, et pour la plupart des films documentaires. Ce sont essentiellement les fonds de tiroir des maisons d'édition ou de distribution, les films de première partie qui n'ont jamais été tournés dans un but moral ou strictement éducatif, attendu qu'ils étaient proposés exclusivement aux spectateurs qui payaient leur

⁹⁹⁸ *Idem*, lettres de la société Dunlop datées des 12 janvier et 23 mars 1923.

⁹⁹⁹ AML : 0110 WP 012 : Chemise « Constitution d'une filmathèque », lettres des Gouvernements généraux d'Indochine et d'Afrique occidentale, juillet 1923

¹⁰⁰⁰ *Idem*, lettre du Gouvernement général de Madagascar, août 1923.

¹⁰⁰¹ *Idem*, lettre du ministère de l'agriculture, juillet 1923.

¹⁰⁰² AML : 0206 WP 002 : Rapport du directeur de l'ORCEL, Gustave Cauvin, au président de l'ORCEL, Joseph Brenier, daté du 1er juillet 1925.

¹⁰⁰³ AML : 0110 WP 012 : Chemise « Financement du cinéma scolaire », facture de la société Pathé Consortium Cinéma adressée à la municipalité, datée du 18 janvier 1922.

place.

Quoiqu'il en soit, la Ville de Lyon puis l'ORCEL pratiquent tout au long des années 1920 une politique d'acquisition régulière :

Tableau 17. Collection du cinéma scolaire de Lyon puis de l'ORCEL (1922 -1929 ¹⁰⁰⁴).

	Nombre de films	Métrage total	Métrage moyen des films
Octobre 1921	87	6 550	75 mètres
Juin 1922	182	-	-
Janvier 1925	795	95 422	120 mètres
Juillet 1925	1295	190 399	147 mètres
Janvier 1927	2 200	400 000	181 mètres
Janvier 1928	2 500	600 000	240 mètres
Janvier 1929	3 000	800 000	267 mètres

L'ampleur du fonds constitué par la ville de Lyon est impressionnant : 182 films acquis dès la première année, et près de 800 au bout de trois ans. L'ORCEL hérite d'une collection importante qu'il enrichit à son tour considérablement : en quatre ans, le nombre de films est multiplié par 3,5 et le métrage total des films par 8. Un programme proposé aux scolaires mesure de 2 000 à 2 200 mètres environ, pour une heure et demi de projection. Dès janvier 1925, l'ORCEL peut donc organiser quarante-trois séances hebdomadaires différentes, soit une complète année scolaire. Quatre ans plus tard, l'Office peut composer près de 400 séances différentes.

Le type de film acheté est essentiellement du court métrage : on le voit à la moyenne des films, qui double effectivement entre 1925 et 1929, mais qui reste extrêmement limité : de cinq minutes en 1925 à dix minutes en 1928. Bien sûr l'ORCEL fait également l'acquisition de films de long-métrage. Mais ceux-ci sont minoritaires et noyés dans la masse des petits documentaires.

Combien coûtent finalement les programmes de l'ORCEL ? Pour les séances récréatives du jeudi, seule la subvention allouée à l'année par les municipalités suffit. En 1927, Villeurbanne paye 3 000 francs pour soixante séances soit une moyenne de 50 francs par programme. Le 31 août 1927, la subvention est augmentée de 50 % à la demande de Gustave Cauvin, le Conseil municipal de la commune considérant comme honnête le tarif de 75 francs par programme ¹⁰⁰⁵. Effectivement, la moyenne se hisse, pour des programmes qui mesurent 2 000 mètres environ à moins de quatre centimes par mètre, plus de deux fois moins cher que les tarifs commerciaux en vigueur.

Aux communes, sociétés ou oeuvres désirant organiser des séances cinématographiques identiques à celles proposées dans les salles commerciales,

¹⁰⁰⁴ En croisant les données prises aux Archives municipales de Lyon : d'une part dans le carton 0110 WP 012 (Plaquette du cinéma éducateur datée du 8 juin 1922) et d'autre part dans le carton 0206 WP 002 (Rapport de Cauvin au Président de l'ORCEL, daté du 1^{er} juillet 1925 ; Deux lettres de Gustave Cauvin au maire de Lyon datée l'une du 27 juillet 1927, et l'autre du 23 juillet 1928).

¹⁰⁰⁵ AMV : Séance du Conseil Municipal du 31 août 1927.

plusieurs formules sont proposées par l'ORCEL. Le programme classique coûte 100 francs pour deux séances, mais avec 30 francs de plus, on a un film à succès parmi 3 000 mètres de films. Des programmes « *nouveaux* » – les plus récents sans doute – sont loués 170 francs pour deux séances¹⁰⁰⁶. On est bien en deçà des 10 centimes le mètre qui ont cours pour les salles commerciales. Ces bas tarifs n'empêchent pas les oeuvres de s'adresser parfois directement aux maisons de distribution, notamment pour obtenir des films plus récents que ceux proposés par l'ORCEL, ou en meilleur état.

B) RETARDS ET ABSENCES : LES DIFFÉRENCES AVEC PARIS

La circulation des films dans l'agglomération lyonnaise se démarque de la capitale, en premier lieu parce que les films mettent plusieurs semaines à franchir les kilomètres qui séparent les deux villes. Le décalage entre la sortie parisienne et la sortie lyonnaise était déjà perceptible avant la première guerre mondiale, mais il était assez limité. Au premier semestre 1914, les films Gaumont mettaient généralement quatre semaines pour parvenir sur l'écran de la Scala de Lyon, rarement plus. Certains films, tel *Les Misérables*, bénéficiaient d'une sortie nationale.

Depuis que le film a acquis une valeur en soi, depuis en fait qu'une partie du public va au cinéma voir un film et non plus un programme indistinct, la possibilité de réserver un film lors de sa première semaine d'exploitation – ce que l'on appelle la priorité – s'étend progressivement. Elle est en 1919 officiellement prévue dans le contrat des loueurs de films¹⁰⁰⁷. Contre une somme forfaitaire, puis au pourcentage, et en accord avec le distributeur, une salle de cinéma s'arroge la priorité sur un film lors de sa sortie en salle sur un territoire défini. Ce système est déjà un moyen de faire de la sortie d'un film un évènement, et renforce la hiérarchie entre les salles de cinéma.

A ceci s'ajoute une nouvelle pratique, non encore d'actualité en 1919, celle de l'exclusivité. Il s'agit, pour le propriétaire d'un cinéma, de monopoliser un film lors de sa sortie tant que son public ne s'est pas tari. La pratique est inaugurée par le film *L'Atlantide* (J. Feyder, 1921), un des plus chers alors du cinéma français, qui est programmé, après deux semaines à l'affiche de l'immense Gaumont-palace, pendant cinquante-deux semaines consécutives au cinéma Madeleine, sur les grands boulevards. Pendant ces cinquante-deux semaines, la salle est la seule de la capitale à projeter le film¹⁰⁰⁸. Malgré les oppositions des exploitants des établissements des quartiers périphériques et de la banlieue parisienne¹⁰⁰⁹, inquiets de voir repoussé le moment où eux-mêmes pourront passer les films à succès, le système se généralise dans la capitale. Les grands films sont désormais considérés comme les égaux des grandes pièces de théâtre dont on mesure le

¹⁰⁰⁶ CAUVIN Gustave, *L'Office Régional du Cinéma Educateur de Lyon*, 1928.

¹⁰⁰⁷ LEGLISE Paul, *op. cit.*, pages 40-42.

¹⁰⁰⁸ SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tome V : *L'Art muet. L'après-guerre en Europe 1919-1929*, Paris, Denoël, 1975, page 176.

¹⁰⁰⁹ *La Cinématographie Française* n° 187, 189 et 190 des 3, 17 et 24 juin 1922.

succès en nombre de représentations. Pour les films, c'est en nombre de semaines – ou de mois – d'exclusivité. Ainsi lorsque le cinéma Gloria de Lyon programme *Ma vache et moi* (*Go west*, B. Keaton, 1925), la publicité proclame que le film « a passé six mois consécutifs dans le plus grand cinéma de Paris¹⁰¹⁰ ».

La durée d'exclusivité diffère selon les films, en fonction de leur succès et de leur notoriété. *L'argent* (M. Lherbier, 1928) comme *Verdun, visions d'Histoire* restent deux mois en exclusivité dans la capitale, les *Espions* (*Spione*, F. Lang, 1928) deux semaines seulement et *Le Vent* (*The Wind*, V. Sojstrom, 1928) aucune¹⁰¹¹. Il est possible bien sûr que les films étrangers, peut-être rentabilisés après leur sortie dans leur pays d'origine, circulent plus rapidement que la production nationale.

La sortie des films à Lyon n'est pas entièrement soumise au calendrier parisien : *L'Atlantide* par exemple, en exclusivité dans la capitale jusqu'en juin 1922, sort à Lyon en décembre 1921. Mais la pratique de l'exclusivité accentue et généralise les retards de sortie des films entre Paris et Lyon. C'est du moins le cas pour les films français sortis à Paris au cours de l'année 1926.

Tableau 18. Décalage entre la sortie à Paris et la sortie à Lyon des films français exploités en 1926

Sortie	Nombre de films
Moins d'un mois	7
De un à deux mois	8
De deux à quatre mois	9
De quatre à six mois	12
De six mois à un an	9
Un an et plus	5
Total	50

En 1926, un film français met en moyenne quatre mois et demi pour venir de la capitale dans l'agglomération lyonnaise et l'immense majorité des films met plus de deux mois pour parvenir à Lyon. Entre novembre 1920 et mai 1921, vingt-six des trente-cinq films français (soit près de 75 %) programmés dans cinq grands établissements lyonnais sortent avec moins de trois mois de retard sur Paris¹⁰¹². Six ans après, la proportion n'est plus que de 40 %. Le retard s'est considérablement allongé. Près du tiers des films français sort à Lyon avec plus de six mois de retard sur Paris alors qu'en 1920 ils ne représentaient que 5 %. Les retards ne sont du reste pas circonscrits aux films français. *Metropolis* (*id.*, F. Lang, 1927), sorti à Lyon le 11 novembre 1927 est à l'affiche depuis le mois d'avril dans la capitale. Bien sûr, en l'absence d'études similaires sur d'autres villes, j'ignore si Lyon constitue un cas isolé ou non, si l'ampleur des retards est plus important

¹⁰¹⁰ *Le Progrès*, 28 janvier 1928.

¹⁰¹¹ *Pour vous* n°2, 11 et 15 des 4 décembre 1928, 7 février et 8 mars 1928.

¹⁰¹² D'après la programmation des cinémas Aubert-palace, Fantasio, Majestic, Gloria et Idéal insérés dans *Le Cri de Lyon* entre novembre 1920 et mai 1921.

qu'ailleurs, s'il y a une hiérarchie entre les villes, etc. Mais il serait étonnant que la deuxième ville de France, où siègent de nombreuses succursales de maisons de distribution, soit défavorisée par rapport aux autres villes du pays.

Les décalages entre Paris et Lyon pose la question de l'existence ou non de la sortie nationale – simultanée dans plusieurs villes – de certaines œuvres cinématographiques. En 1920, la sortie nationale de certains films était encore de mise : la maison de distribution Fulgur prévoie ainsi de sortir le film à épisodes *Imperia* au cinéma lyonnais Tivoli le même jour qu'à Paris¹⁰¹³. Mais depuis le système de l'exclusivité, il semble que la pratique ait été abandonnée. Pour reprendre les chiffres de l'année 1926, seuls sept films français sortent à Lyon moins d'un mois après Paris. Pour trois d'entre eux, je ne connais pas la date précise de la première parisienne. Les quatre autres sortent de deux à trois semaines après Paris. Par conséquent, si les sorties nationales existent, elles ne caractérisent dans tous les cas que 6 % des films français sortis à Lyon. Même constatation pour les films français sortis à Paris en 1927 : un seul film, *Verdun, visions d'Histoire*, est sorti à Lyon le lendemain de la première parisienne, le 24 novembre 1928¹⁰¹⁴.

Quoiqu'il en soit, le public lyonnais est en profond décalage avec le public parisien, ce qui, dans l'optique d'échanges culturels dans le cadre de la famille ou de cercles de sociabilité, accentue l'éloignement géographique. Les français, selon le lieu où ils habitent, ne voient pas les mêmes films au même moment. Cela a aussi son importance sur la réception des films puisque les critiques et comptes-rendus de films dans les revues de cinéma – qui se multiplient au cours des années 1920 – sont calqués sur la sortie parisienne. Pour les lecteurs vivant à Lyon, le décalage est bien réel. Le spectacle cinématographique, en adoptant une politique de diffusion proche de celle du théâtre, perpétue donc la prédominance de la capitale sur le reste du pays.

Remarque amusante : un film américain met parfois moins de temps pour aller de New York à Paris que de Paris à Lyon. Tel est le cas de *La Ruée vers l'or* (*The Gold rush*, C. Chaplin, 1925), sorti à Manhattan le 15 août 1925, qui entame sa carrière parisienne un mois après, le 22 septembre¹⁰¹⁵, mais ne sort que trois mois plus tard à Lyon, où on le retrouve à l'affiche de la Scala au mois de décembre. Un film français peut également sortir à Bruxelles bien avant qu'il ne parvienne à Lyon. *Madame sans gêne* (L. Perret, 1925), est ainsi présenté à la fin du mois de décembre 1925 dans la capitale de la Belgique¹⁰¹⁶, deux semaines avant la sortie du film à Lyon. Le caractère fédérateur du cinéma est parfois plus fort à l'échelle internationale qu'à l'échelle nationale.

Le deuxième décalage important entre Paris et Lyon porte sur le nombre de films présentés au public. Sur toute l'année 1927, 251 nouveaux films sortent à Lyon dans les

¹⁰¹³ BNF-Arsenal : Fonds Serge Sandberg : 4°COL.59/291 : Lettre de la société Fulgur, datée du 16 avril 1920.

¹⁰¹⁴ Chirat Raymond, *Catalogue des films...*, *op. cit.* et *Le Progrès*, 24 novembre 1928.

¹⁰¹⁵ DECAUX Emmanuel, « La Ruée vers l'or », *op. cit.*, pages 230-251.

¹⁰¹⁶ *La Cinématographie française* n° 375, 9 janvier 1926.

principales salles de l'agglomération, soit une moyenne de cinq films par semaine. A l'échelle du pays, entre 600 et 700 films sont sortis la même année, trois fois plus que dans l'agglomération lyonnaise. Bien sûr, Paris compte bien plus d'établissements cinématographiques que la capitale des Gaules, ainsi qu'une kyrielle de maisons de distribution qui n'ont pas de représentant en dehors de la capitale, ou en tout cas à Lyon. L'offre de cinéma est nécessairement plus riche à Paris. Un seul exemple : la projection des films d'avant-garde. Les salles spécialisées existent dans la capitale depuis le début des années 1920¹⁰¹⁷, mais il n'en existe encore aucune à Lyon. Les films d'avant-garde n'ont donc pas de vitrine où s'exposer dans l'agglomération lyonnaise. Il est notable que le *Cuirassé Potemkine* (S. Eisenstein, 1925), sorti à Paris le 12 novembre 1926 ne soit jamais sorti à Lyon, en tout cas pas avant le 2^{ème} trimestre 1928. Et si Buster Keaton, Charlie Chaplin et Harold Lloyd ne sont pas des inconnus pour le public lyonnais, le frère Harry Langdon n'est jamais apparu dans la capitale des Gaules. Le film *Plein les bottes* (*Tramp, tramp, tramp*, F. Capra, 1926), à l'affiche à Paris le 8 mars 1926 n'est ainsi jamais sorti à Lyon.

En l'absence de tout élément de comparaison, il est impossible d'appréhender les politiques de circulation des films adoptées par les distributeurs à l'échelle nationale. Il est possible que certains films sortent dans certaines régions et pas dans d'autres, que cela soit volontaire ou non. Toute la question est de savoir quels films ne sortent pas à Lyon. Question sans réponse puisque aucune liste des films sortis en France n'existe, mais on peut mesurer au moins le degré de pénétration des films français, grâce au catalogue de Raymond Chirat¹⁰¹⁸. D'après celui-ci, cinquante-quatre films sortent à Paris entre le 1^{er} janvier et le 31 décembre 1926. Sur ces cinquante-quatre films, cinquante, soit plus de 90 %, ont été projetés au public lyonnais. Dans le cas des films français, moins de 8 % des titres sont restés inconnus dans l'agglomération lyonnaise. Parmi eux, *Le Fauteuil 47* (G. Ravel, 1926), pourtant annoncé à la Scala le 29 avril 1927¹⁰¹⁹, mais finalement remplacé par *Au revoir et merci* (E.B. Donatien et P. Colombier, 1926). Un problème de copie ?

La production française, peu importante il est vrai, bénéficie donc d'une circulation nationale. C'est peut-être d'ailleurs parce qu'elle est rare que les distributeurs, et à leur suite les exploitants, y sont sensibles. Mais en dépit du faible nombre de films qui sortent à Lyon relativement à Paris, les films français ne constituent qu'un cinquième des films de 1^{ère} vision programmés dans l'agglomération lyonnaise. Ce qui recoupe sa faiblesse, face notamment à la production d'outre-atlantique, trait dominant du cinéma des années 1920. Quoiqu'il en soit, les films absents des écrans lyonnais sont dans leur immense majorité des films étrangers.

Tout dépend en fait non pas de l'engouement et de la demande des spectateurs (ont-ils réellement voix au chapitre ?) mais des logiques de la distribution. Si certains films

¹⁰¹⁷ GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma...*, op. cit.

¹⁰¹⁸ CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage, Films de fiction 1919-1929*, op. cit.

¹⁰¹⁹ *Le Spectacle de Lyon et du Sud-Est* n° 112, 29 avril 1927.

américains, par exemple, ne sortent pas à Lyon, c'est peut-être parce que les écrans de la ville sont monopolisés par la société Paramount. Cette société de production et de distribution américaine exploite depuis 1925 la plus grande salle de cinéma de la ville, le Tivoli, avec à la clé une avalanche de stars « Paramount ». Au Tivoli lui-même, on recense en 1927 six films avec Adolphe Menjou, l'acteur aristocrate par excellence, mais aussi quatre films avec Bébé Daniels, trois avec Laura La Plante, trois avec Florence Vidor, trois encore avec Richard Dix. Au total, cinq stars de la Paramount occupent à eux seuls plus du quart de la programmation du Tivoli (dix-neuf films sur soixante et onze). Encore n'est-ce pas tout car la Scala comme l'Aubert-palace ou le Majestic programment de temps en temps eux aussi des films Paramount. On retrouve ainsi en 1927 Laura La Plante à la Scala, Pola Negri au Majestic ou Adolphe Menjou au Royal. La société Paramount, et cela malgré la présence à Lyon de la Fox ou d'Universal, prend le pas sur ses concurrentes américaines. *A contrario*, l'absence de représentants de sociétés comme la Warner ou la Columbia explique en partie l'absence de certains films américains sur les écrans lyonnais.

C) LA RARETÉ DES COPIES

Au delà du système d'exclusivité, l'analogie du film à une pièce de théâtre est accentuée par la rareté, voire l'unicité, des copies en circulation dans l'agglomération lyonnaise. En effet, une fois qu'un film est programmé une ou deux semaines dans un grand établissement lyonnais, il disparaît pendant un laps de temps qui se compte souvent en mois avant de circuler à nouveau dans l'agglomération lyonnaise. Sans doute le film part-il dans une ou plusieurs autres villes de la région et tourne ainsi de ville en ville tel une troupe de théâtre. L'œuvre cinématographique apparaît donc comme chose précieuse et difficilement accessible, mais il n'est pas avéré que le faible nombre de copies qui circulent dans une région provienne de la volonté des producteurs ou des distributeurs. Les copies, en effet, coûtent cher à produire (1,20 francs le mètre, semble-t-il¹⁰²⁰, soit 3 600 francs pour un film de 3 000 mètres), et cette dépense ne semble pas nécessaire, pour la province du moins.

Car à Paris, la circulation des films n'obéit pas aux mêmes règles qu'à Lyon. Ainsi, *Thérèse Raquin* (J. Feyder, 1928), sorti en exclusivité le 27 octobre 1928, est à l'affiche de quinze salles de la capitale deux mois plus tard, le 7 décembre. *Verdun, visions d'histoire* est programmé dans pas moins de vingt et une salles de cinéma la semaine du 12 avril 1929, quatre mois après sa sortie¹⁰²¹. Les distributeurs multiplient donc les copies dans la capitale, y compris pour les films étrangers : *Le vent*, qui n'a pas connu de sortie en exclusivité, est sorti le 22 mars 1928 directement dans dix salles parisiennes différentes¹⁰²².

¹⁰²⁰ D'après les déclarations du Gouvernement général de l'Indochine, dans une lettre à la municipalité lyonnaise, juillet 1923 (AML : 0110 WP 012). François Garçon relève un tarif encore plus important, de l'ordre de 2,80 francs le mètre : GARçon François, *La distribution cinématographique...*, *op. cit.*, page 55.

¹⁰²¹ *Pour Vous*, 12 avril 1929.

¹⁰²² *Idem*, 22 mars 1928.

Mais trouver le même film à l'affiche de deux salles différentes est rare, sinon exceptionnel, dans l'agglomération lyonnaise. Le cas survient parfois lorsque deux cinémas lyonnais programment le même film à épisode. D'ailleurs, les films à épisodes échappent dans le contrat des loueurs de 1919 à l'interdiction du doublage (passer la même copie d'un film le même jour dans deux établissements différents)¹⁰²³. On retrouve ainsi *Les Misérables* (H. Fescourt, 1925) au cinéma Comœdia de la Guillotière et au cinéma Lacroix de la Croix-Rousse le 29 janvier 1927. Mais il ne s'agit pas du même épisode : il n'y a donc pas en ce cas deux copies différentes.

De janvier 1927 à janvier 1928, moins la période d'été, soit trente-six semaines, de dix-sept à vingt-trois salles lyonnaises donnent leur programme dans *Le Progrès de Lyon*. A six reprises seulement, on retrouve le même film dans deux établissements différents. L'un d'entre eux ne compte pas, il s'agit de *Michel Strogoff* (V. Tourjansky, 1926) qui passe le 15 octobre 1927 dans deux salles différentes, mais le film est coupé en deux épisodes : le premier épisode passe dans une salle et le second dans l'autre (le distributeur a bien fait son travail). Les cinq autres sont programmés dans leur intégralité, et l'on est donc sûr d'avoir affaire à deux copies d'un même film.

Tableau 19. Films exploités en duo à Lyon (1927-1928)

Film	Date de passage en deux copies	Date de sortie en 1 ^{ère} vision à Lyon
Madame sans-gêne	29/01 1927	16/01 1926
Le miracle des loups	12/03 1927	20/02 1926
Les gueules cassées	29/10 1927	15/10 1927
Mare Nostrum	03/12 1927	09/04 1927
Variétés	07/01 1928	19/02 1927

Quatre des cinq films sont sortis plus de huit mois à Lyon avant d'être projetés dans deux salles différentes, des petites salles de quartier pour la plupart. Il est possible qu'une année après la sortie parisienne, les copies qui circulent dans la capitale finissent par voyager une fois leur exploitation terminée, et que cela soient ces copies que l'on retrouve à Lyon. Le résultat, en l'absence de la programmation de la moitié des salles lyonnaises est évidemment tronqué. Mais trouver un même film à l'affiche de deux salles de cinéma différentes semble assez rare.

Un cas particulier vient néanmoins nuancer la rigidité des règles de circulation. Le film *Pour la paix du monde/Les gueules cassées* sort en 1^{ère} vision le 15 octobre 1927 au Royal-Aubert et est repris deux semaines plus tard par deux salles différentes. Ici, le film est très rapidement diffusé. Le plus étonnant, c'est que le film est repris simultanément par deux salles du centre-ville : le Majestic et le cinéma Artistic. Il est possible que le sujet du film conditionne l'originalité de sa diffusion. A l'image de *Verdun, visions d'Histoire*, qui bénéficie d'une sortie nationale, les films sur la 1^{ère} guerre mondiale à portée pacifiste – cause nationale ? – sont peut-être privilégiés par rapport aux autres. *Pour la paix du monde* constitue toutefois le seul exemple de la présence d'un même film dans deux

¹⁰²³ LEGLISE Paul, *op. cit.*, pages 40-42.

établissements de la presqu'île lyonnaise.

Il faut sur ce sujet faire une place aux journaux d'actualités, dont les salles ne peuvent s'assurer l'exclusivité¹⁰²⁴. Ceux-ci donc peuvent sortir en plusieurs copies, ce qui du reste est dans l'intérêt des distributeurs, attendu que des actualités vieilles d'un mois sont peu susceptibles d'attirer les spectateurs. Mais les actualités ne sont quasiment jamais détaillées dans les programmes insérés dans la presse, il est donc difficile de juger le nombre de copies d'un même évènement qui circule dans l'agglomération et si les salles les plus modestes, comme dans les années 1910, obtiennent les actualités avec quelques semaines de retard. Il faut aussi faire une place aux compléments de programme, documentaires et court-métrages, dont l'analyse est également impossible à faire puisque les salles ne les donnent généralement pas dans leur programme. Il est possible que les distributeurs tirent ces films en plusieurs exemplaires, la question de la priorité ne se posant pas *a priori*. Mais l'exemple des films de Charlie Chaplin, qui circulent de salle en salle, contredit en partie ces assertions.

2) Les exploitants et le choix des films

Les profondes inégalités existant entre les différents exploitants lyonnais se retrouvent dans le choix de la programmation. Les propriétaires des cinémas de quartier, généralement inexpérimentés et disposant de moyens financiers extrêmement réduits, se contentent facilement de ce que l'on veut bien leur proposer et contribuent ainsi à perpétuer une différenciation des publics.

A) CHOISIR SON FILM : LES RELATIONS ENTRE EXPLOITANTS ET DISTRIBUTEURS

L'offre de films a considérablement évolué depuis 1914, avec la multiplication des distributeurs présents à Lyon. On en compte en 1921 deux fois plus qu'à la veille de la guerre (douze contre six) et ils sont près de quinze en 1928¹⁰²⁵. Les principales maisons de distribution françaises (Pathé, Gaumont, Aubert, A.G.C., Phocéa) ont des bureaux à Lyon, mais c'est aussi le cas de certaines maisons américaines (Fox-Film dès 1920, Paramount et Universal en 1925). Aux côtés des grandes compagnies travaillent quelques distributeurs locaux indépendants qui représentent plusieurs sociétés, nationales ou internationales. A. Dodrumez, par exemple, représente en 1922 la société Eclipse mais s'occupe également de la distribution lyonnaise du film *Nanook*, qui lui est confié par la Compagnie Française du Film¹⁰²⁶.

La principale évolution dans le domaine de la distribution réside sans conteste dans l'apparition des sociétés américaines. Depuis la 1^{ère} guerre mondiale, la production d'outre-atlantique règne sans partage sur les écrans français. Dès les premiers mois de 1914 en fait, on comptait autant de films américains que de films français. Le conflit n'a fait qu'accélérer un processus déjà bien entamé. En 1918, les films français ne constituent

¹⁰²⁴ Léglise Paul, *op. cit.*, page 40.

¹⁰²⁵ *Indicateur commercial Henri*, années 1914-1928.

¹⁰²⁶ *Le Cri de Lyon* n° 132 et 134 des 11 et 25 novembre 1922.

plus que 10 % des films diffusés en France, une proportion qui ne s'élèvera guère à plus de 15 % tout au long des années 1920, bien peu de choses en vérité face aux films américains qui représentent eux plus de 60 % des films sortis en France¹⁰²⁷.

Or, les films américains, pour la plupart déjà rentabilisés lorsqu'ils pénètrent en France, coûtent bien moins chers à la location que les films français. Pour Dodrumez, qui représente principalement des sociétés françaises, la concurrence américaine est sur ce point « *redoutable* »¹⁰²⁸. Les exploitants bénéficient donc d'une offre plus importante et meilleur marché qu'avant guerre. Malgré tout, on ne compte dans les années 1920 qu'un seul distributeur pour quatre exploitants lyonnais, et un distributeur pour six exploitants sur toute l'agglomération.

Les relations entre distributeurs et exploitants dépendent largement de la stature de ces derniers. Certains exploitants ont des moyens financiers importants, mais pas forcément la liberté d'initiative : ce sont les directeurs des salles appartenant à une société nationale. Les rapports entre l'exploitant lyonnais et la direction parisienne sont parfois teintés d'incompréhension. Le directeur du Tivoli, ouvert en 1920, a parfois bien du mal à exploiter sa salle avec les films qu'on lui envoie et qu'il ne choisit pas :

« La fille de la tempête était en mauvais état, de plus ce film par lui-même était digne d'un cinéma de 35^{ème} catégorie et non du Tivoli qui veut et qui doit se classer comme le 1^{er} établissement de Lyon. Je vous prie de ne pas oublier que de Paris, il ne faut pas voir Lyon comme un village. Lyon est la 2^{ème} ville de France et nous sommes dans la nécessité de passer non des films quelconques, mais au contraire des films de tout premier ordre et hors série. »¹⁰²⁹

Mais tout au long des années 1920, les rapports se distendent entre les grandes salles lyonnaises et les grandes sociétés de cinéma. Depuis le 1^{er} janvier 1914, la société Cinéma-monopole n'est plus le concessionnaire exclusif de la production Pathé¹⁰³⁰. Quoiqu'il en soit, les films produits par Pathé ne sont plus, comme dans les années 1910-1914, suffisants pour assurer l'exploitation d'une salle sur toute une année, loin de là : entre 1919 et 1928, le nombre de films de fiction produits chaque année varie de huit à treize¹⁰³¹. Le cinéma Grolée, autrefois exclusivement consacré à la maison mère compose désormais son programme parmi les différents distributeurs et perd peu à peu son statut de salle de 1^{ère} vision. A la fin des années 1920, l'établissement n'est même plus la vitrine privilégiée des (rares) films Pathé, dont les principaux sortent désormais en

¹⁰²⁷ JEANCOLAS Jean-Pierre, « Le marché français entre la production nationale et les productions étrangères (1910-1920) », in *Le cinéma français dans le monde, influences réciproques*, Symposium de la FIAF, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Institut Jean Vigo, 1988, pages 20-21.

¹⁰²⁸ GUAITA Micheline, *op. cit.*, page 199.

¹⁰²⁹ *BNF – Arsenal : Fonds Serge Sandberg : 4°COL.59/291 : Lettre de Bouchain à la société Fulgur, datée du 29 février 1920.*

¹⁰³⁰ MEUSY Jean-Jacques, « La stratégies des sociétés concessionnaires Pathé... », *op. cit.*, page 46.

¹⁰³¹ KERMABON Jacques, *op. cit.*, pages 459-460.

exclusivité à la Scala ou à l'Aubert-palace. Bien peu n'ont fait ne serait-ce qu'un passage dans la salle de la rue Grolée.

L'Aubert-palace est depuis 1919 exploité indirectement par la société Aubert, une des principales maisons de distribution française. En 1923, elle s'approprie pendant quelques mois le cinéma Tivoli et exploite en binôme les deux palaces du centre-ville, ce qui permet certaines stratégies de l'exploitation des films. Ainsi *La bataille* (E. Violet, 1923) est-elle jouée à l'Aubert-palace avant d'être reprise à peine deux mois plus tard au Tivoli¹⁰³². Les films français programmés au cours de l'année 1927 sur l'écran de l'Aubert-palace ne sont pas, pour plus de la moitié d'entre eux (neuf films sur dix-sept), distribués par la société Aubert elle-même mais par différentes maisons de distribution concurrentes comme la firme Armor. Si le grand établissement de la place Bellecour bénéficie directement des films distribués par son enseigne, il semble que son directeur ait une certaine liberté d'initiative en ce qui concerne le choix de la programmation.

Le cinéma Tivoli, exploité à partir de 1925 par la société américaine Paramount, constitue un cas à part. L'essentiel des films qui passent sur l'écran de l'établissement sont en effet distribués par la société Paramount elle-même, ou par sa branche française.

Enfin, le Lumina-Gaumont, propriété de la firme à la marguerite, devait être une salle d'exclusivité pour les productions Gaumont au début des années 1920, mais elle subit directement l'abandon de la production cinématographique par Gaumont en 1925¹⁰³³. La salle devient, à l'instar du cinéma Grolée, une salle de 2^{ème} vision avant tout. C'est sa taille et sa localisation dans le riche quartier des Brotteaux, plus que son appartenance à la maison Gaumont, qui explique que la salle passe de temps à autres des films en 1^{ère} vision. Une exception toutefois, celle des grands films de la firme américaine MGM, qui a signé un contrat de distribution avec la maison Gaumont (ce qui a donné naissance à la GMG : Gaumont-Metro-Goldwyn). *Le Torrent* (*The Torrent*, M. Bell, 1926) premier film américain de Greta Garbo sort ainsi en exclusivité dans la salle des Brotteaux le 27 novembre 1926.

En dehors des grands groupes, certains exploitants liés directement aux réseaux de distribution semblent privilégiés. Deux d'entre eux sont directement issus du secteur de la distribution : J. Caffarel et J.-M. Jacquemond. Tous deux ont repris l'exploitation d'une salle de quartier (aux Brotteaux puis à la Guillotière pour Jacquemond, aux Brotteaux puis à Perrache pour Caffarel) et ont donc pu faire bénéficier le public du voisinage de leur connaissance de la production cinématographique. Reste à savoir si, pour ces deux individus, le métier de distributeur prenait le pas sur celui d'exploitant, ou l'inverse.

Une personne surplombe le monde de l'exploitation et de la distribution lyonnaises: Jean Boulín. Celui-ci n'est plus le représentant de l'AGC depuis 1917 mais conserve avec la société (dont les bureaux d'expédition sont installés au cinéma Idéal) des liens étroits. Il dirige lui-même une société indépendante de distribution, la société Selecta¹⁰³⁴ qui

¹⁰³² Le 5 janvier 1924 à l'Aubert-palace et le 2 mars au Tivoli (*Le Cri de Lyon*).

¹⁰³³ GARçon François, *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris, Découvertes Gallimard, 1994, pages 34-35.

¹⁰³⁴ *Le Cri de Lyon*, n° 321, 8 janvier 1927.

fonctionne à plein régime : elle détient ainsi les droits du film *Verdun, visions d'Histoire*, l'un des films les plus attendus de l'année 1928. Par ailleurs, exploitant simultanément trois salles de cinéma, Jean Boulin bénéficie sans conteste des faveurs des autres maisons de distribution.

Enfin, on ne peut faire l'impasse sur les liens personnels qui peuvent exister entre un distributeur et un exploitant. On apprend par exemple que le propriétaire du cinéma Odéon, Auguste Brossy, a apporté son soutien à Dodrumez lorsque ce dernier a créé son agence de distribution indépendante. En contrepartie, A. Dodrumez a aidé financièrement Auguste Brossy à acheter le cinéma Marivaux à Oullins¹⁰³⁵. Le propriétaire du cinéma Odéon bénéficie très certainement de la primeur, dans le quartier des Terreaux, des films distribués par Dodrumez.

Mais qu'en est-il des exploitants sans liens privilégiés avec les circuits de distribution ? Il y a belle lurette que Pathé, longtemps le seul représentant local, ne fait plus la loi parmi les petites exploitations. La multiplication du nombre de maisons de distribution dans l'agglomération a libéralisé le marché et empêché, semble-t-il, tout contrat d'exclusivité. En 1919, on parle encore du « *principal fournisseur de films* »¹⁰³⁶ d'un établissement, mais durant les années 1920, il semble acquis que les exploitants choisissent leurs films dans l'une ou l'autre des maisons de distribution, sans que celles-ci ne réclament un droit d'exclusivité. C'est ce qui ressort en tout cas des bilans financiers des exploitations de quartier qui ont fait faillite durant cette période. Au cinéma des Variétés, avenue Berthelot, l'exploitant doit plusieurs centaines de francs à trois sociétés différentes : Aubert, Pathé et Les Films Célèbres¹⁰³⁷. La répartition est plus éclatée encore au petit cinéma villeurbannais de l'Etoile, endetté auprès de huit distributeurs en 1924¹⁰³⁸.

La possibilité de choisir en toute liberté ses fournisseurs ne signifie pas pour autant que l'exploitant est le maître du jeu. Si lui-même peut faire jouer la concurrence entre les différents distributeurs, la réciproque est vraie : on ne compte après tout dans l'agglomération lyonnaise qu'une seule maison de distribution pour cinq salles de cinéma. Les distributeurs connaissent parfois des difficultés pour promouvoir leurs films, notamment pour les faire jouer plus d'une semaine sur les écrans du centre-ville, mais ces difficultés sont circonscrites à la sortie du film, pas à son exploitation dans la ville. Grâce à leur position somme toute avantageée, ils peuvent plus souvent faire preuve de fermeté dans leurs rapports avec les exploitants, en jouant la corde de la concurrence :

« Maintenant, nous vous faisons remarquer que contrairement aux promesses que nous avait faites M. Benoit-Lévy, votre maison ne programme chez nous que les films qu'elle ne peut faire autrement de programmer. Pour faire plaisir à M.

¹⁰³⁵ *L'Ecran Lyonnais* n° 34, 14 janvier 1928.

¹⁰³⁶ Au sujet du cinéma Odéon : ADR : P 51 : Rapport de l'inspecteur des Contributions directes, 23 avril 1921.

¹⁰³⁷ ADR : 6 up 1/2779 : Bilan provisoire d'Emile Gardier, cinéma des Variétés (15 mai 1928).

¹⁰³⁸ ADR : 6 up 1/2718 : Dépôt de bilan de Jean Viviant, cinéma de l'Etoile (21 janvier 1924).

Bouchain, nous annulons chaque semaine les comiques que vous nous aviez retenu en bonne et due forme. Mais ce que nous voudrions, c'est un client régulier et si nous ne pouvons pas le trouver à Tivoli, nous nous verrons dans l'obligation de donner nos films vedettes à d'autres cinémas, pour que ces cinémas fassent des affaires suivies avec nous. »¹⁰³⁹

Le ton employé ici peut donner une idée, quant on sait que cette lettre est adressée à l'une des plus grandes salles de cinéma de Lyon, des rapports existants entre distributeurs et petits exploitants, ces derniers ne pouvant guère revendiquer l'importance économique de leur établissement. Bien sûr, l'intérêt du distributeur est de programmer ses films dans le maximum de salles, mais les salles, justement, ne manquent pas. Les exploitants les plus modestes sont donc très certainement dépendants du bon vouloir des distributeurs.

Du reste, cette situation dominante s'exprime au travers d'une pratique bien connue, celle du *block-booking* (location en bloc). Les journaux corporatifs reviennent sur le sujet à de multiples reprises¹⁰⁴⁰, mettant en garde les exploitants contre ce procédé qui consiste à louer un film à succès en obligeant l'exploitant à programmer en contre-partie un ou plusieurs films de second ordre. Ce système ne fonctionne bien évidemment qu'avec les petites salles de cinéma; les établissements les plus prestigieux n'ont pas à mendier leur programmation, ils jouent à jeu égal avec les distributeurs. L'intérêt pour le distributeur, dont le catalogue renferme presque toujours des films de qualité inégale, est de rentabiliser les films qui ont été refusés d'emblée par les grandes salles, ou ceux qui n'ont pas eu le succès escompté.

Cette pratique est malheureusement impossible à déceler *a posteriori*, on ne peut qu'en rester au stade des suppositions. La programmation des salles lyonnaises en 1927 laisse apparaître ça et là des logiques de diffusion qui pourraient s'apparenter au *block-booking*. Ainsi en va-t-il du *Bossu* (J. Kemm, 1925), film à épisode tiré du roman éponyme de Paul Féval, qui est accompagné, dans trois des quatre salles qui le programment, du film *Le courrier rouge*, et, pour d'eux d'entre elles, également de *La danseuse du Caire*. Or, ces deux titres ne sont jamais sortis en 1^{ère} vision dans le centre-ville lyonnais, et n'ont d'ailleurs pas été programmés dans une autre salle. Il est donc fort possible que le *Bossu*, dont le sujet populaire le rend très attractif, ait été loué aux petites salles de cinéma avec l'obligation de programmer des films de second ordre. L'argument massue selon lequel le public viendrait voir semaine après semaine les aventures de Lagardère et ne prendrait pas garde au complément de programme (même s'il en constitue le corps) était peut-être invoqué pour faire passer la pilule.

Il faut toutefois différencier parmi les petits exploitants ceux qui dirigent deux salles, et qui peuvent donc bénéficier d'accords plus avantageux, étant deux fois intéressants pour le distributeur que n'importe lequel de leurs concurrents. Le cas est rare, certes, mais il survient. A partir d'octobre 1926¹⁰⁴¹ et jusqu'en 1928, Joseph Feuillet exploite l'unique salle de cinéma de Saint-Fons, ainsi que le cinéma Splendid, situé dans les

¹⁰³⁹ BNF-Arts du spectacle : Fonds Serge Sandberg : 4°COL.59/291 Tivoli de Lyon (1920) : Lettre de la Société A.G.C. à Serge Sandberg, administrateur de la société Tivoli-cinéma, datée du 16 avril 1920.

¹⁰⁴⁰ Voir par exemple *l'Ecran Lyonnais* n°26, 18 novembre 1927.

faubourgs de Lyon. En 1927, les deux salles ont une programmation identique, les films passant d'une salle à l'autre avec quelques semaines d'écart. Pendant une grande partie du premier semestre, et systématiquement pendant les mois d'avril et de mai, les films qui passent à Saint-Fons sont programmés la semaine suivante au Splendid (quand ce n'est pas, parfois, l'inverse), et ont donc été loués quinze jours d'affilée par Joseph Feuillet. Nul doute alors que les distributeurs, trop heureux de pouvoir louer leurs films deux semaines, ne concèdent à l'exploitant certains avantages, notamment celui de bénéficier de la 2^{ème} vision de certains des films sortis au Tivoli de Lyon.

B) CHOISIR SES FILMS : L'ORGANISATION PROFESSIONNELLE

Le premier moyen pour les exploitants lyonnais de visionner les films avant de les choisir sont les séances corporatives. Celles-ci sont organisées régulièrement à partir des années 1920, dans différentes salles de cinéma de la ville. Annoncées dans les journaux corporatifs comme *L'écran lyonnais* ou le *Spectacle de Lyon et du Sud-Est*, elles se déroulent en général dans le centre-ville ou dans le quartier des Brotteaux. La petite salle de l'Athénée, cours Vitton, accueille ainsi en 1927 les productions Pathé et Selecta¹⁰⁴². A cela, rien d'étonnant puisque les distributeurs sont dans leur immense majorité situés dans ces deux quartiers¹⁰⁴³ ; le transport des copies s'en trouve ainsi facilité.

Les séances sont organisées en pleine journée les jours de semaine, ce qui peut poser problème aux exploitants exerçant une deuxième activité. Elles sont ouvertes au public (le chroniqueur du *Cri de Lyon* regrette que « *la concierge du coin ou l'étudiant d'ailleurs* » laissent trop souvent leurs sentiments s'exprimer¹⁰⁴⁴), gratuitement jusqu'en mai 1927, puis au tarif d'1 franc la séance. Les films sont présentés bien avant leur sortie dans la ville, ce qui est également le cas pour Paris où les séances corporatives peuvent se dérouler plusieurs mois avant la sortie effective du film dans la capitale¹⁰⁴⁵. Le film *Li-Hang le cruel* (E. Violet, 1920) est ainsi présenté aux exploitants lyonnais dans la première semaine de septembre 1920¹⁰⁴⁶, alors que le film ne passe en exclusivité que trois mois plus tard, le 9 décembre 1920 au cinéma Aubert-palace. *Metropolis* est présenté la dernière semaine d'avril 1927¹⁰⁴⁷, plus de six mois avant sa sortie dans l'agglomération lyonnaise. Les exploitants des salles de cinéma de quartier se rendent

¹⁰⁴¹ AML : 1121 WP 006 : Dossier du cinéma Splendid, lettre d'Alphonse Feuillet à la mairie, datée du 13 octobre 1926.

¹⁰⁴² *L'Ecran lyonnais*, n° 1, 21 mai 1927.

¹⁰⁴³ *Indicateur commercial Henri*, année 1928 : tous les distributeurs sont cette année là implantés autour de la place Bellecour ou dans le quartier des Brotteaux.

¹⁰⁴⁴ *L'Ecran lyonnais* n° 2, 27 mai 1927.

¹⁰⁴⁵ Chirat Raymond, *Catalogue des films français de long métrage, Films de fiction 1919-1929*, op. cit.

¹⁰⁴⁶ *Le Cri de Lyon* n°26, 28 août 1920.

¹⁰⁴⁷ *Idem* n° 336, 23 avril 1927.

peut-être aux projections corporatives mais sont à peu près assurés de ne pouvoir obtenir les films avant une année, sinon plus. Comme le renouvellement des exploitants au sein des salles les plus modestes est important, il est à peu près certain que les séances corporatives ne sont d'aucune aide pour les petits exploitants. Sans compter que plusieurs d'entre elles se déroulent parfois au même moment ¹⁰⁴⁸.

Les exploitants les plus importants peuvent s'être déjà fait une idée des films avant qu'ils ne soient présentés à Lyon. En 1920, on apprend que Louis Froissart, le directeur de la Scala monte lui-même régulièrement à Paris pour choisir ses programmes ¹⁰⁴⁹, ce qui peut lui permettre de s'entendre directement avec les distributeurs de la capitale et de survoler les logiques de distribution locales. Aller à Paris est évidemment hors de la portée des propriétaires des salles de quartier.

Les exploitants qui n'ont ni le temps, ni les moyens, de se rendre aux séances corporatives peuvent espérer trouver dans la presse corporative une alternative. Celle-ci, en plein essor depuis la fin de la guerre, propose généralement dans ses pages une critique qui se veut objective des différents films qui sortent en France. Cependant, les titres nationaux, comme la *Cinématographie Française*, ne peuvent être d'une grande aide pour les exploitants lyonnais ; les films décrits le sont en effet au moment de leur sortie parisienne, plusieurs mois avant qu'ils ne parviennent à Lyon. Soit les exploitants sont abonnés et peuvent retrouver dans les vieux numéros qu'ils auraient conservé la critique du film qu'ils hésitent à louer, soit le fort turn-over et la dépense supplémentaire que constitue un abonnement empêchent finalement les exploitants les plus modestes d'utiliser la presse nationale.

Le rôle de la presse locale devient alors essentiel. La critique des films est inexistante à Lyon avant 1920. Dans les grands quotidiens lyonnais, *Lyon-Républicain*, *Le Progrès*, *Le Nouvelliste*, il n'existe aucune véritable rubrique cinématographique avant la fin des années 1920. Les programmes des salles de cinéma sont certes diffusés, mais toujours avec les textes dithyrambiques écrits par les exploitants. Toutefois, dans le courant de l'année 1920, le journal *Le Cri de Lyon* voit le jour. Son rédacteur en chef, Robert Meunier, est un formidable polémiste dont il faudrait un jour faire la biographie. Le cinéma est sa marotte, il y consacre de nombreuses pages durant tout le début des années 1920, avec un regard polémiste et ironique sur les rapports entre exploitants, et entre exploitants et distributeurs. Quelques critiques de films commencent à poindre, dont celle du *Cabinet du Docteur Caligari* que l' « on ne comprend pas bien, mais [dont] on garde un souvenir impressionnant, et la tête des spectateurs est des plus intéressantes à voir quand, après le dénouement, on aperçoit le mot fin. » ¹⁰⁵⁰

Le 4 novembre 1922, Meunier lance dans ses pages un journal corporatif sur le cinéma, dans l'idée de répondre aux besoins des exploitants les plus modestes :

¹⁰⁴⁸ *Le spectacle de Lyon et du Sud-Est* n°89, 19 novembre 1926.

¹⁰⁴⁹ BNF-Arts du spectacle : Fonds Serge Sandberg : 4°COL.59/291: Lettre de Bouchain, directeur du Tivoli à la société Fulgur, datée du 29 février 1920.

¹⁰⁵⁰ *Le Cri de Lyon* n° 126, 31 septembre 1922.

«La création d'un journal corporatif du cinéma s'imposait pour la région lyonnaise. Jusqu'à ce jour, les directeurs [qui] se trouvaient dans l'impossibilité d'assister aux présentations ne pouvaient se faire une idée de la valeur réelle des différents films mis en location par nos principales maisons d'édition. »¹⁰⁵¹

La tentative fera long feu, sans que l'on sache si cela provient de l'absence de demande de la part des directeurs de cinéma. Il faut de fait attendre le milieu des années 1920 pour voir apparaître une presse corporative locale solide, avec la création du *Spectacle de Lyon et du Sud-Est* au milieu de l'année 1925. Robert Meunier finit lui aussi par intégrer au *Cri de Lyon* un journal corporatif sur le cinéma en mai 1927, *L'Ecran Lyonnais*. Il prend fait et cause pour le cinéma bien sûr, mais surtout pour les exploitants contre les distributeurs, ses propos lui vaudront d'ailleurs d'être rapidement mis à l'index par l'union des loueurs de la région lyonnaise¹⁰⁵².

L'Ecran Lyonnais comme le *Spectacle de Lyon et du Sud-Est* assurent la critique des films qui sortent à Lyon, mais au moment de leur présentation corporative, et non au moment de leur sortie dans les salles lyonnaises. On se retrouve donc dans le même cas de figure que pour les séances corporatives, même s'il est plus facile à un exploitant de s'abonner à un journal que de se rendre aux projections. Ce problème transpire parfois : des exploitants écrivent de temps en temps à Meunier pour lui demander son avis sur les films après leur passage au centre-ville, comme c'est le cas pour *La Grande épreuve*¹⁰⁵³ (A. Ryder et A. Dugès, 1927) en 1928.

En excluant la presse, nationale comme locale, et les séances corporatives, que reste-t-il aux petits exploitants ? D'abord, une chose toute simple : aller eux-mêmes voir les films en ville, puisque de toutes manières ils ne pourront les programmer que dans plusieurs mois. Il est d'ailleurs tout aussi possible que les exploitants se fient aux déclarations de leur entourage, des habitants de leur quartier peut-être ? La question ne se pose pas vraiment pour les quelques films qui bénéficient d'une publicité extraordinaire lors de leur sortie en 1^{ère} vision. Les exploitants, comme n'importe qui, ne peuvent manquer d'en avoir entendu parler. Mais pour le reste de la programmation ?

La dernière solution consiste en fait à choisir les films chez les maisons de distribution en fonction du genre et de l'histoire, en faisant donc l'impasse sur la qualité du film. La plupart des distributeurs proposent en effet dans leurs catalogues un résumé des films, qui permet aux exploitants de se faire une vague idée de ce qu'ils vont projeter à leur public.

« Alors nous allons chercher nos films, on avait une liste de résumés, et on choisissait d'après ceux-ci, seulement quelquefois certains étaient un peu douteux, alors on demandait qu'ils nous soient prêtés, pour les voir, de façon que ça ne risque pas d'être scandaleux pour la clientèle »¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵¹ *Le Cri de Lyon* n° 131, 4 novembre 1922.

¹⁰⁵² *L'Ecran Lyonnais* n° 26, 11 novembre 1927.

¹⁰⁵³ *Idem* n° 56, 23 juin 1928.

¹⁰⁵⁴ *Témoignage de Canivet cité par GUAITA Micheline, op. cit., page 200.*

La personne qui s'exprime ici est Eugène Canivet, exploitant du petit cinéma Fantasio dans le quartier de Montchat entre 1922 et 1925¹⁰⁵⁵. Pour lui, comme peut-être pour beaucoup de petits exploitants, seule la moralité d'un film nécessite son visionnage. La plupart du temps, le résumé et l'idée que l'on se fait du film suffisent. La qualité n'est certes pas ici un enjeu. Bien entendu, il ne faut pas généraliser ce trait à l'ensemble de la profession, ni même à l'ensemble des exploitants de quartier. L'expérience aidant, nul doute que des personnes comme Jérôme Dulaar à la Croix-Rousse ou Eugène Kalbfeis à Vaise choisissent avec soin leur programmation.

C) UN CHOIX CONDITIONNÉ ? LES « DEUX PUBLICS DU CINÉMA »

Le film loué au mètre, choisi parfois sur de simples résumés : le cinéma des années 1920 est plus proche du petit commerce que du grand spectacle, ce que reflète parfaitement le rapport qu'entretiennent aux films – excepté bien sûr quelques bijoux – leurs promoteurs, exploitants comme distributeurs. L'œuvre cinématographique se circonscrit bien souvent à son genre : western, cinéromans, serials, aventure, dramatique ou « *chef d'œuvre de l'Art cinématographique* »¹⁰⁵⁶. Bien avant le nom du réalisateur, avant même celui des acteurs, et même si le star-system s'impose peu à peu, les films sont classés par genre. Voici de quelle manière une maison de distribution présente ses programmes en 1929 :

« Les films documentaires, voyages, pourront vous être loués au prix de 25 francs l'un. Les films d'aventures de 1.500 à 1.600 mètres à 150 francs. De même pour les grandes comédies sentimentales dont le métrage varie de 1.800 à 2.000 mètres. Les comiques, 600 mètres environ, au prix de 50 francs. »¹⁰⁵⁷

Le catalogue du distributeur, dont les prix ici varient selon les genres, ressemble fort à celui d'une épicerie. On pourrait presque entendre l'exploitant s'écrier « Vous me mettez 2 000 mètres d'aventures et un ou deux comiques, c'est pour emporter. ». De là à penser que le spectateur est avant tout un consommateur, il n'y a qu'un pas que les professionnels de l'industrie n'hésitent pas à franchir. Quitte à cataloguer, comme Paul de la Borie dans la Cinématographie Française, les spectateurs selon des critères réducteurs :

« Nous avons affaire en réalité, aujourd'hui, à deux publics nettement différents : celui qui demande uniquement au cinéma la distraction d'une heure et qui prend place devant l'écran avec une mentalité quasi puérile, et celui qui vient au cinéma sur la réputation qu'on lui a fait d'innover une nouvelle forme d'Art »¹⁰⁵⁸

Paul de la Borie distingue alors deux genres, populaire et artistique, qui recourent, pour Paris, le cinéma donné sur les grands boulevards et celui donné en périphérie. Cette distinction est somme toute assez commune, en contrepoint des envolées lyriques sur le rôle fédérateur du cinéma. On la retrouve près de trente ans plus tard dans les travaux de

¹⁰⁵⁵ *Indicateur Commercial Lyonnais Henri*, années 1919 à 1923.

¹⁰⁵⁶ Description de *Metropolis* de Fritz Lang lors de l'annonce de sa sortie, *Le Progrès* 17 septembre 1927.

¹⁰⁵⁷ *AM Oullins : 2R2 : Lettre de la société Fox-film au Comité du cinéma éducateur d'Oullins, février 1929.*

¹⁰⁵⁸ Paul de la Borie, « Les deux publics », *La Cinématographie Française*, n° 237, 19 mai 1923, page 2.

J. Durand ¹⁰⁵⁹, les premiers en France à tenter une sociologie des publics, qui distingue à partir d'enquêtes de fréquentation réalisées à Paris et en Italie, un public routinier et un public averti. Les deux se distinguant notamment par la catégorie sociale : plus le revenu du spectateur est bas, moins il est sélectif dans ses choix. En concluant sur la différence qui existe entre « *aller au cinéma* » et « *aller voir un film* », il ne fait que reprendre, finalement, la terminologie introduite par Paul de la Borie.

Ce dernier n'est d'ailleurs pas aussi catégorique lorsqu'il s'agit de distinguer les salles de cinéma elles-mêmes. A ces deux publics, il serait effectivement tentant de superposer deux exploitations opposées : celle prestigieuse du centre-ville et celle plus populaire des quartiers. Mais la réalité est pour Paul de la Borie bien plus complexe :

« La spécialisation n'est même pas à la portée des Directeurs de salles situées dans les quartiers populaires. On aurait tort de croire, en effet, que leur public soit unanimement disposé à se contenter de cette littérature cinématographique [...] purement commerciale et qui semble destinée, par définition même, au public des faubourgs et de la banlieue ouvrière. Là aussi, il y a deux publics. »

Certes, et la programmation des petites salles de quartier lyonnaises, où coexistent westerns et grands films français, ne montre pas autre chose. Néanmoins, les catégories « populaire » et « élitiste », toutes réductrices qu'elles soient, ont dans les consciences la vie dure et influent sur ce que les exploitants proposent au public. Le propriétaire d'un cinéma situé dans un quartier plutôt populaire peut être tenté de programmer des films estampillés « populaires ».

« D'abord, comme toute personne qui est dans le commerce, il fallait étudier la mentalité de ses clients pour leur donner quelque chose de son goût... Ainsi, si c'était par exemple dans un quartier un peu riche, il fallait choisir des films un peu... riche, mais si c'était dans un quartier ouvrier, à ce moment-là il fallait des films de cow-boys, de la rigolade, des trucs comme ça ! Chez moi, vous auriez pu projeter « Le Comte de Monte-Cristo », cela aurait moins intéressé que les cow-boys, qui tirent des coups de revolver et tout le total, ou que Buffalo-Bill ! Mais ça, ça ne s'étudie pas en quinze jours ! ¹⁰⁶⁰ »

Le directeur du cinéma Fantasio à Montchat n'hésite donc pas à circonscrire sa programmation en fonction des goûts supposés des habitants du quartier. A sa décharge, il faut préciser que cette dichotomie du public ne date pas d'hier. En 1811, le public du théâtre lyonnais était déjà catalogué en deux catégories bien distinctes, sinon imperméables. C'est du moins ainsi que le directeur du Grand Théâtre et des Célestins décrivaient le public des deux établissements :

« Leur situation opposée, l'un près du Rhône et dans la partie la plus opulente de cette cité, et l'autre à l'extrémité de la ville sur les bords de la Saône et voisin de la population laborieuse ; L'opposition des genres, dans des bornes lesquelles la sagesse du gouvernement les a renfermés, la différence des prix et du goût du public des Terreaux d'avec celui des Célestins atteste qu'ils ont chacun leurs spectateurs [...] Il faut du théâtre pour toutes les classes, tel public à des yeux,

¹⁰⁵⁹ DURAND Jacques, *Le cinéma et son public*, Paris, Sirey, 1958, page 153.

¹⁰⁶⁰ *Témoignage de Canivet cité par Guaita Micheline, op. cit. pages 199-200.*

tel autre a des oreilles ; celui là aime et peut boire du Bordeaux, cet autre savoure le Surennais [...] ».¹⁰⁶¹

Population opulente et population laborieuse n'ont naturellement pas les mêmes goûts... Que tous les goûts soient dans la nature, il n'y a pas à revenir dessus. Sur ce point, les exploitants qui dirigent plusieurs exploitations cinématographiques sont largement privilégiés puisqu'ils peuvent diversifier leur programmation pour attirer le plus grand nombre de spectateurs. Tel est le cas de Jean Boulin, dans ses trois salles de cinéma. Au cinéma Majestic, le plus grand des trois, on retrouve les grands films, plutôt américains, en 1^{ère} ou 2^{ème} vision. Au cinéma Bellecour, la programmation est composée de productions que les esthètes qualifieraient de second ordre : films d'aventures, westerns surtout. Le cinéma Idéal, enfin, est spécialisé dans la reprise de films à succès qui ont déjà fait leur bout de chemin dans la ville. Jean Boulin, avec ses trois salles, met donc toutes les chances de son côté, en élargissant au maximum la base de sa clientèle.

Mais les individus qui exploitent une seule salle de cinéma, la grande majorité, n'ont pas cette marge de manœuvre et la presse corporative les accuse bien souvent de privilégier en général les films de seconde zone au détriment des grandes réalisations :

« Le mal que peut faire l'exploitant à la production moyenne d'un pays est inimaginable. C'est pour lui plaire que M. Gaumont tourna de nombreuses gamines, d'innombrables orphelins en 12 & 15 épisodes [...] C'est pour lui que l'on édite annuellement plus de 300 vieux films américains dont on ne voudrait plus dans les très lointains ranchs du Texas. »¹⁰⁶²

Tout dépendrait alors de l'exploitant, non du public. Toutefois, on peut légitimement se poser la question : l'exploitant est-il réellement le maître du jeu ? Les maisons de production anticipent sans doute les réactions du public et jouent finalement sur la différence de moyens financiers entre les différentes salles de cinéma, poussant les plus modestes à choisir (mais peut-on appeler cela un choix ?) les films estampillés « populaires », qui sont après tout les moins chers à produire.

De fait, ce sont les conditions strictement hiérarchisées du système de location des films qui conditionnent avant tout la programmation inégale des salles de cinéma.

II. Une circulation des films fortement hiérarchisée

Les différences importantes entre les établissements cinématographiques lyonnais et les conditions de la location des films conditionnent directement le circuit des films dans l'agglomération lyonnaise. Si Lyon doit attendre plusieurs semaines avant de voir les films sortis à Paris, il en va de même des quartiers et de la banlieue par rapport au centre-ville. Les films connaissent de fait un parcours cadencé, sortant le plus souvent dans les salles du centre-ville avant d'être repris par les grands établissements de la rive gauche – parmi lesquels les établissements des Brotteaux s'assurent une place de premier choix – et de terminer leur carrière dans les petites salles de quartier. Mais ce parcours-type n'est pas

¹⁰⁶¹ Gersin Malincha, *op. cit.*, page 51.

¹⁰⁶² *L'Ecran lyonnais* n°25, 4 novembre 1927.

systematique : certains films sortent des sentiers battus, et contribuent à la spécificité de la programmation des salles de cinéma de quartier.

1) La sortie des films dans l'agglomération

Les salles dans lesquelles les films sortent pour la 1^{ère} fois dans la ville sont peu nombreuses. Elles s'adressent à un public susceptible d'être sensibilisé par l'évènement que constitue alors la projection d'une œuvre cinématographique en exclusivité, et qui est prêt à payer un billet fort cher pour faire partie des privilégiés. L'analogie avec les premières théâtrales est évidente. D'ailleurs le Grand Théâtre lui-même programme parfois des films en exclusivité, tel *Ben Hur* (F. Niblo, 1926) en 1929¹⁰⁶³.

A) LES SALLES DE 1^{ÈRE} VISION

La Cinématographie française, dans son tableau de l'exploitation lyonnaise, propose en 1928 un classement hiérarchique des salles, basé sur la circulation des films. Les trois premières sont les établissements de 1^{ère} vision (Tivoli, Scala, Aubert-palace). Puis viennent en second les petites salles du centre-ville « *qui s'efforcent de passer les grands films la semaine après les grandes salles* », catégorie dans laquelle se distingue le Majestic, « *qui a souvent donné des films encore inédits* ». Enfin, toutes les autres salles de la ville sont regroupées sous l'appellation de « *salles de quartier* »¹⁰⁶⁴. La vision de la cinématographie française sépare nettement la presque île et le reste de l'agglomération.

Six mois auparavant, Robert Meunier, le directeur de *L'Ecran Lyonnais*, avait déjà catalogué les salles selon les mêmes critères¹⁰⁶⁵. Les trois grandes salles de 1^{ère} vision y figurent là aussi en tête, mais la seconde catégorie est un peu différente. Quatre salles, le Gloria, le Lumina-Gaumont, le Majestic et le Grolée, sont cataloguées comme salles de « *seconde zone* », sous-entendu salles de 2^{ème} vision. Le Majestic est encore une fois mis en avant comme « *cinéma de passage. Admirablement placé, en plein centre de la ville, il est assuré de faire de grosses recettes avec n'importe quoi. C'est donc tout à l'honneur de sa direction d'avoir programmé un aussi grand nombre de 1^{ères} visions* » Robert Meunier ne distingue pas de 3^{ème} catégorie, ce qui signifie que toutes les autres salles de cinéma de la ville sont mises sur le même plan.

Trois salles donc, et dans une moindre mesure celle du Majestic, programment des films en 1^{ère} vision, selon l'analyse des journalistes professionnels. Qu'en est-il réellement ? L'analyse de la programmation des salles de cinéma lyonnaises en 1927 laisse apparaître une réalité bien plus complexe.

Tableau 20. Part des films en 1^{ère} vision dans la programmation des principales salles de Lyon en 1927¹⁰⁶⁶.

Nom de la salle	Quartier	Nombre de	Proportion de films en
-----------------	----------	-----------	------------------------

¹⁰⁶³ CORNELOUP Gérard, *op. cit.*, page 38.

¹⁰⁶⁴ *La Cinématographie française* n° 501, 9 juin 1928.

¹⁰⁶⁵ *L'Ecran Lyonnais* n° 6 et 7, 24 juin et 1^{er} juillet 1927.

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

		films	1 ^{ère} vision
Scala	Bellecour	44	100 %
Tivoli	Bellecour	71	100 %
Aubert-palace	Bellecour	54	100 %
Majestic	Bellecour	40	50 %
Bellecour	Bellecour	40	35 %
Lumina	Brotteaux	61	25 %
Gloria	Guillotière	44	21 %
Modern ⁷	Bellecour	45	15 %
Grolée	Bellecour	64	11 %
Comœdia	Guillotière	50	4 %
Alhambra	Guillotière	39	5 %

La Scala, le Tivoli et l'Aubert-palace forment sans conteste une catégorie à part. Leur programme est composé exclusivement de films inédits. A tel point que lorsqu'un film passe en 1^{ère} vision au Grand Théâtre, il n'est pas repris par l'une ou l'autre des trois salles, mais par un établissement de moindre envergure. *Les Misérables*, programmé au Grand Théâtre le 10 avril 1926 est ainsi repris trois semaines plus tard par le cinéma Grolée¹⁰⁶⁷. Il en va de même pour *La Grande parade* (K. Vidor, 1925), qui est repris non pas au centre-ville mais par le Lumina-Gaumont, aux Brotteaux.

La programmation de chacune des trois salles est donc totalement imperméable aux deux autres, et cela quelle que soit la notoriété du film. La rigidité de ce système est somme toute assez récente : en 1924 encore, certains films comme *Geneviève* (L. Poirier, 1923) passent de la Scala au Royal, et d'autres, comme *La Bataille*, du Royal au Tivoli. Quelques films pouvaient alors sortir simultanément dans deux grands établissements du centre tel *L'enfant du cirque*, que l'on retrouve le 8 novembre 1924 au Tivoli comme au Royal¹⁰⁶⁸ (il est vrai que ces deux salles sont à l'époque exploitées par la même société). Mais en 1927, les trois palaces du centre-ville sont en concurrence directe. La Scala et le Tivoli le sont du reste depuis l'ouverture de ce dernier, comme le prouve les perpétuelles mises en garde de Bouchain, le directeur du Tivoli, auprès de ses employeurs parisiens¹⁰⁶⁹. Les grandes salles d'exclusivité non seulement visent le même public, mais sont également en confrontation quotidienne pour l'obtention des films.

Quoiqu'il en soit, la Scala, le Tivoli et l'Aubert-palace bénéficient de fait, outre l'intérêt d'un public attiré par l'aspect évènementiel de l'exclusivité des programmes, de la

¹⁰⁶⁶ D'après la programmation des salles de cinéma lyonnaise en 1926 et 1927. N'ont été pris en compte comme films en 1^{ère} vision que les films programmés en 1927 qui n'apparaissent pas dans les programmes avant le 1^{er} janvier 1926. Ont pu donc se glisser dans cette analyse quelques films produits avant 1926, mais j'ai essayé autant que possible d'identifier toutes les oeuvres.

¹⁰⁶⁷ *La Cinématographie française* n° 388, 10 avril 1926.

¹⁰⁶⁸ *Le Cri de Lyon*, 8 novembre 1924.

¹⁰⁶⁹ BNF – Arsenal : Fonds Serge Sandberg : 4°COL.59/291 : Lettres de Bouchain des 29 février et 4 mars 1920.

publicité faite par les distributeurs pour lancer les films dans l'agglomération. C'est ainsi que des milliers d'avions en papier sont lâchés dans les rues de Lyon pour la sortie à la Scala du film *Les escadrons de la gloire*¹⁰⁷⁰, ou que le cinéma Aubert-palace peut fièrement exhiber une reproduction de la ville de *Metropolis* à son fronton lors de la sortie du film de Fritz Lang¹⁰⁷¹. A l'image de Paris qui accueille les stars internationales lors des premières nationales, les trois palaces de la ville reçoivent parfois la visite d'acteurs, tel Henri Baudin, la gloire locale et un habitué des lieux, présent au Tivoli en janvier 1925 pour *l'Arriviste* (A. Hugon, 1924)¹⁰⁷².

Malgré tout, les trois palaces du centre-ville sont loin d'être les seuls à programmer des films en exclusivité. Quatre autres salles de cinéma lyonnaises ont une proportion significative de films en 1^{ère} vision dans leur programmation. Il s'agit avant tout du cinéma Majestic, exploité par Jean Boulin, que l'on pourrait qualifier de semi-salle d'exclusivité. Les films inédits qui y passent sont essentiellement américains, comme du reste la plupart des films qui composent son programme. Le Majestic est aussi une salle de 2^{ème} vision.

Le cinéma Gloria et le Lumina, respectivement situées dans le quartier réputé populaire de la Guillotière et dans le quartier plus bourgeois des Brotteaux, se distinguent toutes deux par le caractère des films qu'elles programment en 1^{ère} vision. La salle des Brotteaux se spécialise dans la sortie en exclusivité des grands cinéromans français. Entre 1924 et 1925, pas moins de douze d'entre eux, représentant soixante-douze épisodes, sont sortis aux Brotteaux. En 1927, on retrouve *Lady Harrington* (F. Leroy-Granville et G. Hayes, 1924), sorti le 5 mars, et *Les cinq sous de Lavarède* (M. Champreux, 1927), le 22 octobre. Par la grâce des accords entre Gaumont et la Metro-Goldwyn-Mayer, le Lumina bénéficie en outre de l'exclusivité de quelques films MGM prestigieux, comme *Le cirque du diable* (*The Devil's circus*, B. Christensen, 1926), avec Norma Shearer, sorti le 29 janvier 1927. Bien différents sont les films inédits qui passent au cinéma Gloria. L'établissement propose au public de la Guillotière la primeur de certains serials américains (*La 40^{ème} porte*, à partir du 12 mars 1927) et de quelques films inidentifiables mais aux titres très évocateurs (*L'ombre qui descend*, *Si les hommes pouvaient*, etc.). Cette différence entre les deux salles semble donc refléter celle de leur quartier d'implantation.

Ni la *Cinématographie française*, ni surtout *l'Ecran lyonnais* n'introduisent dans leur classification des établissements cinématographiques le cinéma Bellecour. Celui-ci tient pourtant la 5^{ème} place en terme de 1^{ères} visions, qui sont plus nombreuses qu'au Gloria ou au Lumina. Cet ostracisme s'explique très certainement par la nature des films qui sortent au cinéma de la place Le Viste, nature qui leur interdit sans doute d'être catalogués parmi les grands films susceptibles de sortir en exclusivité. En effet, près de 60 % des 1^{ères} visions programmées au cinéma Bellecour en 1927 sont des westerns.

¹⁰⁷⁰ GUAITA Micheline, *op. cit.*, page 199.

¹⁰⁷¹ *Le Cri de Lyon* n° 355, 23 septembre 1927.

¹⁰⁷² *La Cinématographie française* n° 322, 3 janvier 1925

Les cinémas Grolée et Modern programment parfois des films inédits, mais de façon irrégulière et certainement pragmatique. Ni genre de film ni studio ne semble rattaché à l'une ou l'autre des deux salles. Quant à la dernière salle située dans le centre de la ville, le cinéma Idéal, elle se spécialise dans la reprise des films à succès et ne compte donc, par définition, aucun film en 1^{ère} vision.

Dans toutes les autres salles, les films inédits sont exceptionnels sinon inexistants. C'est vrai dans le quartier des Terreaux où les deux salles les plus riches, les cinémas Odéon et Terreaux, ne programment aucun film en 1^{ère} vision sur toute l'année 1927. La principale salle de Villeurbanne, le Casino, sur une trentaine de titres connus entre octobre 1927 et mars 1928 ne compte elle non plus aucune exclusivité.

Sur toute l'année 1927, ce sont donc 251 films qui sont sortis à Lyon, soit cinq films en moyenne par semaine pour les soixante salles de l'agglomération, un film pour douze salles. L'offre de films apparaît limitée et par conséquent fédératrice. Mais c'est sans prendre en compte deux phénomènes. Le premier est la carrière des films, qui peut s'échelonner sur une ou deux années. L'offre de films dans les salles de l'agglomération n'est donc pas soumise aux seuls films sortis dans l'année. Le deuxième phénomène, plus important encore, est l'existence d'une production qui ne sort pas pas en exclusivité, mais en catimini. C'est sans doute le cas, par exemple, des « *300 vieux films américains* » décriés dans l'Ecran Lyonnais. A Lyon, il est difficile de faire la part des choses entre les films de 1^{ère} vision, sortis quelques mois – parfois quelques semaines – après Paris, dans un cadre normal de circulation, et les films qui passent pour la 1^{ère} fois à Lyon, mais hors du cadre normal de circulation, c'est à dire qu'ils ne bénéficient pas d'une publicité adaptée. Il est même fort possible que les exploitants, en les programmant, ne sachent pas qu'ils sont en train de donner une exclusivité.

Prenons l'exemple des cinquante-quatre films français sortis à Paris en 1926. On a vu que cinquante d'entre eux étaient également sortis à Lyon : dix-sept de ces films sortent au cinéma Aubert-palace et quinze au cinéma de la Scala. Ces deux salles concentrent près des deux tiers des 1^{ères} visions françaises. Cinq autres films sortent au cinéma Lumina, ce qui place les habitants du quartier des Brotteaux dans une position avantageuse puisqu'ils bénéficient de la primeur d'un film français sur dix. Enfin, quatre films français sont sortis au Tivoli et deux au Majestic. Jusque là, la hiérarchie des salles est respectée. Mais il reste sept films qui, eux, sortent sur les écrans des petites salles de quartier.

La chèvre aux pieds d'or (J. Robert, 1925), par exemple, est programmé au cinéma Athénée, avec plus d'un an de retard sur la sortie parisienne. Il ne connaîtra pas d'autres reprises. Le film *L'Horloge* (M. Silver, 1924), sort également avec plus d'un an de décalage avec la sortie parisienne et se retrouve programmé au petit cinéma Family, situé au fin fond du quartier de la Croix-Rousse. On peut aussi citer *Salamambo* (P. Marodon, 1924), sorti à Paris le 22 octobre 1925 et programmé pour la 1^{ère} fois à Lyon au cinéma Régina de Vaise près d'un an et demi plus tard, le 28 janvier 1927. Il ressort de ces exemples que des films qui n'ont pas trouvé preneur parmi les exploitants du centre-ville, sont proposés, à coup sûr à moindre coût, aux petites exploitations de quartier. Cela reste exceptionnel pour les films français, mais on peut légitimement se demander si cela est le cas pour l'importante production américaine.

La valeur des 1^{ères} visions est donc inégale. Ce n'est pas la même chose que de passer un film inédit dont personne ne veut que d'avoir en exclusivité les oeuvres attendues de l'année. De fait, les films n'ont pas le même succès dans les salles de cinéma lyonnaises :

Tableau 21. Nombre de reprises (*a minima*) des films sortis en exclusivité à Lyon de janvier 1926 à avril 1927

	Aucune	Une	Deux	Trois	Quatre	Cinq	Six et plus	Total
<i>Films sortis à la Scala</i>	6	13	13	8	5	7	6	58
<i>Films sortis au Tivoli</i>	11	20	14	5	4	3	8	65
<i>Films sortis à l'Aubert-palace</i>	19	20	16	6	7	2	2	72
Total	36	53	43	19	16	12	16	195

Le succès d'un film se mesure, faute de mieux, dans le nombre de salles qui l'ont programmé. En moyenne, un film est repris par un peu plus de deux salles après son passage en 1^{ère} vision. Mais 18 % des films ne sont jamais repris, et 27 % le sont par un seul établissement : près de la moitié des films ont un parcours très restreint. Cela dépend bien sûr de leur succès, de leur notoriété, mais également de l'adresse de leur distributeur. *A contrario*, un quart des films (cinquante-quatre sur 195) sont repris par un minimum de quatre salles, soit près du quart de celles dont je connais le programme et 10 % des écrans lyonnais. En l'absence d'informations sur la programmation d'une partie des salles de cinéma, ces chiffres sont à manier avec prudence, mais ils sont significatifs. A nombre de salles égales, un film peut ne jamais être repris tel *Mon frère Jacques* (M. Manchez, 1925) sorti à la Scala le 3 septembre 1926, être repris par une seule salle de cinéma comme *Nana* (J. Renoir, 1926) sorti le 18 mars 1927 à l'Aubert-palace et repris par le cinéma des Terreaux le 1^{er} avril, ou repris par neuf salles de cinéma tel *Nitchevo* (J. de Baroncelli, 1926) sorti le 22 janvier 1927 au Tivoli.

La différence entre le parcours de la production française et celui de la production étrangère est significative : alors que près de la moitié (43 %) des films français sont repris par trois salles au moins, seul un gros quart (26 %) des films étrangers connaissent le même engouement. Au cinéma Tivoli, par exemple, seuls dix films français sont sortis entre janvier 1926 et avril 1927, mais plus de la moitié d'entre eux ont été repris par quatre salles au moins. La rareté de la production française en fait certainement sa valeur auprès des exploitants. Les succès recensés par *l'Ecran lyonnais* pour la saison 1926-1927 dans les trois grandes salles confirme la plus grande attractivité de la production française auprès du public lyonnais, avec sept titres sur les douze succès recensés¹⁰⁷³.

Des trois principaux établissements de la ville, c'est le cinéma de la Scala qui semble avoir la programmation la plus attractive. Près de 90 % des films qui y sont passés entre janvier 1926 et avril 1927 ont été repris, et le tiers d'entre eux l'ont été à quatre reprises au minimum. En revanche, les films programmés sur l'écran de l'Aubert-palace n'ont pas les faveurs des établissements concurrents : plus du quart n'ont jamais été repris et seuls

¹⁰⁷³ *L'Ecran Lyonnais* n° 6, 24 juin 1927.

15 % l'ont été par plus de trois salles. Cela s'explique en grande partie par la programmation particulière de l'établissement de la place Bellecour, qui privilégie entre autres les films à portée religieuse et les adaptations littéraires, sujets qui n'intéressent pas forcément la majorité des spectateurs. *Le berceau de Dieu* (F. Leroy-Granville, 1926) sorti le 29 octobre 1926, n'a par exemple jamais été repris et *Poil de Carotte* (J. Duvivier, 1925), sorti le 27 mai 1926, ne l'a été que dans le quartier des Brotteaux, sur l'écran du Lumina-Gaumont. Ces deux films, pourtant, sont français.

Les films qui passent en 1^{ère} vision à l'Aubert-palace, moins recherchés que ceux qui sortent à la Scala ou au Tivoli, sont en revanche bien plus attractifs que ceux programmés dans les autres salles de cinéma de la ville. Les films inédits qui sortent au cours de l'année 1927 sur l'écran du Majestic, du Bellecour, du Gloria, du Lumina-Gaumont, du Grolée, du Modern, du Comœdia ou de l'Alhambra ont en effet une carrière très réduite. Sur les soixante-quatorze films sortis en exclusivité dans ces huit établissements, quarante-cinq (soit 60 %) n'ont jamais été repris ensuite et dix-neuf ne l'ont été que par une seule salle de cinéma : moins de 15 % des films (dix sur soixante-quatorze) ont connu un engouement relatif. A quelques exceptions près, les films les plus célèbres, les plus demandés, les plus chers aussi passent donc tous en exclusivité dans l'un ou l'autre des trois palaces du centre-ville et les films inédits programmés dans les autres salles de cinéma sont ceux que n'ont pas pu (ou pas voulu) prendre la Scala, le Tivoli ou l'Aubert-palace.

Il faut tout de même faire une place à part au cinéma Lumina-Gaumont dont les exclusivités circulent bien mieux que celles des sept autres salles et place le public des Brotteaux dans une position privilégiée par rapport aux autres habitants de l'agglomération, puisqu'ils bénéficient de la primeur d'œuvres cinématographiques a priori fort convoitées. Ainsi, *Les cadets de la mer* (*The Midshipman*, C. Cabanne, 1925), avec Ramon Novarro, dont pas moins de six salles de l'agglomération s'offrent la reprise.

B) UN SYSTÈME D'EXCLUSIVITÉ QUI NE DIT PAS SON NOM

Le système d'exclusivité qui fonctionne à Paris à partir de 1921 est basé sur le maintien des films à l'affiche d'une même salle pendant plusieurs semaines. Rien de comparable à Lyon où les films qui restent sur l'écran d'une même salle plus d'une semaine sont extrêmement rares. En 1927, les trois grandes salles d'exclusivité n'ont maintenu à l'affiche que quatre films lors de leur sortie, sur les 148 films qui y sont sortis, soit moins de 3 %. En 1926, les œuvres cinématographiques ont à peine mieux été défendues par les grands établissements du centre : six films sont restés plus d'une semaine à l'affiche. Sur les deux années, le cinéma Tivoli, propriété de la Paramount, n'a procédé à aucune extension de la durée d'exploitation des films. Modèle américain de consommation culturelle ?

Contrairement à ce qui se passe à Paris, où les salles d'exclusivité des grands boulevards maintiennent un film tant que le public répond présent, les distributeurs lyonnais ont bien du mal à obliger les exploitants à modifier leur politique d'exploitation, comme le montre le témoignage de A. Dodrumez, distributeur indépendant :

« J'ai sorti mon premier film, c'était « Le Gosse » de Charlie Chaplin. Le premier

grand film de Charlot de 1.800 mètres ! [...] J'ai loué quatre semaines ferme à la Scala de Lyon à 33 % de la recette brute à ce moment ! Mais c'était un évènement ! Tous les huit jours on changeait de programme à la Scala de Lyon, mais pour avoir ces quatre semaines il a fallu se battre comme un lion et ne pas vouloir signer le contrat avec l'exploitant pendant des mois pour obtenir gain de cause ! C'était le premier grand film de Charlie Chaplin, mais pour lui ce n'était qu'un film ! »¹⁰⁷⁴

On retrouve ici l'image de l'exploitant, commerçant avant tout, qui ne fait pas de distinction dans les films qu'il programme (« pour lui, ce n'était qu'un film »). Le trait est un peu forcé, mais il est clair que les films sont peu défendus par les exploitants. Si au début des années 1920, il est encore possible de trouver un même film quatre semaines d'affilée à l'affiche d'une grande salle, aucun des films sortis en 1926 et 1927 n'est resté plus de deux semaines à l'écran d'un même établissement. En 1928, *Napoléon* (A. Gance, 1927) reste tout de même trois semaines à l'affiche de l'Aubert-palace.

Sur toutes les salles de l'agglomération lyonnaise dont je connais le programme, dix-sept films sont restés plus d'une semaine à l'affiche d'une même salle en 1926 et six films seulement en 1927. Aucune salle située en dehors de la presqu'île n'a maintenu un même film plus d'une semaine, pas même les grands établissements de la rive gauche qui préfèrent renouveler chaque semaine leur programme. Au centre-ville même, seules six salles (Scala, Royal, Majestic, Grolée, Terreaux et Modern) ont gardé un film plus d'une semaine.

Le maintien d'un film à l'affiche ne résulte-t-il que de la volonté du distributeur ? Le cinéma Majestic programme durant deux semaines *La ruée vers l'or* à la fin de l'année 1927, alors que le film de Chaplin est sorti en exclusivité à la Scala et qu'il est déjà passé en 2^{ème} vision au Lumina-Gaumont, qui ne l'a conservé lui qu'une seule semaine. Il est donc possible que le propriétaire du cinéma Majestic ait choisi, face à la notoriété du film, de le prendre plus d'une semaine et qu'il n'y ait pas été contraint. Que faut-il penser par contre des déclarations de la direction du Majestic annonçant le film *Le signe de Zorro* (*The Mark of Zorro*, F. Niblo, 1920) pour une deuxième semaine consécutive « vu le succès »¹⁰⁷⁵, ou de celle de la direction du cinéma Modern qui justifie avec les mêmes mots le maintien du film *Le miracle des loups* (R. Bernard, 1924)¹⁰⁷⁶ ? Ces annonces semblent montrer que l'exploitant a la maîtrise des copies des films qui passent dans son établissement, copies qu'il pourrait conserver ou non, selon le succès. Dans le cas du *Signe de Zorro*, reprise d'un film de Douglas Fairbanks sorti il y a plus de cinq ans, il est effectivement possible que la copie ne soit plus bloquée par les logiques commerciales de circulation. Mais pour le *Miracle des Loups*, qui passe au cinéma Modern en 2^{ème} vision, après sa sortie au cinéma Grolée, il semblerait étonnant que le distributeur laisse l'exploitant bloquer un film qui est sans doute déjà engagé ailleurs. De fait, le maintien à l'affiche était certainement déjà prévu. La patte du distributeur est perceptible dans

¹⁰⁷⁴ Témoignage de A. Dodrumez, cité par Guaita Micheline, *op. cit.* pages 198-199.

¹⁰⁷⁵ *Le Progrès*, 26 novembre 1927.

¹⁰⁷⁶ *Idem*, 27 novembre 1926.

l'exploitation de certains films pour lesquels les exploitants n'ont semble-t-il pas le choix. *Michel Strogoff* est ainsi programmé deux semaines d'affilée partout où il passe, mais la plupart des salles contournent ce qui est sans doute une obligation du distributeur en coupant le film en deux parties, comme c'est le cas au Comœdia¹⁰⁷⁷.

Quoiqu'il en soit, le système d'exclusivité, tel qu'il fonctionne à Paris, n'a pas droit de cité dans la capitale des Gaules. Mais cela n'empêche pas les films d'attendre plusieurs semaines avant d'être repris en 2^{ème} vision :

Tableau 22. Temps de reprise en 2^{ème} vision des films sortis en 1^{ère} vision de septembre 1926 à avril 1927 dans les trois principaux établissements lyonnais.

	Films sortis à la Scala	Films sortis à l'Aubert-palace	Films sortis au Tivoli	Total
Moins d'un mois	1	5	13	19
De un à deux mois	3	3	8	14
De deux à quatre mois	8	9	7	24
De quatre à six mois	1	2	3	6
De six mois à un an	13	8	2	23
Un an et plus	1	0	1	2
Total	27	27	34	88

En effet, il existe un décalage conséquent entre le passage d'un film en 1^{ère} vision et sa reprise en 2^{ème} vision. Sur les quatre-vingt huit films sortis entre septembre 1926 et avril 1927, aucun n'a mis moins de deux semaines pour parvenir dans une salle de 2^{ème} vision. Près de 80 % des films sont repris plus d'un mois après leur sortie dans l'un des palaces du centre-ville. La circulation rapide des copies est donc assez marginale. Pour une partie de la production, l'ampleur du décalage est impressionnante : plus du quart des films mettent ainsi au moins six mois à être repris par une salle de cinéma de la ville après leur sortie en 1^{ère} vision. Deux hypothèses, qui ne sont d'ailleurs pas incompatibles, permettent d'expliquer ces écarts : soit la rareté des copies conditionne une circulation régionale des films, soit les trois principales salles lyonnaises obtiennent auprès des distributeurs un temps d'exclusivité. Dans le premier cas, les films disparaîtraient de l'agglomération lyonnaise pour être programmés dans d'autres villes de la région (Grenoble, Saint-Étienne, Villefranche sur Saône), sinon du pays. Dans le deuxième cas, les copies sont peut-être disponibles mais restent bloquées par le jeu d'accords entre les grands établissements et les distributeurs.

Le cinéma de la Scala, à nouveau, se détache. 85 % des films qui y sont passés ont mis plus de deux mois avant de réapparaître à l'affiche d'une salle de cinéma lyonnaise, et la moitié a mis au moins six mois à être reprise en 2^{ème} vision. La Scala, en effet, cultive une politique d'exploitation sur le modèle du théâtre : c'est le seul des trois grands établissements de la ville à reprendre les films qu'il a sorti en exclusivité, ce qui a pour conséquence d'en retarder la diffusion dans l'agglomération lyonnaise. Entre 1925 et 1927, la Scala a repris sept des films qui étaient sortis sur son écran, les bloquant ainsi

¹⁰⁷⁷ *Le Progrès*, 29 octobre 1927.

pendant plusieurs mois :

Tableau 23. Titre des films projetés à deux reprises au cinéma de la Scala (1925-1928)

Films	Date de sortie à la Scala	Date de reprise à la Scala	Date de reprise en 2 ^{ème} vision
<i>Dorothy Vernon</i>	05/01 1925	30/01 1926	29/05 1926 (Lumina)
<i>La terre promise</i>	08/03 1925	27/02 1926	28/08 1926 (Lumina)
<i>Le bossu</i>	09/01 1926	30/10 1926	06/11 1926 (Athénée)
<i>Don X fils de Zorro</i>	13/03 1926	26/03 1927	08/10 1927 (Lumina)
<i>L'aide noir</i>	27/03 1926	05/03 1927	26/03 1927 (Lumina)
<i>Carmen</i>	12/02 1927	19/02 1928	10/03 1928 (Lumina)
<i>Variétés</i>	19/02 1927	03/12 1927	24/12 1927 (Grolée)

Sur ces sept films, cinq sont à Lyon monopolisés par la Scala pendant une année complète, et les deux autres pendant dix mois. En outre, trois de ces films patientent encore plusieurs mois avant d'être repris par un deuxième établissement de la ville. *Don X fils de Zorro* (*Don Q, son of Zorro*, D. Crisp, 1925) a ainsi mis 18 mois pour franchir le Rhône.

Mais l'exemple le plus frappant est celui de la *Ruée vers l'or*, repris non pas deux mais trois fois par le seul cinéma de la Scala, empêchant ainsi une diffusion rapide du film phare de Charlie Chaplin. Sorti le 5 décembre 1925 à la Scala, *La Ruée vers l'or* est repris par l'établissement quatre mois après, le 17 avril 1926 avant de disparaître de l'agglomération pendant près d'un an. Il réapparaît encore une fois à l'affiche de la Scala le 7 mai 1927, pour enfin être repris par le Lumina-Gaumont le 22 octobre de la même année. Pendant près de deux ans, de décembre 1925 à octobre 1927, la *Ruée vers l'or* n'a été visible dans l'agglomération lyonnaise que sur l'écran de la Scala. L'exploitation des grands films à Lyon semble se démarquer considérablement de leur exploitation parisienne puisque *La Ruée vers l'or*, en exclusivité sur les grands boulevards de la capitale pendant douze semaines, est repris dès janvier 1926 dans plusieurs salles parisiennes¹⁰⁷⁸.

On constate par ailleurs que la circulation des films bloqués par la Scala privilégie nettement le quartier des Brotteaux. Des huit films concernés, sept ont été repris en 2^{ème} vision par le Lumina-Gaumont (six films) ou par l'Athénée (un film).

Un cas à part dans les logiques de circulation, le film *Casanova* (A. Volkoff, 1926). Celui-ci est sorti à la Scala où il est exploité durant deux semaines, puis est à l'affiche les deux semaines suivantes au cinéma Grolée. Il est ensuite absent des écrans lyonnais pendant deux mois avant de sortir au Lumina-Gaumont le 31 décembre 1927. C'est le seul exemple d'un film dont les 1^{ère} et 2^{ème} visions sont consécutives, et où le décalage – qui semble incontournable – concerne la 3^{ème} vision.

La circulation des films sortis au Tivoli, dans leur très grande majorité des films

¹⁰⁷⁸ DECAUX Emmanuel, « La Ruée vers l'or », *op. cit.*, pages 230-251.

américains produits par Paramount, est bien plus rapide que ceux qui sortent à la Scala. Près de 40 % des films sont repris en 2^{ème} vision moins d'un mois après leur sortie et 60 % moins de deux mois après. Il est possible que Paramount préfère exploiter rapidement une production déjà rentabilisée outre-atlantique. Mais les écarts entre 1^{ère} et 2^{ème} visions restent de rigueur.

Les retards dans la circulation des films ne sont pas l'apanage des trois palaces du centre-ville. Le Lumina-Gaumont, qui n'est pourtant pas à proprement parler un établissement de 1^{ère} vision, retient lui aussi pendant de longues semaines les films qu'il a obtenus en 1^{ère} vision. Entre 1926 et 1927, huit films inédits de la société américaine MGM sont sortis sur l'écran du Lumina-Gaumont, et ces films ont mis entre six semaines et onze mois à être repris par un deuxième établissement de l'agglomération lyonnaise.

Quelles que soient les différences entre les principaux établissements de la ville, les films qui sortent à Lyon mettent pour la plupart plusieurs semaines ou plusieurs mois à être repris après leur passage en 1^{ère} vision. La production cinématographique n'a rien à envier à la production théâtrale. Si le système d'exclusivité qui fonctionne à Paris n'a pas cours à Lyon, la réalité de la circulation des films est bien la même.

A moins d'être particulièrement réactif, il est difficile pour un spectateur lyonnais d'aller voir un film lors de sa sortie. D'une part, les films, lorsqu'il sortent, ne restent pour la plupart qu'une seule semaine à l'affiche, et d'autre part, une fois leur semaine d'exploitation en 1^{ère} vision terminée, ils disparaissent de l'agglomération pendant quelques semaines, si ce n'est quelques mois. Il faut se mettre dans la peau d'un spectateur qui entend parler d'un film : le temps qu'il trouve un moment pour aller le voir, le film ne sera plus à l'affiche, et il aura le temps de l'oublier avant qu'il ne fasse sa réapparition dans la ville...

Un cas particulier cependant, celui de la reprise de grands succès quelques années après leur sortie. *L'Atlantide* est ainsi repris au cinéma Gloria en novembre 1923, au cinéma Tivoli le 6 décembre 1924 « à la demande générale »¹⁰⁷⁹, et par le cinéma Aubert-palace en plein été, dont « les recettes furent cette semaine celles des grandes périodes de plein hiver »¹⁰⁸⁰. *Koenigsmark*, sorti en février 1924 au cinéma Grolée est repris par le Grolée le 10 avril 1926 puis à nouveau le 24 septembre 1927. Ces grands succès sont donc quasiment incontournables. Pour pallier aux faibles recettes de la période estivale, et économiser aussi quelques milliers de francs peut-être, les grandes salles du centre qui restent ouvertes aux mois de juillet et d'août entament durant l'été 1927 une politique d'exploitation de reprise des grands succès des dernières années.

2) Une circulation inégale

L'échelle de la circulation des copies dans l'agglomération lyonnaise ne compte pas qu'un unique barreau, loin de là. La 2^{ème} vision constitue également un véritable enjeu, peut-être même plus important que la 1^{ère} vision puisqu'il y a plus de salles en

¹⁰⁷⁹ *Le Cri de Lyon* n° 222, 1^{er} décembre 1924

¹⁰⁸⁰ *L'Ecran Lyonnais* n° 11, 4 août 1927.

compétition. Un établissement qui passe un film après son passage en 1^{ère} vision est en position avantageuse, si toutefois le film ne passe pas trop longtemps après sa sortie, le bouche à oreille ayant pu se faire dans la ville. Ainsi en est-il de *Metropolis*, dont « celui qui aura la 2^{ème} vision sera assuré de faire salle pleine »¹⁰⁸¹. A tel point que l'exploitant du cinéma Odéon, qui a obtenu la 3^{ème} vision, entame sa campagne de publicité d'affichage avant même que le film ne débarque au Grolée pour sa 2^{ème} vision, ce qui provoque entre les deux salles et le distributeur une altercation¹⁰⁸².

Les succès de la saison 1926-1927 recensés par l'*Ecran lyonnais* dans les « salles de seconde zone »¹⁰⁸³ (entendez salles de 2^{ème} vision) sont directement liés à leur rang de passage. Au cinéma Grolée, les cinq premiers succès recourent ceux des trois grandes salles d'exclusivité, succès peu étonnant puisque dans quatre cas sur cinq, le Grolée a obtenu les films en 2^{ème} vision. *La veuve joyeuse* (*The Merry widow*, E. Lubitsch, 1925), quatrième plus grand succès du Tivoli est le film qui a le mieux marché au Lumina-Gaumont : la salle l'a obtenu en 2^{ème} vision. Même constatation pour le cinéma Gloria, où les films qui ont le mieux marché ont tous été obtenus en 2^{ème} ou 3^{ème} vision. *A contrario*, les recettes de *La châtelaine du Liban* (M. de Glastyne, 1926) sont jugées insuffisantes au cinéma Grolée, ce qui est expliqué par le fait que la salle n'a eu le film qu'en 5^{ème} vision.

Obtenir un film rapidement, c'est aussi l'obtenir en bon état ou tout du moins en meilleur état qu'en étant relégué en 6^{ème} ou 7^{ème} position. D'une part, les copies s'abîment et d'autre part, les exploitants ne se dérangent pas pour couper ça et là quelques scènes trop longues à leur goût. L'*Ecran lyonnais* fustige en 1927 la pratique « irréfléchie qui dicte parfois de très grandes coupures dans certains films »¹⁰⁸⁴. Le cas est, en 1919, expressément prévu dans le contrat des loueurs : si plus de 5 % du métrage est manquant, l'exploitant est en droit de réclamer une ristourne¹⁰⁸⁵ (mais comment est-il censé s'en apercevoir ?), signe que la pratique est courante.

L'obtention de la 2^{ème} vision des films est accaparée à Lyon par une minorité d'établissements :

Tableau 24. Circulation des films en 2^{ème} vision, sortis dans les trois principales salles de 1^{ère} vision entre septembre 1926 et avril 1927.

¹⁰⁸¹ *Idem* n°5, 17 juin 1927.

¹⁰⁸² *Idem* n°32, 23 décembre 1927.

¹⁰⁸³ *Idem* n° 7, 1^{er} juillet 1927.

¹⁰⁸⁴ *L'Ecran Lyonnais* n° 3, 3 juin 1927.

¹⁰⁸⁵ LEGLISE Paul, *op. cit.*, page 40.

Salles obtenant la 2^{ème} vision	Films sortis à la Scala	Films sortis au Tivoli	Films sortis à l'Aubert-palace	Total	En %
Lumina-Gaumont	7	8	9	24	27 %
Grolée	5	4	6	15	17 %
Gloria	0	11	3	14	16 %
Terreaux	4	0	2	6	7 %
Palace de Saint-Fons	1	5	0	6	7 %
Athénée	2	1	2	5	6 %
Odéon	2	0	3	5	6 %
Modern	1	2	1	4	4 %
Autres (6)	3	3	3	9	10 %
Total	25	34	29	88	100 %

La hiérarchie des salles selon le passage des films apparaît ici fermement établie : trois salles, Lumina-Gaumont, Grolée et Gloria, monopolisent à elles seules 60 % des 2èmes visions, et 90 % des films sortent en 2^{ème} vision dans huit établissements, ne laissant que des miettes aux cinquante autres salles de l'agglomération. Après leur sortie dans l'un ou l'autre des palaces du centre-ville, les films partent donc majoritairement soit dans la quartier des Brotteaux, soit dans celui de la Guillotière ou reste exploités au centre de la ville. On trouve certaines accointances, certains accords sans doute, entre les salles. Si le Lumina-Gaumont et le Grolée obtiennent des trois salles de 1^{ère} vision une proportion à peu près égale de films en 2^{ème} vision, le cinéma Gloria fonctionne quasiment exclusivement avec les films sortis au Tivoli, et est imperméable aux films sortis à la Scala (quel que soit d'ailleurs le rang de passage). De l'autre côté, le Lumina-Gaumont et le Grolée absorbent à eux deux la moitié des 1^{ères} visions sorties à la Scala et à l'Aubert-palace.

L'itinéraire des films dans l'agglomération lyonnaise privilégie de fait ces deux quartiers de Lyon. 35 % des films sont en effet repris en 2^{ème} vision entre Terreaux et Bellecour, et 33 % dans les salles des Brotteaux, que cela soit au Lumina-Gaumont ou à l'Athénée. Plus des deux tiers des films ont donc, dans leurs premières semaines (ou premiers mois) d'exploitation, un itinéraire centre-centre ou centre-Brotteaux, repoussant d'autant la sortie de ces films dans les petites salles de quartier. La place du cinéma Palace de Saint-Fons, qui arrive en 5^{ème} position devant des établissements du centre et du quartier des Brotteaux, se trouve alors en porte-à-faux avec ces conclusions.

Mais voilà. C'est que les films que la salle de banlieue obtient en 2^{ème} vision n'ont *a priori* pas intéressé les salles plus importantes de l'agglomération. En effet, des ces six films, cinq disparaissent de la programmation des salles de cinéma lyonnaises après leur passage à Saint-Fons. Un seul est repris, *Incognito*, par la salle plutôt modeste des Variétés, avenue Berthelot, et plus de quatre mois après. Les six films que le cinéma Palace de Saint-Fons a obtenus ont en outre mis plus de six mois pour y parvenir après leur sortie.

Il en va de même pour les neuf films obtenus en 2^{ème} vision par les « autres salles ». Deux d'entre eux ont été repris par le Majestic, qui est avant tout une salle de 1^{ère} vision, mais ne rechigne pas parfois à reprendre les grands films passés en 1^{ère}

vision dans les salles concurrentes. Ces deux films, parmi lesquels *Le Mécano de la « Général »* (*The General*, B. Keaton et C. Bruckman, 1926), sont repris ensuite par d'autres salles. En revanche, les sept autres films, dont la 2^{ème} vision est assurée par des petites salles de quartier, ne connaissent ensuite dans les salles dont je connais le programme aucune reprise, à l'exception du film *Le prix d'une folie*, qui sort au Tivoli le 4 décembre et est repris en 2^{ème} vision par la Gaieté-Gambetta deux semaines plus tard. Le film est effectivement repris au cinéma Régina de Vaise, mais plus d'un an après. On le voit, à partir de l'étude de la circulation des films se dessine déjà la programmation des petites salles de quartier et de la banlieue, composée pour partie de films qui n'ont pas intéressé les grandes salles du centre ou des Brotteaux. En l'absence d'une 3^{ème} vision, il semble un peu usurpé de parler de 2^{ème} vision.

Un genre résume à lui seul le caractère populaire d'une partie de la production cinématographique : le western. Les westerns, en effet, suivent dans l'agglomération lyonnaise un itinéraire qui sort des sentiers battus et que l'on peut sans peine qualifier de populaire. A titre d'exemple, je me suis intéressé au parcours des films où figure Tom Mix, la plus grande star du genre – avec son cheval Tony – des années 1920.

Tableau 25. La circulation des films de Tom Mix (avec son cheval Tony) dans l'agglomération lyonnaise

	1 ^{ère} vision	Date	2 ^{ème} vision	Date
<i>La manière forte</i>	Majestic	12/12 1925	Lacroix	20/02 1926
<i>Le brigand gentilhomme</i>	Scala	07/02 1926	Saint-Fons	04/12 1926
<i>Le vengeur</i>	Modern	27/03 1926	Bellecour	10/12 1926
<i>Le maudit</i>	Scala	18/09 1926	Saint-Fons	28/05 1927
<i>Vas-y Tony</i>	Bellecour	05/11 1926	Saint-Fons	30/04 1927
<i>Le dernier de sa race</i>	Grolée	25/12 1926	Fémina	24/12 1927
<i>Le brasier</i>	Saint-Fons	19/03 1927	Splendid	26/03 1927
<i>Ventre à terre</i>	Bellecour	13/05 1927	Family	17/12 1927
<i>L'indompté</i>	Majestic	09/07 1927	Family	29/10 1927
<i>Ferme au poste</i>	Saint-Fons	30/07 1927	Lacroix	03/09 1927
<i>Le rapide 113</i>	Scala	05/09 1927	Lacroix	28/01 1928
<i>Mission sacrée</i>	Majestic	19/11 1927	Saint-Fons	14/01 1928

Comme on peut le constater, les films de Tom Mix passent directement des palaces du centre-ville aux petites salles de la Croix-Rousse (le Lacroix, le Family) ou au Palace de Saint-Fons, sans aucune escale dans l'une ou l'autre des salles de la presqu'île. Quant au quartier des Brotteaux, il est absolument imperméable au genre. A deux reprises, le cinéma de Saint-Fons programme en exclusivité dans l'agglomération deux films de Tom Mix, qui sont repris ensuite en 2^{ème} vision par une salle de quartier de Lyon. Cet intérêt des salles populaires pour le western est tel qu'il inverse les logiques de la circulation des films : *Poigne d'acier*, avec Buck Jones (autre grande vedette du western) sort en 1^{ère} vision au cinéma de Saint-Fons le 9 avril 1927 et est repris deux mois plus tard par le cinéma Bellecour. C'est le seul exemple connu d'un itinéraire banlieue-centre-ville.

Tableau 26.: Les quarante-quatre films les plus repris à Lyon entre 1926 et 1927

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Films	Date de sortie	Salle	Nombre de reprises
<i>La veuve joyeuse</i>	20-nov-26	Tivoli	9
<i>Nitchevo</i>	22-janv-27	Tivoli	9
<i>Madame sans-gêne</i>	16-janv-26	Tivoli	8
<i>La chatelaine du Liban</i>	18-déc-26	Tivoli	8
<i>Michel Strogoff</i>	22-janv-27	Scala	8
<i>Les bateliers de la Volga</i>	29-janv-27	Tivoli	8
<i>La femme nue</i>	05-févr-27	Tivoli	8
<i>Cobra</i>	19-mars-27	Tivoli	8
<i>Mare Nostrum</i>	09-avr-27	Aubert-palace	8
<i>Terre promise</i>	27-févr-26	Scala	7
<i>L'aigle noir</i>	27-mars-26	Scala	7
<i>La ruée vers l'or</i>	16-avr-26	Scala	7
<i>Ça t'la coupe</i>	16-oct-26	Tivoli	7
<i>La femme en homme</i>	06-nov-26	Scala	7
<i>Variétés</i>	19-févr-27	Scala	7
<i>Rêve de valse</i>	06-nov-26	Aubert-palace	6
<i>Le fils du Cheikh</i>	20-nov-26	Scala	6
<i>Marchand d'habits</i>	02-janv-26	Scala	5
<i>Le Bossu</i>	09-janv-26	Scala	5
<i>600 000 francs par mois</i>	06-févr-26	Scala	5
<i>Le puits de Jacob</i>	13-févr-26	Scala	5
<i>La marraine de Charley</i>	13-févr-26	Tivoli	5
<i>Don X, fils de Zorro</i>	06-mars-26	Scala	5
<i>Jack</i>	27-mars-26	Tivoli	5
<i>Ma vache et moi</i>	11-déc-26	Aubert-palace	5
<i>Le bouif errant</i>	01-janv-27	Aubert-palace	5
<i>Le chemineau</i>	26-févr-27	Tivoli	5
<i>Melle Josette, ma femme</i>	16-avr-27	Scala	5
<i>La ronde de nuit</i>	24-avr-26	Aubert-palace	4
<i>Il faut qu'ça gaze</i>	22-mai-26	Scala	4
<i>Vieux habits, vieux amis</i>	11-sept-26	Tivoli	4
<i>Les aventures de Robert Macaire</i>	25-sept-26	Scala	4
<i>La croisière noire</i>	09-oct-26	Scala	4
<i>Une femme sans mari</i>	13-nov-26	Tivoli	4
<i>Cramponne-toi</i>	27-nov-26	Aubert-palace	4
<i>Quand la femme est roi</i>	04-déc-26	Aubert-palace	4
<i>Le vertige</i>	08-janv-27	Scala	4
<i>Le fantôme de l'opéra</i>	08-janv-27	Tivoli	4
<i>Cyclone noir</i>	08-janv-27	Aubert-palace	4
<i>La grande amie</i>	12-févr-27	Aubert-palace	4
<i>Yasmina</i>	26-mars-27	Aubert-palace	4
<i>Poupées de Montmartre</i>	02-avr-27	Tivoli	4

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

<i>La barrière</i>	30-avr-27	Aubert-palace	4
<i>La femme de quarante ans</i>	01-mai-26	Scala	4

On pourrait arguer bien évidemment que ces films n'ont pas eu de succès et que c'est à ce titre que les salles de quartier ou de la banlieue les obtiennent aussi vite. Certes, mais *Le Cheval de fer* (*The Iron horse*, John Ford, 1924), sorti le 3 décembre au cinéma Majestic a été l'un des très gros succès de la salle du centre-ville¹⁰⁸⁶, ce qui ne l'a pas empêché de disparaître totalement des écrans lyonnais pendant plus d'un an avant de ressurgir au petit cinéma Lacroix. Par ailleurs, les films de Tom Mix connaissent pour la plupart une 3^{ème} vision. *Le rapide 113* après sa projection au cinéma Lacroix, passe à Saint-Fons trois semaines plus tard.

Quoiqu'il en soit, ce n'est pas la même chose d'obtenir la 2^{ème} vision d'un film appelé à un important succès, et celle d'un film dont personne ne veut ou qui n'intéresse qu'un public restreint. Afin de mieux cerner les logiques de la circulation des films dans l'agglomération lyonnaise, je me suis intéressé au parcours des films repris par un minimum de quatre salles (soit, avec la 1^{ère} vision, une occupation de plus de 10 % des écrans de la ville), une prégnance sur les écrans lyonnais qui semble indiquer un certain succès. Cela représente quarante-quatre longs-métrages (cf. tableau 26), sortis dans les trois grandes salles de 1^{ère} vision entre janvier 1926 et avril 1927.

Tableau 27. Parcours des films à succès sortis dans les trois principales salles de Lyon entre janvier 1926 et avril 1927

	2 ^{ème} vision	3 ^{ème} vision	Total
<i>Lumina-Gaumont</i>	20	2	22
<i>Grolée</i>	7	6	13
<i>Gloria</i>	7	2	9
<i>Terreaux</i>	3	1	4
<i>Odéon</i>	2	8	10
<i>Modern</i>	2	6	8
<i>Majestic</i>	1	2	3
<i>Lafayette</i>	1	1	2
<i>Régina</i>	1	2	3
<i>Autres salles</i>	0	14	14
Total	44	44	88

Ce qui saute d'emblée aux yeux, c'est que la concentration des 2^{èmes} visions observée sur l'ensemble des films est accentuée pour les films à succès. Ici, le Lumina-Gaumont concentre à lui seul près de la moitié des 2^{èmes} visions, et avec les cinémas Gloria et Grolée, plus des 3/4 des 2^{èmes} visions. La circulation des films entre 1926 et 1927 semble bien ajustée. La 3^{ème} vision constitue elle aussi un enjeu, même si son obtention apparaît plus démocratique. Tout de même, plus de 50 % des films circulent

¹⁰⁸⁶ L'Ecran Lyonnais n° 7, 1^{er} juillet 1927.

du centre aux Brotteaux, puis reviennent au centre ¹⁰⁸⁷ ou, lorsque le Lumina n'est pas intéressé par le film (ou ne l'obtient pas ?), restent cantonnés au centre-ville ¹⁰⁸⁸.

Dans le cas de ces films à succès, les salles du centre-ville et les cinémas Lumina et Gloria réservent souvent jusqu'à la 5^{ème} vision. Il semble d'ailleurs que la circulation des grands films fonctionne en quatre temps : l'exclusivité dans la salle de 1^{ère} vision, la reprise en 2^{ème} vision du film au Lumina, au Gloria ou au Grolée, le retour (ou le maintien) du film dans la presqu'île, et enfin, avec un certain décalage, la programmation du film dans les quartiers périphériques. La *Veuve joyeuse* sort par exemple au cinéma Tivoli le 20 novembre 1926. Il est repris deux mois plus tard en 2^{ème} vision par le Lumina-Gaumont, puis en février 1927 au Grolée (3^{ème} vision), en mars au Modern (4^{ème} vision) et à l'Odéon (5^{ème} vision), avant de disparaître jusqu'au mois d'octobre où il est programmé au Casino de Villeurbanne, avant de finir sa carrière dans les salles de quartier. Le 3 mars 1928, un an et demi après sa sortie à Lyon, il est au programme du cinéma Lacroix à la Croix-Rousse.

Car les salles les plus modestes, et leur public bien entendu, doivent attendre de longs mois avant de profiter des grands films, si tant est bien sûr qu'ils y soient programmés. Les habitués du Casino de Villeurbanne, la plus grande salle de la commune, patientent neuf mois pour obtenir *Nitchevo*, dix mois pour *Michel Strogoff* et onze mois pour *L'Aïge noir* (*The Eagle*, C. Brown, 1925). Les décalages sont équivalents au cinéma du Grand Trou, situé route de Vienne, qui attend neuf mois pour avoir le film *Melle Josette ma femme* (G. Ravel, 1926), onze mois pour *Michel Strogoff* et largement plus d'un an pour *La femme en homme*.

Reste à savoir si une hiérarchie existe entre les petites exploitations, ou entre les différentes parties de la ville. Une phrase des Ets Aubert à propos de *La passion Jeanne d'Arc* (C.T. Dreyer, 1928) que la ville d'Oullins demandait (« *nous vous avons demandé d'attendre car l'exclusivité de ce film sur Lyon n'était pas terminée* ¹⁰⁸⁹ ») pourrait donner l'impression que les films sortent en banlieue après leur passage dans les salles de quartier lyonnaises. Mais il ne semble pas qu'il existe de règles de circulation strictes entre les salles de banlieue et celles de la grande ville. A Villeurbanne, par exemple, la salle du Casino arrive première après l'exploitation dans le centre de la ville de *La veuve joyeuse*, mais derrière les cinémas Lacroix de la Croix-Rousse et Régina de Vaise pour *La Ruée vers l'Or*.

Le cinéma de Saint-Fons ne peut donner d'informations fiables, étant exploité en parallèle au cinéma Splendid à Lyon. On peut juste remarquer que les films passent d'abord à Saint-Fons avant de passer route de Vienne, mais ce n'est pas systématique, et cela ne signifie peut-être pas grand-chose si ce n'est que l'exploitant privilégie Saint-Fons (qu'il exploite depuis sept ans) au détriment du Splendid (qu'il n'exploite que depuis deux

¹⁰⁸⁷ Tel *Le Chemineau*, sorti en 1^{ère} vision au Tivoli, en 2^{ème} vision au Lumina et en 3^{ème} vision au Grolée.

¹⁰⁸⁸ Tel *Rêve de Valse*, sorti en 1^{ère} vision à l'Aubert-palace, en 2^{ème} vision au Grolée et en 3^{ème} vision à l'Odéon, aux Terreaux. La 4^{ème} vision est en outre obtenu par l'Athénée, aux Brotteaux...

¹⁰⁸⁹ AM Oullins : 2 R 2 : Lettre des Ets Aubert datée du 22 novembre 1929.

ans). Encore qu'une différence d'une semaine ne soit pas réellement significative.

En revanche, il existe bel et bien une organisation de la circulation des films à l'échelle du quartier, sans que l'on sache malheureusement quel découpage les distributeurs adoptent pour l'agglomération lyonnaise. L'idée de la priorité dans un espace défini transpire dans une lettre de Paris-Consortium-Cinéma qui déclare ne pouvoir louer *Les Misérables* à la municipalité d'Oullins, le film ayant été « *retenu par une salle de votre localité* ¹⁰⁹⁰ » Il semble en effet que les distributeurs – et les exploitants, bien sûr – rechignent à programmer un film deux fois dans le même quartier, à l'exception des abords de la place Bellecour.

Dans le quartier des Terreaux, le cinéma des Terreaux et le cinéma Odéon n'ont, d'octobre 1926 à mars 1928, jamais passé le même film, même avec un décalage. C'est le cas par exemple des quarante-quatre films à succès étudiés plus haut : dix-huit d'entre eux passent à l'Odéon, neuf autres au Terreaux. Ce qui, avec vingt-sept films projetés sur quarante-quatre (soit 61 %), pour la moitié d'entre eux en 2^{ème} ou 3^{ème} vision, place le quartier des Terreaux comme un carrefour incontournable de la programmation des films à succès. Même constatation aux Brotteaux. Le Lumina-Gaumont monopolise évidemment les films à succès (vingt-trois programmés sur quarante-quatre, soit plus de la moitié), mais certains lui échappent et atterrissent au plus modeste cinéma Athénée : c'est le cas de six des quarante-quatre films. Ce qui au final donne vingt-neuf films fédérateurs aux Brotteaux, quartier lui aussi incontournable. Et encore une fois, aucun des films programmés au Lumina ne passe à l'Athénée, même avec plusieurs mois de retard. Même phénomène enfin pour les deux salles situées l'une en face de l'autre sur l'avenue Berthelot. Aucun film en commun entre le cinéma des Variétés, qui obtient sept des quarante-quatre films à succès, et le cinéma Comœdia, qui se taille la part du lion du quartier avec dix-neuf films (ses recettes sont, il est vrai, trois fois plus importantes que celles de son voisin). Sur ces dix-neuf films, le Comœdia obtient le plus souvent la 4^{ème}, 5^{ème} ou 6^{ème} vision. On peut émettre l'hypothèse, bien que l'on n'en sache rien, que cette règle de la priorité est également appliquée à la Croix-Rousse et à Vaise, où deux salles cohabitent.

Il reste que la circulation des films dans l'agglomération lyonnaise, profondément inégale, détermine une hiérarchie des quartiers selon la fraîcheur des films qui y passent, mais également selon les films qui y sont programmés. La distinction culturelle des espaces urbains est bien réelle.

III. Une programmation aux multiples visages

Si les années 1920 consacrent le rôle fédérateur de certains films ou de certaines célébrités, la programmation des exploitations cinématographiques de l'agglomération lyonnaise reste largement dominée par la diversité. L'exploitation commerciale différencie, dans la nature des films qui y sont projetés, les différentes parties de la ville et les cinémas d'institution véhiculent une culture spécifique.

¹⁰⁹⁰ AM Oullins : 2 R 2 : Lettre de Paris-Consortium-Cinéma, datée du 17 mai 1929.

1) Du centre aux quartiers

La différence entre les goûts du public habitué des petites salles de quartier et celui plus composite des grandes salles du centre-ville est un thème récurrent de la presse corporative durant les années 1920. Lorsqu'il fait le point sur la carrière des films durant la saison 1926-1927, R. Meunier met ainsi ses lecteurs en garde :

« Il nous faut également insister sur un point, c'est que ce classement n'est pas une recette de succès absolu, n'est pas une panacée universelle pour remplir les poches des loueurs, des exploitants...et du fisc. Un succès place Bellecour n'en sera pas un à Villeurbanne. Tel film de guerre qui remporta ces temps-ci un grand succès aux Brotteaux fut copieusement chahuté à Limoges. »¹⁰⁹¹

En effet, la localisation des salles influence peu ou prou le succès des films qui y passent, selon le genre auquel on les identifie. On a pu voir, déjà, que le parcours des westerns induisait une différence notable entre la clientèle du centre ou des Brotteaux et celle des quartiers reculés de l'agglomération. Même constatation, mais inversée, dans le cas des films à portée religieuse, qui connaissent un fort engouement dans les salles de l'Aubert-palace (le plus aristocratique, le plus proche, aussi, du quartier très vieille bourgeoisie d'Ainay) et du Lumina-Gaumont (dans le réputé bourgeois quartier des Brotteaux), mais restent absolument ignorés dans les autres salles de l'agglomération. Depuis le début des années 1920 en effet, quelques films étiquetés « catholiques » sont sortis sur les écrans français¹⁰⁹², signe patent de la diversité de la production cinématographique française et d'une possible sectorisation du public réalisée en amont par les producteurs.

Le 2 octobre 1926 sort sur l'écran du cinéma Aubert-palace *La rose effeuillée* ou *un miracle de Sainte-Thérèse* (G. Pallu, 1926), dont le titre est à lui seul un poème. *L'Ecran lyonnais* le qualifie non sans une pointe d'ironie de « *film spécial certes mais qui charme et sanctifie en même temps toute une clientèle* »¹⁰⁹³. Une clientèle, et non pas l'indistinct public habituel. Cette *clientèle* fait honneur au film, signe que le genre catholique a son public. *La rose effeuillée* tient en effet deux semaines à l'affiche et constitue un des quatre plus grand succès de la saison 1926-1927 de l'Aubert-palace¹⁰⁹⁴. Mais malgré son succès place Bellecour, le film n'est repris par aucun autre établissement de l'agglomération. Il faut attendre juin 1927 pour retrouver *La rose effeuillée*, à nouveau sur l'écran du Royal.

Autre exemple, cette fois sur l'écran du Lumina-Gaumont. La salle programme en septembre 1927 le film *La madone du rosaire*, et axe étonnamment sa publicité sur la caution de la hiérarchie ecclésiastique : « *un grand film approuvé par S.E. le cardinal*

¹⁰⁹¹ *L'écran lyonnais* n° 6, 24 juin 1927.

¹⁰⁹² TILLOY Gérard, *op. cit.*

¹⁰⁹³ *L'Ecran Lyonnais* n° 6, 24 juin 1927.

¹⁰⁹⁴ *Idem*

Dubois »¹⁰⁹⁵. Manifestement, le public des Brotteaux est sensible à l'argument car le film fait salle comble. Or, *La madone du rosaire* était sortie en 1^{ère} vision quelques mois auparavant dans le centre de la ville et n'avait alors pas rencontré un franc succès¹⁰⁹⁶. D'ailleurs, le film n'est plus joué après son passage aux Brotteaux.

Ces deux exemples sont significatifs des distinctions qui peuvent exister entre les publics des différents espaces de la ville. Mais en l'absence de données sur les recettes effectives des salles selon le film qu'elles passent, il est difficile de généraliser. Seule leur programmation peut finalement apporter quelques lumières sur les goûts de leur clientèle ; et dans la programmation des établissements cinématographiques, un genre cristallise les divergences entre les publics : le film à épisodes.

Héritier du roman feuilleton consacré par Eugène Sue, Alexandre Dumas ou Wilkie Collins, le film à épisodes a pour but évident de fidéliser la clientèle d'une salle de cinéma. Sa première forme fut le serial, importé des Etats-Unis pendant la guerre avec *Les mystères de New York*, célébré aussi bien par le public que par les critiques les plus avisées. Les français ne restèrent pas en reste, et ce fut *Judex*, incroyable succès des années 1917-1918. Le film en épisodes, français ou américain, constitue l'une des productions majeures durant les années 1920. De douze et parfois quinze épisodes, ils permettaient à des salles de s'assurer pendant plusieurs mois de la fidélité de la clientèle, à condition bien sûr que la qualité soit au rendez-vous. Car à partir de 1922, les professionnels constatent une certaine lassitude du public : Roger Icart fait part d'une enquête menée en 1923 dans laquelle 50 % des spectateurs se déclarent désormais hostiles au serial¹⁰⁹⁷. L'importation des serials américains en France décline d'ailleurs à partir de cette date, mais ce déclin est compensé par l'apparition d'un nouveau type de film en épisodes, les adaptations littéraires ou ciné-romans. Les épisodes y sont plus longs (une heure environ) et surtout moins nombreux (de quatre à huit en général).

La programmation des salles de l'agglomération lyonnaise diffère selon qu'on y trouve ou non des films à épisodes. Dès 1920, le genre paraît imperméable à ceux qui fréquentent les palaces, à la recherche du prestige.

« N'y aurait-il pas moyen de passer la semaine prochaine le 12^{ème} épisode du Gant Rouge, ce film devient de plus en plus idiot et fait fuir tous mes clients. De plus, il commence à m'en faire perdre. Voyez donc à trouver une solution pour ceci et à l'avenir, je vous prie, plus du tout de films en épisodes à Tivoli, c'est incompatible avec la belle clientèle et c'est celle que j'ai justement, à moins d'un film sensationnel comme *Judex* et encore. Je passe toujours le *Gant rouge* en fin de programme ; à ce moment, la salle se vide des trois quarts. »¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹⁵ *Le Progrès*, 17 septembre 1927

¹⁰⁹⁶ *L'Ecran lyonnais* n° 355, 23 septembre 1927.

¹⁰⁹⁷ ICART Roger, « Serials et films français à épisodes », in *Le cinéma français muet dans le monde, influences réciproques*, op. cit., pages 215 à 224.

¹⁰⁹⁸ *BNF-Arsenal : Fonds Serge Sandberg : 4°COL.59/291 – Tivoli de Lyon : Lettre du directeur du Tivoli de Lyon à la société Fulgur, datée du 14 avril 1920.*

Le genre disparaît totalement des salles de 1^{ère} vision lyonnaises, et à peu près complètement du centre-ville. Les seules à sacrifier au genre en 1926 sont la petite salle du Modern, 98 rue de l'Hôtel de Ville ¹⁰⁹⁹, et le cinéma Idéal de la rue de la République. En dehors des considérations artistiques et culturelles, il apparaît clairement que les salles du centre-ville ne sont pas en quête d'un public fidèle ou régulier, mais d'un public d'occasion : les efforts sont faits sur la programmation, et cherchent à attirer ceux qui viennent voir un film en particulier.

Pourtant l'argument le plus souvent cité est celui de la différence des goûts des publics, ce qui doit refléter une certaine réalité même s'il n'est pas impossible que les contemporains grossissent le trait en reprenant des classifications qui ont fait leurs preuves...

« Presque tous les cinémas de quartier et des petites villes sont unanimes à déclarer [que les films à épisodes] répondent toujours aux désirs du public. Seules, les grandes salles, dont les clientèles apparaissent plus choisies doivent reculer devant le film à épisodes car la clientèle [le] boude, pour deux raisons : par goût particulier aux classes instruites et habituées à des œuvres littéraires, artistiques (...). Puis par snobisme, [ce genre de film] n'est pas prisé par les augures et les mentors. » ¹¹⁰⁰

Le genre disparaît peu à peu des salles du centre-ville mais reste prépondérant dans les grandes salles de la Rive gauche, sans doute plus à même de fidéliser une clientèle. Entre 1924 et 1927, les cinémas Lumina aux Brotteaux et Gloria à la Guillotière ont quasiment toutes les semaines un feuilleton cinématographique en cours, qu'elles obtiennent le plus souvent en 1^{ère} vision en raison de la désaffection des salles du centre-ville. Les deux salles se distinguent par la nature des films qu'elles proposent à leur public : aux Brotteaux, passent en exclusivité ou en 2^{ème} vision tous les cinéromans français. En fait, tous les films à épisodes qui passent au Lumina entre 1924 et 1927 sont français, et pour la plupart des adaptations littéraires. A la Guillotière, c'est le serial américain qui est favorisé. Les ciné-romans sortis au Lumina ne parviennent d'ailleurs jamais dans le quartier de la Guillotière, et rarement dans une salle de quartier. Le serial américain, en revanche, est plus présent dans les petits établissements. *L'Archer vert*, par exemple, sorti au cinéma Gloria le 2 octobre 1926, est programmé en 1927 au cinéma Lacroix, à la Croix-Rousse et à celui des Variétés, avenue Berthelot. Les films à épisodes contribuent donc à la distinction culturelle des espaces urbains.

La Scala programme début 1926 *Les Aventures de Robert Macaire* (J. Epstein, 1925) en une seule séance. Or, le film mesure logiquement 7 000 mètres, soit au minimum cinq à six heures de projection, et n'est donc évidemment pas programmé dans son intégralité. Il est par là-même avéré, même si aucune indication ne l'atteste ¹¹⁰¹, qu'une version courte du film, logiquement prévu en huit épisodes, circule pour le public de la Scala. Dans les autres salles de la ville, *Robert Macaire* est effectivement programmé en huit

¹⁰⁹⁹ Actuelle rue Edouard Herriot.

¹¹⁰⁰ *L'Ecran Lyonnais* n°6, 24 juin 1927.

¹¹⁰¹ Aucune mention dans le pourtant très complet catalogue de CHIRAT Raymond, *op. cit.*

épisodes distincts. Les différences des publics modifie donc la physionomie des oeuvres qui lui sont présentées. Tout aussi significatif est le cas des films de long-métrage qui ne sont pas des films à épisodes, ou du moins pas prévus comme tels, mais qui sont scindés en plusieurs parties par les exploitants des salles de quartier, alors qu'ils avaient été projetés dans leur intégralité au centre-ville. On retrouve ainsi *Le juif errant* (Luitz-Morat, 1926) en deux parties au cinéma Femina comme au Casino de Villeurbanne ou *André Cornélis* (J. Kemm, 1926) en six épisodes au cinéma Gloria. Ce phénomène est peut-être dû à une habitude prise lorsque ces salles ne possédaient qu'un seul appareil de projection.

La programmation des salles de cinéma de quartier et de la banlieue lyonnaise est avant tout marquée par le retard des films qui y passent : une moyenne d'un an après la sortie au centre-ville au cinéma Lacroix de la Croix-Rousse, un an aussi au cinéma Saint-Fons, près de sept mois au Casino de Villeurbanne, pourtant la plus grande salle de la ville.

Sur la programmation elle-même, il est difficile de porter un jugement d'ensemble. Les salles de quartier se distinguent selon leur quartier d'implantation, et leur propre importance. Il faut d'emblée distinguer les quartiers à salle unique et ceux qui comptent deux salles. Je ne connais malheureusement pour les quartiers Croix-Rousse et Vaise que la programmation d'une seule des deux salles, la comparaison est donc impossible. Hypothèse toutefois : le Régina de Vaise passe une forte proportion de films à succès (60 %) et aucun western, tandis que le cinéma Lacroix à la Croix-Rousse obtient plus rarement un film à succès, mais près de 20 % de sa programmation est composée de westerns. Il est donc fort possible que dans ces deux quartiers, une salle se spécialise dans la reprise des grands films, laissant à l'autre le soin d'une programmation plus populaire. Même hypothèse à Villeurbanne, qui compte neuf salles de cinéma en 1927 : si le Casino passe les films à succès, il est fort possible que les autres (pour la plupart bien plus modestes) n'aient accès qu'à une production de seconde zone.

Dans la ville de Saint-Fons, en revanche, une seule salle de cinéma est implantée. La programmation de septembre 1927 à mars 1928 (trente-quatre films) montre une proportion significative de films à succès (13 films, près de 40 %) dont quelques productions françaises (*La femme nue*, *Nitchevo*) ou étrangères (*Metropolis* ou *Les bateliers de la Volga*). Toutefois, cette proportion est bien plus faible qu'au Régina de Vaise. On trouve d'ailleurs une forte proportion de westerns : Tom Mix et son cheval Tony cavalent à sept reprises dans la banlieue ouvrière entre mars 1927 et mars 1928 (15 % de la programmation).

Le cinéma Family, situé à la limite de la Croix-Rousse et de la commune de Caluire, dans une rue hors des flux de passage, ne s'adresse selon toute vraisemblance qu'aux habitants du voisinage. Sa programmation, très particulière, est peut-être significative de la programmation des salles les plus isolées ou situées dans les quartiers les plus populaires. La programmation du Family est donnée quasiment toutes les semaines dans *Le Progrès* de Lyon de septembre 1927 à mars 1928. Vingt-sept films projetés durant cette période ont été identifiés.

Dix de ces films ne sont pas passés depuis le 1^{er} janvier 1926 dans les principales salles de Lyon. Il est bien sûr tout à fait possible qu'il s'agisse de films sortis bien avant

sur les écrans lyonnais, et repris par le Family des années après. Mais parmi ces films se trouve deux long-métrages français, *L'Horloge*, sorti courant 1926 à Paris, et *La soif de l'or* (M. Ausonia, 1926), de 1926 également. Le directeur du Family les a donc obtenus, avec un retard conséquent, sans qu'ils ne sortent au centre-ville, pas plus d'ailleurs que dans les grandes salles de la rive gauche.

Six films sont passés directement de leur établissement de 1^{ère} vision au cinéma Family, n'intéressant pas selon toute vraisemblance les autres salles de l'agglomération. Il est notable que le film qui ait mis le moins de temps pour parvenir sur l'écran du Family soit un western. Des quatorze films sortis en 1^{ère} vision dans l'une ou l'autre des grandes salles lyonnaises, seuls trois proviennent des trois grands établissements d'exclusivité (Scala, Royal, Tivoli), signe tangible de la place marginale qu'occupe la petite salle de la Croix-Rousse dans les circuits habituels des œuvres cinématographiques. Les films qui passent au Family sont majoritairement sortis au Lumina, au Gloria ou au Bellecour.

Dix-sept films ont néanmoins connu un passage dans l'agglomération avant d'être programmés au Family. La pauvreté de la salle de la Croix-Rousse ne se mesure alors plus à la notoriété de son programme, mais au temps que mettent les films pour parvenir sur son écran. Des dix-sept films, quatorze sont sortis dans une salle importante de la ville, et seuls trois d'entre eux sont parvenus en moins de 6 mois sur l'écran du Family. Certains mettent plus d'un an, sans pour autant avoir intéressé l'une ou l'autre des grandes salles de l'agglomération ; d'autres, comme *Le roi de la pédale*, ont disparu des écrans lyonnais depuis plus d'un an lorsqu'ils parviennent au Family. Trois films enfin, sont au programme de salles de quartier ou de banlieue en janvier 1926, et sont donc très certainement sortis bien avant au centre-ville lorsqu'ils passent dans la petite salle de la Croix-Rousse.

La programmation du cinéma Family est donc composée pour l'essentiel de films boudés par les grandes salles, sinon de films inédits. Les genres dominants y sont le film à épisodes, comme *Les ailes brulées*, que le Family est le seul à reprendre après sa sortie au cinéma Gloria, et le western, qui avec le cinquième de la programmation se taille la part du lion. Toutes ces remarques vont dans le sens d'une programmation spécifiquement populaire des petites salles de quartier.

2) Les programmes des cinémas d'institution

Raymond Borde et Charles Perrin affirment dans leur ouvrage que les séances des offices du cinéma éducateur étaient de bien meilleure qualité que celles données par les patronages catholiques¹¹⁰². L'exemple lyonnais nuance fortement ces propos.

A) DANS LES SALLES CATHOLIQUES, LE SPECTACLE AVANT TOUT

On sait peu de choses en fait sur la composition des séances dans les cinémas catholiques, mais il semble avéré que les films à portée religieuse ne constituaient pas l'essentiel des programmes. Au cinéma de l'Etoile, un spectateur se souvient :

« C'était quelque chose de relativement commercial comme projections. On

¹¹⁰² BORDE Raymond et PERRIN Charles, *Les Offices...op. cit.*, page 78.

passait des films policiers, énormément, mais qui n'étaient pas très méchants sur le plan de la morale. Il y avait des films de Max Linder, bien entendu, Rintintin, et tous les films sur les machins de Gaston Leroux...Ce n'était pas du tout des films sur Lourdes, des choses comme ça, qui n'auraient pas eu totalement de succès, probablement [...] »¹¹⁰³

Les catholiques proposent donc un spectacle réellement équivalent à celui qui se donne dans les salles commerciales. La programmation du cinéma paroissial Saint-Denis de la Croix-Rousse, la seule que l'on soit en mesure d'identifier, confirme globalement cette assertion.

Seules quelques semaines de l'activité cinématographique du cinéma Saint-Denis entre décembre 1927 et décembre 1929 sont connues¹¹⁰⁴. Onze semaines au total, à peine un sixième de la programmation. Il serait aléatoire de généraliser, mais les quelques titres retrouvés induisent quelques remarques. La première est que les films en général ne sont pas très jeunes. Certains ont même plusieurs années d'existence comme *Les Rantzau* (G. Roudès, 1923), sorti à la Scala en 1924 et qui est au programme du Saint-Denis le 1er décembre 1929, ou *Le Crime du bouif* (H. Pouctal, 1921). Malgré tout, certains films sont obtenus aux mêmes conditions que les petites salles de quartier ; ainsi en est-il de *Michel Strogoff*, sorti en janvier 1927 à la Scala, que l'on retrouve au programme du cinéma Splendid en décembre de la même année et au Saint-Denis deux mois plus tard (et peut-être en même temps qu'une autre salle de quartier).

On retrouve dans la programmation du Saint-Denis un cas très particulier, et plutôt significatif. Le film *La terre promise* (H. Roussel, 1925), clairement estampillé catholique, est sorti au cinéma Royal le 26 novembre 1927 et est programmé trois semaines plus tard au Saint-Denis. La salle paroissiale a obtenu le film avant même le cinéma Lumina. L'hypothèse d'une circulation des films, catholiques en tout cas, propre aux salles paroissiales peut être établie.

Les films religieux sont assurément présents. Au Saint-Denis, le ton est donné dès l'ouverture de l'activité cinéma, le 1^{er} janvier 1921, avec le film « biblique » *Esther*. Entre 1927 et 1929 sont programmés *La Terre qui meurt* (J. Choux, 1926) et *L'Agonie de Jérusalem* (J. Duvivier, 1926). Ce dernier, sorti sur l'écran du cinéma Aubert-palace le 26 février 1927 n'a connu aucune reprise dans les autres salles de l'agglomération.. Mais les films catholiques, effectivement, ne constituent pas la majorité des films passés au Saint-Denis, où l'on retrouve nombre de films commerciaux et plutôt attractifs. Les enfants sont privilégiés avec la programmation de deux films avec l'enfant-star Jackie Coogan, mais l'on retrouve également deux grands films français à succès : *Michel Strogoff* et *Le Bossu*. Une programmation essentiellement familiale, donc, mais également spectaculaire. Le Saint-Denis ne propose pas à ses paroissiens un cinéma si différent de celui qui est donné dans les salles du centre-ville.

Il faut bien sûr faire une place à l'éventuelle adaptation de la production cinématographique. Il est de fait fort possible que les curés ou les associations

¹¹⁰³ *GUAITA Micheline, op. cit., page 196.*

¹¹⁰⁴ Archives du Diocèse de Lyon : *Bulletin de la paroisse Saint-Denis de la Croix-Rousse, 1927-1929.*

paroissiales présentent une version édulcorée, à coups de ciseaux, des films commerciaux. A moins qu'ils ne trouvent directement chez leurs distributeurs, la société Etoile en tête, des versions déjà expurgées :

« Dans ces listes, il faut noter que les films dont le titre est précédé du signe # sont édités par l'Etoile uniquement pour les salles d'œuvres et les patronages, et ceci dans une version spécialement mise au point qui peut être parfois très différente de la version originale. »¹¹⁰⁵

On y retrouve par exemple *Naissance d'une nation* (*Birth of a nation*, D.W. Griffith, 1915), qui ne mesure que 2 000 mètres contre plus de 3 000 dans sa version normale. On peut légitimement se demander ce qui a été coupé : les scènes de bataille ? Ou les représentations du Ku-Klux-Klan ?

Quoiqu'il en soit, les salles de cinéma catholiques ne sont pas caractérisées par une programmation exclusivement religieuse. Les films à succès, parfois obtenus aux mêmes conditions que les salles de quartier, ont aussi leur place.

B) LES PROGRAMMES DU CINÉMA ÉDUCATEUR

Les premières projections cinématographiques organisées par la ville de Lyon sont relativement courtes. Dès le mois de juin 1921, Gustave Cauvin pense qu'il ne faut pas qu'elles dépassent (manque de films ?) 500 à 650 mètres, soit une heure de spectacle au maximum¹¹⁰⁶. Les séances données à partir du mois d'octobre 1921 sont très certainement calquées sur ce modèle. Elles ne sont en effet composées que de cinq à six documentaires, et d'un petit film « amusant »¹¹⁰⁷. La séance donnée un an plus tard dans la salle de la Scala et devant 1 300 enfants est rigoureusement identique¹¹⁰⁸. Le spectacle proposé par le cinéma scolaire n'est donc pas encore en mesure de concurrencer les salles commerciales.

L'acquisition de films de plus en plus nombreux va progressivement conditionner un allongement des séances. Parallèlement, la ville de Lyon achète plusieurs films de moyen et long-métrage à des distributeurs : un film de 1 675 mètres, *L'Océan*, chez la maison Laune et un autre de plus de 1000 mètres chez Pathé au début de l'année 1922¹¹⁰⁹. Lors de sa fondation en 1924, l'ORCEL est en mesure de proposer aux enfants des écoles des séances dignes de ce nom. Celles-ci durent désormais deux heures environ (de 1 000 à 1 200 mètres) et sont composées de plusieurs documentaires, d'un comique – un charlot

¹¹⁰⁵ BNF-Arsenal : Fond Auguste Rondel : RK 978 (Société de production Etoile-Film) : Dossiers du cinéma, n° hors série, 1930 (texte reproduit tel quel).

¹¹⁰⁶ AML : 0110 WP 012 : Lettre de Gustave Cauvin, datée du 9 juin 1921.

¹¹⁰⁷ *Idem* : Descriptif des séances données le 27 octobre 1921.

¹¹⁰⁸ *Idem* : Note datée du 10 juillet 1922.

¹¹⁰⁹ AML : 0110 WP 012 : Facture de Pathé-consortium-cinéma datée du 18 janvier 1922 & note sur les dépenses à régler, février 1922.

– et d'un grand film en plusieurs parties ¹¹¹⁰. Bref, une séance de cinéma classique, même si les documentaires occupent une place importante.

Ceux-ci sont extrêmement diversifiés. On retrouve des documentaires géographiques (*Amsterdam, La vallée de la Romanche*), de sciences naturelles (*La vie des abeilles*) et des films de propagande hygiénique (*Soignez vos dents*). Ils semblent donc particulièrement bien adaptés au jeune public. Toutefois, l'ORCEL est limité par les ressources de sa cinémathèque et il est indéniable que le pragmatisme préside le plus souvent à la composition des programmes. D'une *Exposition canine* à *L'élevage des autruches en Californie*, les enfants – ou le public des salles d'œuvres – sont confrontés à des sujets fort éloignés de l'enseignement scolaire.

Les grands films, quant à eux, sont peu nombreux dans la collection de l'ORCEL. Une situation dont se plaint le directeur d'une école de Villeurbanne :

« Les films produits ont tous été vus par les enfants pour la 2^e – quelques-uns pour la 3^e fois -. Des films nouveaux attireraient un plus grand nombre d'enfants. Il est étrange qu'une organisation comme le cinéma scolaire ne dispose pour la région lyonnaise que d'une douzaine de grands films qui reviennent aux mêmes groupes avec une régularité de chronomètre. L'office ne pourrait-il les expédier un peu dans la Loire, l'Isère où il assure aussi ce service. Ces films d'ailleurs sont en général en fort mauvais état, des parties entières manquent. Les séances ne sont que rarement conformes aux programmes, choses qui enlèvent aux séances une partie de leur charme et incitent les enfants à les désert^{er} ¹¹¹¹. »

De fait, les critiques sur la qualité des programmes sont nombreuses au sein du personnel de l'enseignement. L'ORCEL manque de moyens pour restaurer des films projetés plus d'une trentaine de fois la même année et pour acquérir de nouveaux titres. Cela explique les dérapages qui surviennent parfois : en 1928, les enfants des garderies municipales d'Oullins se sont ainsi retrouvés devant *Naissance d'une nation*, au grand dam de leur instituteur ¹¹¹². De fait, Gustave Cauvin est parfois plus à l'aise pour acquérir des grands films du patrimoine et défendre ce que l'on appelle pas encore le cinéma d'auteur ¹¹¹³ que pour composer des séances pour les enfants. Il reste que l'ORCEL propose chaque semaine aux enfants des écoles publiques de l'agglomération lyonnaise des séances cinématographiques complètes. Les enfants, après tout, vont bel et bien au cinéma.

3) Films et acteurs fédérateurs

La diversité des établissements cinématographiques conditionne une programmation aux multiples visages, certes, mais le jugement est à nuancer. Les passerelles entre quartiers réputés « bourgeois » et ceux considérés plutôt « populaires » sont plus nombreuses qu'il

¹¹¹⁰ AML : 0206 WP 002 : Rapport de Gustave Cauvin, 1^{er} juillet 1925.

¹¹¹¹ AMV : Dossier du cinéma éducateur, lettre du directeur de l'école de garçons rue Berthelot à Villeurbanne à la municipalité, datée du 25 novembre 1926.

¹¹¹² AM Oullins : 2 R 2 : Comité du cinéma scolaire et éducateur d'Oullins, séance du 28 juin 1928.

¹¹¹³ CAUVIN Gustave, *Perséverer*, op. cit.

n'y paraît. Et si certains films ont un parcours socialement codé, d'autres ont une portée fédératrice qui transcende les catégories sociales ou culturelles. Un exemple symbolique : *Les aventures de Robert Macaire* est donné simultanément (mais il ne s'agit pas du même épisode) au cinéma de l'Athénée aux Brotteaux, et au cinéma Régina de Vaise. Le public d'un quartier réputé populaire et celui d'un quartier plus bourgeois peuvent donc se retrouver au même moment devant le même film.

Car le spectacle cinématographique, s'il sacrifie parfois aux particularismes sociaux ou culturels, n'en demeure pas moins un formidable outil de propagation d'une culture fédératrice. Certains films constituent un véritable évènement dans la ville, dans toute la ville. Bien sûr, les décalages sont importants, mais la population urbaine n'en est pas moins réunie. En l'espace d'une année, *Michel Strogoff*, le plus grand succès de la Scala de la saison 1926-1927¹¹¹⁴, revient ainsi à trois reprises dans la presqu'île lyonnaise, traverse la rive gauche du Rhône de part en part, du cours Lafayette à l'avenue Berthelot (mais laisse de côté les Brotteaux), passe par Villeurbanne et le quartier du Grand Trou, avant de finir sa carrière dans la salle paroissiale Saint-Denis¹¹¹⁵.

Une carrière assez rapide que l'on retrouve en plus accentué pour le film *Metropolis*. Celui-ci est annoncé des mois avant sa sortie, qui s'effectue en novembre 1927 au cinéma Aubert-palace. Or, le film de Fritz Lang, une fois n'est pas coutume, ne met « que » deux mois pour parvenir dans le quartier de Vaise et trois mois pour être programmé dans la commune de Saint-Fons. Il s'agit d'un des rares cas où la population lyonnaise a pu dans son ensemble profiter du même film à peu près à la même période.

En reprenant l'exemple des quarante-quatre longs-métrages les plus repris dans l'agglomération, on s'aperçoit que les différents quartiers de la ville sont reliés par une part non négligeable de la production cinématographique. Dix-neuf films programmés aux Brotteaux l'ont été par exemple avenue Berthelot. Si Brotteaux et Guillotière se distinguent souvent, ils se rejoignent aussi parfois.

Quels sont ces films, peu nombreux d'ailleurs, qui attirent l'essentiel du public des cinémas ? Les grands succès français sont bien souvent tirés d'œuvres littéraires déjà popularisées (*Les misérables*, *Michel Strogoff*, *Le Bossu*), de grands succès du théâtre de la fin du siècle (*Mme sans-gêne*, *La veuve joyeuse*, *La femme nue*) ou de succès récents en librairie. Depuis *L'Atlantide*, tiré de son roman éponyme, plus grand succès littéraire d'après-guerre, Pierre Benoit est l'auteur le plus souvent adapté à l'écran, et toujours avec un certain succès : *La ronde de nuit* (M. Silver, 1925), repris par cinq salles, *Le puits de Jacob* (E. José, 1925) repris également par cinq salles et surtout *La châtelaine du Liban*, repris par huit établissements lyonnais. Les films étrangers, on l'a vu, sont moins bien représentés dans les films les plus diffusés. Certains connaissent néanmoins une carrière époustouflante, notamment les grands films d'aventures au budget conséquent dont les stars sont Douglas Fairbanks ou Rudolph Valentino.

De Valentino, il faut toucher un mot. Il est impossible d'échapper à la première véritable idole masculine du cinéma lorsque l'on se penche sur la programmation des

¹¹¹⁴ *L'Ecran Lyonnais* n° 6, 24 juin 1927.

¹¹¹⁵ Archives du Diocèse de Lyon : *Bulletin Paroissial Saint-Denis de la Croix-Rousse*, février 1928.

salles de cinéma entre 1926 et 1927. L'acteur en effet meurt en pleine jeunesse et en pleine gloire le 23 août 1926, et les cinémas ne manquent pas de lui rendre un hommage (intéressé). Le plus réactif est le cinéma Majestic qui programme trois semaines après le décès de la star le film *Arènes sanglantes*, coup d'envoi de ce qu'il n'est pas usurpé d'appeler une véritable *Valentinomania*, que partagent toutes les salles de la ville.

Tableau 28. Les films de Rudolph Valentino sortis à Lyon après sa mort

	Date de sortie	Nombre de reprises
<i>Arènes sanglantes</i>	18 septembre 1926	2
<i>Le jeune rajah</i>	9 octobre 1926	2
<i>Le fils du cheikh</i>	20 novembre 1926	6
<i>Le cheikh</i>	31 décembre 1926	5
<i>Monsieur Beaucaire</i>	7 janvier 1927	7
<i>L'aigle noir</i>	5 mars 1927	8
<i>Cobra</i>	19 mars 1927	7
<i>Cauchemar d'amour</i>	2 avril 1927	0
<i>Le droit d'aimer</i>	24 septembre 1927	1
<i>Son aimée</i>	24 décembre 1927	2
<i>Dolly duchesse</i>	7 janvier 1928	-

Onze films sortis en moins d'une années et demie. Au final, Rudolph Valentino occupe entre septembre 1926 et mars 1928 au moins quarante programmes différents. Cinq de ses films sont en effet repris par plus de cinq salles de l'agglomération. Durant l'été 1927, le cinéma Tivoli organise un grand festival Valentino avec pas moins de neufs films de la star. En tout, Valentino a été programmé dans dix-neuf salles, de tout type : palaces (Tivoli, Scala, Majestic ; le Royal semblant définitivement imperméable aux grands films d'aventures américains), salles du centre-ville (Grolée, Modern, Odéon, Terreaux), grandes salles de la rive gauche (Comœdia, Gloria, Alhambra), salles de quartier (Le Family à la Croix-Rousse, le Régina à Vaise, le Splendid) et salles de banlieue (Villeurbanne, Saint-Fons, Caluire et Tassin). Une véritable unité de lieux, fédérés par la personnalité envoûtante et le destin maudit du latin lover.

Mais le véritable symbole de l'aspect fédérateur du 7^{ème} Art demeure Charlie Chaplin. Charlie Chaplin, ou Charlot plutôt, est en effet une figure éminemment fédératrice. Au milieu des années 1920, le succès du vagabond et sa notoriété sont bien ancrés dans la société française, comme du reste outre-atlantique et au delà. Les messages transmis par Charlie Chaplin sont de fait universels et parlent à toutes les catégories de la population. Les laissés pour compte, bien sûr, qui ne peuvent que se retrouver dans un personnage perpétuellement en prise avec la société. La foule des employés également : les habits de charlot, élimés, n'en sont pas moins d'une certaine classe. Les intellectuels enfin, convaincus par la qualité unique des films de Chaplin. De

L'Humanité, pour qui Chaplin « *dépeint la vie des malheureux opprimés par le capitalisme* »¹¹¹⁶ aux figures avant-gardistes pour qui Chaplin est « *le Shakespeare et le Molière du cinéma* »¹¹¹⁷, Charlot est reconnu par tous.

On l'a vu, la *Ruée vers l'or* est à Lyon présentée comme peut l'être une grande première théâtrale. Monopolisée par le cinéma de la Scala durant près d'un an et demi, le film connaît ensuite une circulation générale dans l'agglomération lyonnaise, à l'image de ces films à succès, qui finissent pour beaucoup, malgré le fonctionnement de la distribution, par atterrir dans les salles des quartiers périphériques. Toutefois, la reprise du film en 2^{ème} et 3^{ème} vision est encore marquée par le principe de l'exclusivité, indice sans doute et si cela était nécessaire de la notoriété de Chaplin, chaque salle désirant rester pendant quelques semaines la seule à le passer. *La Ruée vers l'or* est ainsi programmée au Lumina en octobre, au Majestic au novembre, au cinéma Odéon à Noël. A la fin du mois de janvier, on retrouve le film au cinéma Comœdia, projection à partir de laquelle le film circule semaine après semaine dans les différents quartiers lyonnais : à Vaise le 5 février, à la Croix-Rousse le 19 février, à Villeurbanne enfin le 3 mars.

Mais à vrai dire, la circulation n'est pas fort différente de celle d'un film comme *Métropolis* ou *Michel Strogoff*. Non, ce qui frappe en fait avec Charlot, c'est sa prégnance sur les écrans lyonnais. En 1927, on retrouve le vagabond à Lyon vingt-huit semaines sur cinquante-deux, dans la vingtaine de salles dont je connais le programme. Sur toute l'année, ce sont dix-huit salles sur vingt-quatre, soit les trois quarts, qui à un moment ou à un autre ont passé un charlot. On y retrouve la plupart des salles du centre-ville, les principaux établissements de la rive gauche et l'ensemble ou presque des salles de quartier. A titre de comparaison, Buster Keaton apparaît lui dans quatorze salles différentes et Harold Lloyd (avec pas moins de dix films en circulation en 1927) dans douze salles. Le 21 janvier 1928, la Scala programme trois films inédits de Charlie Chaplin (*Idylle au champ*, *Une Journée de plaisir* et *Charlot soldat*), films qui comblent entièrement la séance. Le vagabond est tout à cette époque sauf un complément de programme. Enfin, le jour de Noël, en 1926 comme en 1927, près du quart des salles lyonnaises ont un Charlot au programme.

Malgré tout, le formidable impact de Chaplin n'efface pas les règles très strictes de la circulation. Les films de Chaplin qui circulent dans l'agglomération lyonnaise en 1927-1928 datent tous des années 1918-1920, à l'exception bien sûr de *La Ruée vers l'or*. Or, tous sortent sur l'écran de la Scala, et mettent plusieurs semaines quand ce n'est pas plusieurs mois à être repris en 2^{ème} vision. Même Charlot ne parvient pas à rendre plus égale la circulation des films dans l'agglomération lyonnaise.

□

Le spectacle cinématographique est, à l'orée des années 1920, un spectacle établi. Les salles sédentaires se sont définitivement substituées aux baraques foraines et aux séances dans les salles de spectacle, et le film de fiction a relégué les autres formes de cinéma au rang de complément de programme. Mais la normalisation du spectacle

¹¹¹⁶ Dans la critique de la *Ruée vers l'or*, *L'Humanité*, 25 octobre 1925.

¹¹¹⁷ GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma...*, op. cit., page 241.

cinématographique est indissociable de sa hiérarchisation. Les salles de cinéma de l'agglomération lyonnaise, du fait de la diversité professionnelle et financière de leurs propriétaires, proposent aux spectateurs un cadre inégal à des tarifs tout aussi inégaux. Etablissements « populaires » et « selects » coexistent donc, conditionnant une distinction des espaces urbains, et par là-même des publics. D'autant plus que la hiérarchie des salles détermine celle de la circulation des films.

Le spectacle cinématographique, en effet, oscille entre spectacle de masse et différenciation des publics. Les différences se mesurent avant tout dans le temps : mieux vaut, à Lyon, habiter dans le quartier des Brotteaux plutôt qu'à la Guillotière pour profiter des films le plus rapidement après leur sortie. Les films circulent dans l'agglomération selon un parcours en grande partie défini à l'avance, s'éloignant mois après mois du centre-ville pour parvenir au bout d'une ou deux années dans les quartiers les plus reculés. Mais les différences se mesurent aussi dans la programmation des salles elle-même : films catholiques, cinéromans, westerns ne circulent pas de la même manière, et ne connaissent pas le même succès dans les différentes parties de l'agglomération lyonnaise. Le morcellement culturel de l'espace urbain est une réalité bien établie.

Toutefois, la distinction des publics n'est plus uniquement géographique. Le cinéma éducateur et le cinéma paroissial, qui se développent au début des années 1920, véhiculent une culture spécifique et reproduisent les clivages culturels de la société urbaine. Nouvelle pierre dans la segmentation des publics, l'émergence du cinéma d'institution annonce l'évolution du spectacle cinématographique dans les années 1930.

Troisième partie. La segmentation des publics (1929-1945)

L'avènement du parlant met en évidence la place prépondérante du cinéma dans la ville, symbolisée par l'ouverture du cinéma Pathé-palace, dont l'enseigne surmontée d'un coq domine désormais la rue de la République¹¹¹⁸. Spectacle renouvelé, le cinéma est toujours plus attractif d'autant plus que le parlant, qui introduit « *les orchestres symphoniques dans les hameaux*¹¹¹⁹ », contribue à uniformiser et rationaliser le spectacle proposé aux spectateurs.

Toutefois, l'uniformisation du spectacle n'a pas entraîné une uniformisation des salles de cinéma. Si l'installation du parlant et la crise économique ont mis sur la paille les exploitants les plus faibles, si de plus en plus d'établissements sont exploités en circuit, la hiérarchie des salles de cinéma est toujours fermement ancrée dans la société urbaine. De fait, l'exploitation cinématographique ne connaît pas de bouleversement similaire à celui que connaissent producteurs et artistes. Les petites salles de quartier survivent à la crise et continuent d'attirer un public sans doute plus populaire que celui des grands établissements. A cette hiérarchie des salles de cinéma répond celle de la circulation des films dans l'agglomération lyonnaise. Les publics des faubourgs patientent toujours de

¹¹¹⁸ AML : *Bulletin Municipal Officiel* : Séance du Conseil municipal du 8 août 1932, dérogation au droit de voirie pour l'enseigne du cinéma Pathé-palace.

¹¹¹⁹ Coursodon Jean-Pierre, *La Warner Bros.*, Paris, Editions du centre Georges Pompidou, 1991, page 82.

longs mois avant de voir sur l'écran les grandes productions sorties au centre de la ville.

Sur cette réalité, qui est celle du spectacle cinématographique depuis les origines, se superpose un phénomène nouveau : la naissance des salles spécialisées. Cette évolution, qui est avant tout la conséquence de la maturité du cinéma et de ses spectateurs, est également liée à l'avènement du parlant. C'est indiscutable pour les établissements qui se spécialisent dans la projection des films étrangers en version originale, mais ça l'est aussi dans une certaine mesure pour les ciné-clubs dont le développement procède en partie de la disparition de l'art muet¹¹²⁰. Par ailleurs, le cinéma parlant rapproche le 7^{ème} Art de la réalité et les films peuvent désormais être des discours, (im)moraux ou politiques. C'est aussi cette transformation de l'influence du cinéma qui pousse l'Eglise catholique à soutenir activement les salles de cinéma paroissiales, qui deviennent au milieu des années 1930 de véritables concurrentes aux salles de cinéma commerciales. Le cinéma laïc, représenté par l'ORCEL, ne pourra sur ce terrain pas suivre le mouvement, faute de moyens et de volonté.

Finalement, à la distinction des spectateurs selon le lieu où ils habitent et leurs moyens financiers viennent se greffer des clivages culturels qui ne sont toutefois pas encore dominants. Communistes, catholiques, intellectuels, bourgeois et ouvriers peuvent aller voir le même film, même si ce n'est pas nécessairement dans les mêmes salles. Mais la segmentation de l'offre de cinéma conditionne également celle des publics, enclins à se rendre dans la salle la plus proche de leur identité, réelle ou revendiquée.

Chapitre I. Standardisation de l'exploitation, diversification des salles de cinéma

Deux phénomènes caractérisent l'évolution de l'exploitation cinématographique au cours des années 1930. Le premier est la professionnalisation des exploitants et l'effacement progressif de la figure du petit exploitant inexpérimenté. L'arrivée du cinéma parlant, qui entraîne un coût d'installation et une logistique plus lourde, et la crise économique, qui les frappe tout autant qu'elle ne frappe leur clientèle, sont subis de plein fouet par les exploitants les plus modestes. Nombreux sont ceux qui font faillite ou vendent leur salle. Parallèlement, émerge une nouvelle génération d'exploitants, plus expérimentés, qui contribuent à la concentration des établissements cinématographiques. Lorsque la guerre éclate, les exploitants indépendants sont devenus minoritaires. L'exploitation cinématographique, soumise de surcroît à des règles strictes et uniformes, parfois criminelles, mise en place par l'Etat vichyste, n'apparaît dès lors plus comme un artisanat

¹¹²¹ .

Le deuxième phénomène est la segmentation de l'offre de cinéma avec une

¹¹²⁰ Mannoni Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, page 20.

¹¹²¹ BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le cinéma français sous l'occupation*, op. cit., pages 258-285.

spécialisation de plus en plus marquée des salles. Les nouveaux établissements qui ouvrent dans les années 1930 sont majoritairement des salles spécialisées dans un genre particulier (actualités, films en version originale) ou qui affichent une identité spécifique (salles paroissiales).

Cette double évolution, toutefois, ne met pas fin au fonctionnement de l'exploitation qui prévalait dans les années 1920. Les petites salles de quartier, malgré les difficultés, se maintiennent et continuent même à se développer. Les nouvelles formes d'exploitation se superposent de fait à celle qui prévalait dans les années 1920, accentuant un peu plus les clivages existant entre les publics.

I. La rationalisation de l'exploitation commerciale

1) Du parlant à la crise économique

A) L'INSTALLATION DU PARLANT

Le (faux) premier film parlant, *Le Chanteur de Jazz* (*The Jazz Singer*, A. Crosland, 1927), sort aux Etats-Unis le 6 octobre 1927. L'accueil est triomphal et les jours du muet paraissent très vite comptés. En France, les professionnels et la presse sont, en 1928, partagés entre scepticisme et franche hostilité, très certainement par peur de la concurrence, la France ne produisant encore aucun film parlant. En 1929, la situation bascule. Avec la projection, en janvier 1929, du premier programme parlant à Paris, le scepticisme fait place à l'engouement¹¹²².

On souligne généralement le retard des salles françaises dans la course à l'équipement d'installations de cinéma parlant, retard que l'on explique en grande partie par la structure très éclatée de l'exploitation du pays. Mais sans doute le retard est-il dû avant tout aux salles des petites villes. Car dans une grande ville telle que Lyon, la période de transition entre muet et parlant est finalement assez courte : la capitale des Gaules s'équipe en moyenne deux fois plus vite que le pays dans son ensemble :

Tableau 29. Evolution de la proportion de cinémas équipés en parlant¹¹²³.

	Lyon	France
<i>Au 31/12 1930</i>	27 %	12 %
<i>Au 31/12 1931</i>	50 %	24 %
<i>En 1934</i>	90 %	66 %

La rapidité de l'installation du cinéma parlant est générale dans l'agglomération

¹¹²² ICART Roger, *La révolution du parlant vue par la presse française*, Paris, Institut Jean Vigo, 1988, pages 180-184.

¹¹²³ Les chiffres nationaux de 1930 et 1931 sont issus de Forest Claude, *op. cit.* page 46, et ceux de 1934 par Montebello Fabrice, *Histoire du cinéma en France, op. cit.* Ceux de Lyon par le croisement des cartons 1121 WP 001 à 007 (AML), du registre 1271 WP 021 (*Idem*) et par l'enquête préfectorale de mai 1931 (ADR : 4 M 485).

lyonnaise où le tiers des salles (vingt-cinq salles sur soixante-quinze ¹¹²⁴) est équipé en mai 1931. Ces chiffres ne doivent toutefois pas masquer les profondes disparités qui existent au sein de l'exploitation lyonnaise entre petits et grands établissements.

Le premier programme de cinéma parlant est à Lyon diffusé au cinéma Aubert-palace, place Bellecour, le 15 mars 1929 ¹¹²⁵. Il s'agit de *L'eau du Nil* (M. Vandal, 1928), film musical et non parlant, dont la synchronisation est due au procédé GPP (Gaumont-Petersen-Paulsen). La critique est dithyrambique et le public répond présent : *L'eau du Nil* tient deux semaines à l'affiche. De nouveaux programmes sonores lui succèdent jusqu'au milieu du mois d'avril ¹¹²⁶. Mais ces projections sont ponctuelles et en quelque sorte expérimentales : la salle n'est pas équipée d'une installation permanente, ce qui explique la sonorité « *bizarre* » ¹¹²⁷ des films.

En juin 1929, un nouveau procédé de cinéma parlant, le Melovox, « *appareil de synchronisation* » apparaît à la Scala pendant une semaine ¹¹²⁸. Un autre appareil, dont le nom est inconnu, aurait été présenté à la même période au Majestic ¹¹²⁹. Il en existe peut-être d'autres encore dont je n'aurais pas retrouvé la trace. En effet, les projections spéciales dans les grandes salles de cinéma lyonnaises sont un moyen pour les constructeurs, et ils commencent à se multiplier, de présenter aux professionnels leur matériel. A la concurrence entre les principaux établissements de la ville désireux de profiter de l'engouement que le parlant suscite se mêle donc celle entre les différents procédés de cinéma parlant. Cela explique que les projections sonores restent ponctuelles et les installations provisoires, les salles ne voulant ou ne pouvant pas encore faire le tri entre les différents systèmes. Jusqu'en décembre 1929, aucune salle n'est équipée d'une installation de cinéma parlant permanente. Pas même le cinéma Aubert-palace qui, définitivement à la pointe, présente au mois d'octobre 1929 *Le Chanteur de Jazz*.

Le premier établissement à acquérir une installation définitive est le théâtre de l'Eldorado à la Guillotière, qui rouvre comme cinéma à la Noël 1929 avec la reprise de *Chanteur de Jazz* ¹¹³⁰. Dès lors, les grandes exploitations lyonnaises se bousculent pour s'équiper. En 1930, la plupart des grandes exploitations du centre (Scala, Tivoli, Majestic, Terreaux et l'Aubert-Palace, qui a repris son ancien nom de Royal) et de la rive gauche ¹¹³¹, (Gloria, Alhambra, Lumina-Gaumont et Comœdia) projettent des films parlants

¹¹²⁴ ADR : 4 M 485 : Enquête préfectorale, mai 1931.

¹¹²⁵ *Le Cri de Lyon* n° 429, 16 mars 1929

¹¹²⁶ *Idem* n° 431, 30 mars 1929

¹¹²⁷ *Idem* n° 432, 6 avril 1929.

¹¹²⁸ *Idem*, n° 444, 29 juin 1929

¹¹²⁹ *Idem*, n° 445, 6 juillet 1929

¹¹³⁰ *Idem* n° 466, 28 décembre 1929.

malgré les difficultés inhérentes à la nouveauté. Au cinéma Alhambra, l'installation tombe ainsi en panne dès la première projection¹¹³².

Néanmoins, la grande exploitation lyonnaise franchit sans trop d'encombres le cap du parlant. On voit même s'échafauder de subtiles stratégies : la compagnie G.F.F.A. transforme par exemple le cinéma Royal de la place Bellecour et le Lumina des Brotteaux le même jour, le 16 juin 1930¹¹³³, en laissant le Tivoli exploiter les films muets pendant six mois encore. Nul besoin pour le moment de deux salles parlantes au cœur du centre-ville : il reste des films muets à exploiter et un public potentiel à attirer. A moins qu'il ne s'agisse d'échelonner les dépenses. Jean Boulin adopte la même stratégie pour son circuit de salles : le cinéma Alhambra dans le quartier de la Guillotière et le cinéma Majestic¹¹³⁴, sa principale salle dans le centre-ville, sont toutes deux équipées au printemps 1930, tandis que le cinéma Bellecour reste en muet jusqu'en novembre 1931¹¹³⁵. L'importance de la fréquentation dans le centre de la ville permet également aux petites exploitations de se démarquer en continuant à programmer du muet. C'est le cas du cinéma Grolée, « *refuge des belles productions muettes*¹¹³⁶ », et des petites salles des Jacobins (ex-Palace) et du Modern qui n'installent le parlant qu'à la fin de l'année 1932¹¹³⁷.

Pour les petites exploitations de quartier, l'avènement du parlant est un coup dur. L'acquisition d'une installation sonore représente en effet un coût important. D'une part parce qu'elle implique, avec la pose de haut-parleurs, une refonte partielle de la salle, et d'autre part en raison du prix exorbitant de l'appareil de projection. Claude Forest précise qu'une installation sonore coûte la première année de 180 000 à 480 000 francs¹¹³⁸. Il est bien évidemment impossible aux exploitations de quartier de s'équiper à ce moment là, leur recette annuelle n'atteignant pas la moitié de cette somme. A partir de 1931, les prix des installations commencent à baisser de manière significative ; la firme Nicea-films sort un appareil sonore pour les petites exploitations au prix de 70 000 francs en mars 1931¹¹³⁹. Un an plus tard, les prix ont à nouveau chuté de moitié : Etoile-film

¹¹³¹ AML : 1271 WP 021 : Fiches des cinémas Scala, Tivoli, Majestic, Terreaux, Royal, Gloria, Alhambra, Lumina et Comœdia.

¹¹³² *Le Cri de Lyon* n° 486, 17 mai 1930.

¹¹³³ AML : 1271 WP 021 : Fiches des cinémas Lumina, Royal et Tivoli.

¹¹³⁴ *Idem* : Fiches des cinémas Majestic et Alhambra.

¹¹³⁵ AML : 1121 WP 001 : Dossier du cinéma Bellecour, lettre des Ets J. Boulin, 30 octobre 1931.

¹¹³⁶ *Le Cri de Lyon* n° 504, 27 septembre 1930.

¹¹³⁷ AML : 1271 WP 021 : Fiches des cinémas Modern et Palace.

¹¹³⁸ FOREST Claude, *op. cit.*, page 45.

¹¹³⁹ *Le Cri de Lyon* n° 523, 31 janvier 1931.

propose en décembre 1932 un appareil pour la somme de 35 000 francs ¹¹⁴⁰. Mais même après ces réductions successives, le cinéma parlant constitue véritablement un gouffre financier pour les exploitations les plus modestes : la somme de 35 000 francs correspond ainsi exactement à la recette annuelle du cinéma Iris, à Villeurbanne ¹¹⁴¹.

Autre complication : le choix de l'appareil. Roger Icart recense ainsi cinq grands types de procédés, souvent incompatibles ¹¹⁴². En fait, le véritable risque est de se décider entre le procédé de « son sur disque » (technique ancienne, celle du chronophone Gaumont) et celui du « son sur pellicule » (mise au point en 1921). Le premier disparaît rapidement, entraînant avec lui les exploitants qui ont fait le mauvais choix, et qui doivent donc – quand ils n'ont pas été contraints de se retirer – payer deux fois leur installation. Il semble que cela soit le cas des cinémas Montchat, Cristal-Palace et de la Cigale qui, dotés d'une installation sonore en 1931 n'en sont pas moins forcés de transformer leur cabine six mois plus tard pour accueillir un nouvel appareil ¹¹⁴³. C'est le cas en tout cas du cinéma Odéon entre mars 1931 et février 1932. Lorsque l'exploitant en a les moyens, le moins risqué et le plus rentable pour accueillir tous les films est encore d'adopter les deux systèmes de concert, comme c'est le cas au cinéma Bellecour en octobre 1931 ¹¹⁴⁴.

Au problème de l'équipement se superpose celui de l'obtention des films. A partir de 1930, ce sont les films parlants les plus attractifs et ceux pour lesquels la publicité est intensive. Or, les salles non équipées ne peuvent les accueillir. Par ailleurs, les films parlants sont encore rares, ce qui permet aux distributeurs une plus grande marge de manœuvre. Leurs exigences rajoutent aux exploitants des frais supplémentaires, comme en témoigne l'un d'eux :

« La pénurie de films parlants rendent les maisons d'édition très exigeantes et par le jeu de la concurrence obtiennent de nous des prix de location exorbitants, qui mettent en péril nos exploitations ¹¹⁴⁵ »

Du reste, ce sont tout autant les *desiderata* du public que la raréfaction des films muets qui obligent les exploitants à s'équiper. En janvier 1932, il est devenu difficile de se procurer des programmes muets ¹¹⁴⁶. Si les petites salles du centre-ville peuvent s'accommoder de programmer du muet et espérer attirer les nostalgiques, ce n'est pas le cas des salles de quartier, surtout lorsque leurs concurrents immédiats proposent au public du quartier des films parlants.

¹¹⁴⁰ *Idem* n° 657, 2 décembre 1932.

¹¹⁴¹ AMV : Dossier du cinéma Iris, déclaration des recettes de l'année 1929-1930 à la municipalité.

¹¹⁴² ICART Roger, *op. cit.*, pages 21-26.

¹¹⁴³ En comparant l'enquête préfectorale de 1931 (ADR 4 M 485) et les fiches des Sapeurs-Pompiers (AML : 1271 WP 021).

¹¹⁴⁴ AML : 1121 WP 001 : Dossier du cinéma Bellecour, lettre des Ets Jean Boulin, 30 octobre 1931.

¹¹⁴⁵ AMV : Dossier du cinéma Kursaal, lettre du directeur au maire de Villeurbanne, 14 mars 1931.

¹¹⁴⁶ *Le Cri de Lyon* n° 612, 15 janvier 1932.

A Villeurbanne, les difficultés économiques des petites exploitations sont en effet presque systématiquement mises en corrélation avec l'implantation du parlant à leurs portes. Le 20 janvier 1931, le directeur du cinéma Family attribue les difficultés qu'il rencontre à l'installation parlante de ses concurrents. Neuf jours, plus tard, c'est au tour de l'exploitant du cinéma Iris d'interpeller la municipalité :

« J'ai l'honneur de présenter une requête concernant les [...] taxes pour 1931. En 1930, au moment du contrôle, je ne prévoyais pas de concurrences très sérieuses sauf le stade municipal qui pouvait m'enlever une partie de la jeunesse. Mais, depuis l'Eden-ciné s'est équipé en parlant, le Kursaal cinéma va suivre sous peu et de plus, un nouveau cinéma de 1 200 places finit de se construire près de moi. Le bruit court qu'il sera équipé en parlant. Quant à moi, mes recettes ne me permettent pas de payer les prix élevés d'une installation sonore. Devant ces concurrences redoutables qui m'enlèveront une partie de ma clientèle, je sollicite de votre bienveillance la diminution de mes taxes. ¹¹⁴⁷ »

Cela contribue à expliquer pourquoi, en mai 1931, les deux salles du quartier de Vaise proposent toutes deux des films parlants à leur clientèle, alors qu'à cette date, seules les grandes exploitations du centre-ville et de la rive gauche sont équipées. Lorsque le propriétaire du Régina décide de s'équiper, il oblige très certainement son concurrent direct à faire de même. On retrouve cette situation route de Vienne, dans le quartier de Gerland, où les deux salles qui y sont implantées s'équipent à six jours d'intervalle, les 16 et 23 novembre 1931 ¹¹⁴⁸. Mais l'avènement du parlant est funeste pour ceux qui n'ont pas les moyens de répondre à la concurrence de leurs voisins.

La période est donc particulièrement néfaste aux exploitants. Certains démissionnent avant de se confronter à un problème technique qu'ils craignent ne pas savoir surmonter, d'autres sont peut-être hostiles à l'idée même de cinéma parlant. La plupart en tout cas ont bien conscience que leurs recettes ne leur permettent pas sans risque un tel investissement. Le petit cinéma Family à la Croix-Rousse ferme ainsi ses portes en 1931 sans avoir été transformé et cela jusqu'en octobre 1935, date à laquelle son repreneur trouve enfin les ressources nécessaires pour l'équiper en parlant ¹¹⁴⁹.

Il n'est pas étonnant alors que plus du tiers des exploitants lyonnais, les plus modestes en général vendent leur exploitation au cours de la saison 1930-1931. L'instabilité est particulièrement criante dans les salles qui s'équipent tardivement, après la grande vague d'installation du parlant de septembre-décembre 1931, où quatorze salles de quartier adoptent le parlant. En janvier 1932, neuf salles de quartier fonctionnent encore en muet et ne s'équiperont qu'au cours de l'année. Or, ces établissements ont déjà connu un (Cinéma Venise, Cinéma Perrache-Palace, cinéma Magic), deux (Cinéma Gerland, Cinéma Diderot, Cinéma Paul-Bert) sinon trois (Cinéma Variété, Cinéma Familia) propriétaires successifs depuis 1930. Les recettes de ces exploitations ne permettaient sans doute pas à leur propriétaire de payer une installation sonore car toutes

¹¹⁴⁷ AMV: Dossier du cinéma Iris, lettre du propriétaire à la municipalité datée du 29 janvier 1931.

¹¹⁴⁸ AML : 1271 WP 021 : Fiches des cinémas Splendid et Grand Trou.

¹¹⁴⁹ Idem : Fiche du cinéma Rialto.

ces salles sont revendues moins d'un an après leur transformation en cinéma parlant ¹¹⁵⁰. C'est aussi le cas du propriétaire du cinéma Printania, à Villeurbanne, contraint de fermer ses portes en décembre 1931 après deux semaines seulement d'exploitation en parlant. Il vend le mois suivant son exploitation ¹¹⁵¹, ne parvenant plus à joindre les deux bouts. La crise économique commence à produire ses effets.

B) « ET LA NOURRITURE POURTANT ! IL FAUT BIEN MANGER ¹¹⁵² » : LES DIFFICULTÉS DE LA PETITE EXPLOITATION FACE À LA CRISE ÉCONOMIQUE

Lorsque le cinéma parlant fait son apparition et commence à se développer, la France est en situation de plein emploi et les indicateurs économiques sont, aux yeux des contemporains, au beau fixe ¹¹⁵³. Mais à la fin de l'année 1930, la récession mondiale commence à se faire sentir et le chômage à se développer, entraînant une baisse générale du pouvoir d'achat des salariés. Or, lorsque l'argent vient à manquer, ce sont les dépenses « superflues » – et le spectacle ne remplit assurément pas les estomacs – qui sont généralement les premières à être abandonnées. Les petites exploitations cinématographiques situées dans les quartiers les plus ouvriers sont donc frappées de plein fouet par cette crise économique qui touche directement leur clientèle, leur gagne-pain, et dont les effets perdurent jusqu'au milieu des années 1930.

Les petits cinémas de quartier sont en effet toujours autant dépendants de leur environnement immédiat. Leur situation économique est indissociable de la vie du quartier, le fonctionnement d'une salle de cinéma ne tient parfois qu'à la situation d'une seule entreprise :

« Par suite de l'absence de clientèle dans mon établissement, ceci en raison de la chaleur, et surtout de la grève des usines Gillet, j'ai été obligé de fermer le cinéma le 30 mai, c'est à dire un mois plus tôt que la date prévue. » ¹¹⁵⁴

Le chômage qui s'abat sur la population ouvrière au début des années 1930 est donc directement ressenti par les propriétaires de cinémas. Dans les quartiers majoritairement ouvriers – Perrache, Gerland, les communes de la banlieue lyonnaise – la situation est particulièrement difficile. Le désarroi des exploitants transpire dans les nombreuses lettres qu'ils écrivent aux autorités municipales pour bénéficier d'un allègement des taxes, qu'on leur accorde d'ailleurs rarement. Ils y décrivent des situations précaires, parfois intenable :

« Je me permet de solliciter de votre bienveillance un abaissement du droit des

¹¹⁵⁰ *Indicateur commercial Henri*, années 1929-1934 : liste des propriétaires successifs des cinémas.

¹¹⁵¹ AMV : Dossier du cinéma Printania, lettre du propriétaire, Jorio, à la municipalité datée du 8 janvier 1932 et lettre du nouveau propriétaire, Pascal, à la municipalité datée du 2 février 1932.

¹¹⁵² **AMV : DOSSIER DU CINÉMA EDEN, LETTRE DU DIRECTEUR DU CINÉMA, 14 DÉCEMBRE 1933.**

¹¹⁵³ BERNSTEIN Serge, *La France des années 30*, Paris, Armand Colin, 2002, pages 25-26.

¹¹⁵⁴ AMV : Dossier du cinéma Iris, lettre du directeur à la mairie, datée du 7 juin 1937.

pauvres et autres taxes. Je me trouve dans une situation terrible et suis sur le point de faire faillite, à cause du chômage. Ayant acheté cette salle au mois de décembre 1930, le chômage ayant commencé au mois de janvier, j'ai vu mes recettes dégringolées de jour en jour. De plus, j'ai perdu ma place dans la soierie déjà en mars 1931, j'ai été 5 mois sans travail vivant d'emprunt et à présent j'ai une petite représentation qui me rapporte 400 francs par mois pour ma femme et moi. Nous faisons en 1931 4 représentations par semaine au prix de 4-3.50-2.50 maintenant nous n'en faisons plus que 3 au prix de 3-2.50-2 et nos frais sont restés les mêmes qu'en 1931. Je suis en retard de deux mois de location, 3 mois d'auteurs, 2 mois de droit des pauvres, 1200 francs de contributions, 1200 francs de films et sans espoir de pouvoir me relever même en nous privant de tout même du nécessaire¹¹⁵⁵ »

Ce témoignage désespéré appelle plusieurs commentaires. Sur la situation des exploitants d'abord : on remarque ici que le propriétaire du cinéma de Perrache a nécessairement besoin d'un travail salarié, les recettes de sa salle n'étant apparemment pas suffisantes pour vivre. Pour les exploitants les plus modestes, ceux dont la situation économique est la plus précaire, le chômage est d'abord un problème personnel. Mais le chômage touche aussi les habitants du quartier, ceux qui d'habitude fréquentent la salle de cinéma, entraînant un manque à gagner important. Face à la désaffection du public, le propriétaire du cinéma de Perrache est contraint de baisser le prix des places de 20 à 25 % et de diminuer ses frais en supprimant une séance, très certainement celle du jeudi soir. Ces deux mesures entraînant *de facto* une baisse significative des recettes.

Mais une autre raison, incontournable à vrai dire, permet d'expliquer la désaffection du public et les difficultés financières de l'exploitant : le cinéma Eden, lorsque son propriétaire écrit en février 1932, n'est pas encore équipé d'une installation de cinéma parlant¹¹⁵⁶. Or, à cette date, les films muets sont désormais denrée rare et le parlant est devenu incontournable. C'est assez dire toutes les difficultés de la petite exploitation qui, obligée d'investir dans une installation coûteuse alors que la crise économique grève leurs recettes, tombe de Charybde en Scylla. Une impasse évitée par la plupart des grandes exploitations lyonnaises, équipées en parlant avant que les premiers effets de la crise ne se fassent sentir.

A dire vrai, les tourments ne sont pas l'apanage des exploitants qui ont tardé à s'équiper. Pour la majorité des salles de cinéma de la ville qui sont parvenues à acquérir une installation de cinéma parlant en 1931, la crise économique entraîne des problèmes différents :

« J'exploite le cinéma Venise, 83 rue Richerand. Dans notre quartier ouvrier, la crise s'accroît de jour en jour, et malgré cela, au risque de perdre le peu de ce qui nous reste de clientèle, nous avons dû installer le parlant d'où augmentation de frais, et les recettes ne correspondent pas¹¹⁵⁷ »

¹¹⁵⁵ AML : 0008 WP 030 : Lettre de Graillat, directeur du cinéma Eden, 44 cours Suchet, datée du 29 février 1932 (reproduite telle quelle).

¹¹⁵⁶ AML : 1271 WP 021 : Fiche du cinéma Eden.

¹¹⁵⁷ AML : 0008 WP 031 : Lettre de P. Noilly, directeur du cinéma Venise, 5 janvier 1933.

Le propriétaire du cinéma Venise vend son exploitation quelques mois après cette lettre, contraint sans doute par ses difficultés financières. L'inadéquation entre les recettes de sa salle et l'investissement qu'il a dû effectuer s'explique sans doute par la baisse de la fréquentation, comme le déclare l'exploitant lui-même, mais aussi peut-être par l'échelle des tarifs pratiqués.

En effet, les exploitants sont confrontés au début des années 1930 à l'épineux problème de la fixation de leurs tarifs. La forte dépense que constitue l'installation sonore entraîne tout naturellement les propriétaires de cinémas à augmenter leurs tarifs, augmentation qui peut se justifier dans les premiers mois par la nouveauté que constitue le film parlant et par le besoin qu'ont les exploitants de rentrer dans leurs frais. Mais si les spectateurs sont prêts à déboursier un peu plus que d'habitude pour assister au nouveau spectacle dans les premiers temps, le caractère exceptionnel des projections sonores s'émousse peu à peu. Avec la crise économique et le chômage, cette lassitude du public prend une acuité toute particulière. Les exploitants, face à la désaffection du public, ne trouvent qu'une solution : baisser leurs tarifs, comme on peut le constater à Villeurbanne :

Tableau 30. Evolution des tarifs pratiqués au cinéma Casino, à Villeurbanne (1930-1937) ¹¹⁵⁸

	Secondes	Premières	Fauteuils	Réservées
1930 (muet)	3,50	4	4,50	-
1931 (parlant)	5	6	7	8
1934	4	5	6	7
1935	3	4	5	6
1937	4	4,50	5,50	6,50

L'augmentation importante (entre 40 et 55 %) des tarifs après l'installation du parlant est remise en question trois ans plus tard. L'exploitant du Casino baisse ses tarifs uniformément d'un franc, ce qui semble montrer que la désaffection est générale (il aurait pu ne baisser que les tarifs les plus bas). Cette baisse de 12 à 20 % n'a pas dû avoir l'effet escompté car les tarifs sont à nouveau abaissés d'un franc à peine un an plus tard. En deux ans, la baisse des tarifs oscille entre 25 et 40 %. Ramenée aux différentes catégories de places de l'établissement, la baisse effective est de 31 % par rapport aux prix envisagés au début du parlant. Cette évolution des tarifs est commune à l'ensemble des salles de Villeurbanne. Au cinéma Kursaal, plus modeste, la baisse est encore plus importante. Les tarifs qui vont de 8 à 5 francs au moment où la salle ouvre en parlant en 1931, passent de 6 à 3,50 francs dix-huit mois plus tard puis de 5 à 3 francs en 1935, soit une baisse générale de l'ordre de 60 % ¹¹⁵⁹.

En perdant ainsi une part significative de leur recette, les exploitants se mettent dans une position difficile et risquent de ne pouvoir faire face à leurs engagements. C'est

¹¹⁵⁸ AMV : Dossier du cinéma Casino, contrôles effectués par la municipalité en décembre 1929 et décembre 1930, lettres du directeur du cinéma Casino datées des 20 décembre 1935 et 29 octobre 1937.

¹¹⁵⁹ AMV : Dossier du cinéma Kursaal, bordereaux des séances des 25 et 27 février 1931, rapport du Bureau de bienfaisance du 19 novembre 1932 et bordereaux des séances du 11 au 25 décembre 1935.

l'histoire malheureuse des époux Rivoire, les exploitants du cinéma Paul-Bert, que les difficultés économiques acculent au suicide durant l'automne 1932. *Le Cri de Lyon* attribue leur ruine « *aux contrats de location [des films] signés à l'époque de la prospérité* », mais également aux conditions d'acquisition des cinémas¹¹⁶⁰.

En effet, le problème des cessions de commerces cinématographiques défraye la chronique en ce début des années 1930. Les salles sont alors vendues très cher et les mensualités exigées par le vendeur sont trop importantes pour permettre au nouvel exploitant d'équilibrer son budget et de rembourser sa dette. Certains vendeurs finissent d'ailleurs par récupérer leur exploitation au bout d'une année ou deux. C'est le cas d'une dame Chaboud, ancienne propriétaire du cinéma du Grand Trou, 106 route de Vienne, qu'elle a acquit en 1930, vendu en 1931 et finalement récupéré en 1932¹¹⁶¹.

En outre, cette période de forte spéculation favorise les profiteurs. Certains exploitants malhonnêtes n'hésitent en effet pas à abuser celui qui cherche à reprendre leur exploitation, le condamnant à une déconfiture certaine :

« M. Auran, vendeur, a pendant cette période [d'étude avant rachat] fait de gros efforts : publicité intense, location de films très chers : pour faire mousser l'affaire, même sans en tirer de bénéfices, l'établissement n'étant pas viable avec de tels frais. Je me suis rendu compte de cet état de choses trop tard, c'est à dire après la signature de l'acte d'achat. »¹¹⁶²

Le nouveau propriétaire du cinéma Apollo, Jacques Penet, qui s'exprime ici est contraint de contracter un emprunt pour faire face à ses frais généraux et pour éviter une fermeture définitive¹¹⁶³. S'il parvient à équiper sa salle d'une installation de cinéma parlant dès le mois de septembre 1931, la crise économique l'oblige à baisser ses tarifs dès l'année suivante et finalement à abandonner son établissement en 1934¹¹⁶⁴.

Mais tous les exploitants endettés ne parviennent pas à se rétablir en vendant leur établissement. Entre 1931 et 1935, onze salles de cinéma de l'agglomération lyonnaise font faillite ou déposent leur bilan¹¹⁶⁵. La géographie de ces salles est éclairante : quatre seulement sont lyonnaises, les sept autres sont implantées dans des communes de banlieue, communes plutôt ouvrières : Villeurbanne, Oullins, Vénissieux, Pierre-Bénite. A Oullins, cas unique, les trois salles commerciales de la ville font faillite entre juin 1934 et octobre 1935. Dans les raisons invoquées par les exploitants pour expliquer leur banqueroute, la crise économique et le chômage reviennent constamment :

« Je soussigné Aimé Perroud, propriétaire du cinéma Apollo à Oullins [...] J'ai

¹¹⁶⁰ *Le Cri de Lyon* n° 650, 14 octobre 1932.

¹¹⁶¹ *Le Cri de Lyon* n° 629, 13 mai 1932

¹¹⁶² *AMV : Dossier du cinéma Apollo, lettre du nouveau propriétaire, Jacques Penet, à la municipalité villeurbannaise, datée du 20 janvier 1931.*

¹¹⁶³ *Idem* : Lettre de Penet à la municipalité datée du 18 mai 1931.

¹¹⁶⁴ *Idem* : Lettres des 29 mai 1932 et 20 août 1934.

acheté le fonds en question il y a quatorze mois. Son état général laissait un peu à désirer, de sorte que, pour en rehausser son prestige et essayer d'y attirer une large clientèle, j'ai dû effectuer de nombreuses réparations et aménagements. Je ne croyais pas que la crise allait continuer et à sévir davantage, et je nourrissais le ferme espoir et de faire des affaires et de payer tout le monde. Les pouvoirs d'achat et de consommation des familles ouvrières (clientes de mon établissement) s'étant réduit par un chômage partiel, mon entreprise en a reçu le contre-coup.¹¹⁶⁶ »

Aimé Perroud avait acheté le cinéma Apollo en avril 1933, et contracté un emprunt important – près de 180 000 francs – pour l'aménager. Lors de sa déclaration, son passif s'élève à près de 400 000 francs. Propriétaire d'une automobile Citroën¹¹⁶⁷, Aimé Perroud apparaît pourtant plus comme un entrepreneur que comme un petit commerçant sans ressources : dans les quartiers ouvriers, les ressources financières ne suffisent pas pour faire face à la crise du chômage et à la chute de la fréquentation.

C'est également la crise économique qui est en toile de fond de la faillite du cinéma Familial de Vénissieux :

« Depuis 3 ans et demi, nous exploitons le cinéma Familial, sis rue Gaspard Picard, à Vénissieux. La baisse considérable des recettes due à la crise qui est particulièrement aiguë dans cette partie de la banlieue lyonnaise et l'impossibilité d'obtenir des loueurs de films des réductions raisonnables aux prix portés sur les contrats déjà souscrits sont les deux principales raisons qui ne nous permettent plus de faire face à nos engagements.¹¹⁶⁸ »

On retrouve à nouveau les contrats de location de films mis en cause dans les difficultés que traversent les exploitants. Ces contrats ont été signés alors que la crise ne sévissait pas encore, et calculés certainement à partir des tarifs mis en place lors de l'installation du parlant. Avec la baisse des tarifs et la désaffection du public, les exploitants ne parviennent plus à honorer leurs engagements.

Les difficultés rencontrées par la petite exploitation au début des années 1930 sont multiples et s'enchevêtrent. Toutes ces épreuves entraînent la disparition des exploitants les plus fragiles, mais non des exploitations elles-mêmes. Les petits cinémas de quartier survivent en effet à la crise économique.

¹¹⁶⁵ ADR : 6 up 1/2631 à 6 up 1/2926 : Jugements déclaratifs de faillite des 20 mai 1931 (Fradet, cinéma Familia à Lyon), 11 avril 1932 (Jorio, cinéma Pintania à Villeurbanne), 23 mars 1933 (Guidu, cinéma Palace à Pierre-Bénite), 11 août 1933 (Laurier, cinéma 68 rue Pierre-Corneille à Lyon), 9 janvier 1934 (Froissart, cinéma Scala à Lyon), 1^{er} mars 1934 (Morel, cinéma-dancing à Tassin), 17 avril 1934 (Bazin, cinéma Eden à Lyon), 11 juin 1934 (Perroud, cinéma Apollo à Oullins), 8 octobre 1934 (S.A. Rhône-Cinéma, cinéma 1 rue Gaspard Picard à Vénissieux), 2 novembre 1934 (Bouton, cinéma Marivaux à Oullins), 24 janvier 1935 (Moderne et Hidbert, cinéma Saint-Clair à Caluire), 6 février 1935 (Pommateau, cinéma Splendid à Lyon), 1^{er} octobre 1935 (Vallet, cinéma Eden à Oullins).

¹¹⁶⁶ ADR : 6 up 1/2893 : Jugement déclaratif de faillite d'Aimé Perroud (11 juin 1934).

¹¹⁶⁷ ADR : 6 up 1/2896 : Faillite d'Aimé Perroud, bilan provisoire (22 août 1934).

¹¹⁶⁸ ADR : 6 up 1/2899 : Jugement déclaratif de faillite de la société Rhône-cinéma (2 octobre 1934).

2) Une exploitation moins artisanale

A) L'ENCADREMENT DE L'ÉTAT : DES ATERMOIEMENTS RÉPUBLICAINS À L'APPLICATION ANTISÉMITE DU RÉGIME DE VICHY.

Jusqu'à la fin des années 1920, la taxe nationale sur les spectacles constituait le seul lien qu'entretenait l'Etat avec les salles de cinéma, sinon avec l'ensemble de l'industrie cinématographique. Il faut attendre les années 1927-1928 pour voir l'Etat intervenir progressivement dans le domaine cinématographique, que cela soit pour défendre l'industrie nationale (lois de contingentement des films étrangers) ou contrôler la diffusion des films (rétablissement de la censure)¹¹⁶⁹.

Mais se dessine également un désir de contrôler l'évolution de l'industrie cinématographique sur le sol national, exploitations comprises. C'est le sens du décret du 18 février 1928, dont le premier article stipule que les individus créant ou reprenant une salle de cinéma sont désormais tenus d'en informer la préfecture en même temps que leur municipalité¹¹⁷⁰. Informer, et non pas solliciter : le maire reste toujours la seule autorité compétente à autoriser ou non l'ouverture d'un cinéma. Mais le représentant de l'Etat est prévenu et a la possibilité, le cas échéant, d'intervenir. Ce décret n'a donc pas d'incidence réelle sur le quotidien des exploitants – aucune intervention de la préfecture rhodanienne sur les salles de cinéma recensées avant 1945 – mais témoigne du souci de la République de connaître dans le détail la situation de l'exploitation cinématographique.

Trois ans plus tard, une vaste enquête nationale est menée sur la situation des salles de cinéma. Par lettre circulaire du 17 avril 1931¹¹⁷¹, le ministère des Beaux-Arts demande aux préfets de dresser l'inventaire des établissements cinématographiques de leur département, ce qui ne constitue pas une nouveauté : pareil recensement avait été réalisé en 1916 et en 1921. Mais outre le fait qu'une décennie s'était écoulée depuis le dernier recensement, l'enquête de 1931 innove à plus d'un titre. Jusque là, on ne s'informait réellement que sur le nombre de salles commerciales. Or, le questionnaire fourni aux préfets en 1931 distingue salles commerciales (établissements de catégorie A) et salles associatives (établissements de catégorie B), ces dernières étant pour la première fois recensées. On trouve aussi des questions sur les politiques d'exploitation (nombre de séances hebdomadaires) et l'identité des exploitants (propriétaires ou gérants). Surtout, et c'est peut-être le but principal de l'enquête, il s'agit de dénombrer les cinémas possédant une installation de cinéma parlant. L'Etat se donne les moyens de comprendre la situation générale de l'exploitation et, partant, d'intervenir avec efficacité.

Car le contrôle n'est qu'un pas vers l'encadrement. En 1932, l'idée de créer un centre national du cinéma surgit pour la première fois, et revient périodiquement dans les débats

¹¹⁶⁹ GAUTHIER Christophe, PERRON Tanguy et VEZYROGLOU Dimitri, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* n° 48-4, octobre-décembre 2001, pages 190-208.

¹¹⁷⁰ AN : F²¹ 4692 : Ministère des Beaux-Arts, décret du Président de la République du 28 février 1928.

¹¹⁷¹ ADR : 4 M 485 : Enquête préfectorale, mai 1931.

à la Chambre sous la forme d'interventions, de rapports ou de commissions parlementaires ¹¹⁷², sans que cela débouche sur quelque chose de concret. Après la victoire du Front Populaire, une ambitieuse commission parlementaire dirigée par Jean-Michel Rénaitour réunit tous les professionnels de l'industrie cinématographique, y compris les exploitants représentés par le président de leur syndicat national, Raymond Lussiez. Celui-ci fustige bien évidemment l'imposition et en général toutes les (rares) obligations auxquelles sont contraints les exploitants. En revanche, par de fréquentes allusions à la réorganisation de l'industrie cinématographique allemande, il invite implicitement l'Etat à intervenir plus étroitement sur les règles du jeu. S'opposant par exemple à la multiplication des salles – ce qui est évident de la part d'un exploitant – il rappelle à la commission que Goebbels en Allemagne l'a interdite ¹¹⁷³.

Les conclusions de la commission Rénaitour n'entraînent néanmoins aucune décision, et l'Etat, en dépit de son désir évident et l'invitation implicite des professionnels, reste en dehors du jeu. La seule avancée, indirecte, du Front Populaire est la signature en août 1936 de conventions collectives encadrant les relations professionnelles des exploitants avec leurs employés ¹¹⁷⁴. En 1937 et 1938, l'idée d'un statut du cinéma continue à faire son chemin et aboutit, le 29 juillet 1939, à un décret de la Présidence de la République portant sur le contrôle des recettes des salles de cinéma ¹¹⁷⁵. Ce décret, qui juggle les rapports entre exploitants et distributeurs, constitue la première étape de l'établissement d'un office national du cinéma. Le déclenchement de la guerre avec l'Allemagne nazie quelques semaines plus tard interrompt brutalement les efforts d'encadrement de la République, qui disparaît avant d'avoir pu mener à bien son projet.

Il revient au régime de Vichy de terminer ce que la République avait déjà bien avancé. Le 2 novembre 1940 est créé le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (COIC), conçu sur la base des conclusions du rapport (rédigé en 1936) de Guy de Carmoy, qui d'ailleurs prend la direction de la nouvelle organisation. Le COIC contrôle rapidement tous les rouages de l'industrie cinématographique et intervient sur les multiples facettes du spectacle : interdiction de nombreux films ¹¹⁷⁶, suppression du double programme, limitation de la durée des séances etc.

L'exploitation est elle-même strictement encadrée que cela soit, par exemple, par la fixation des salaires des employés ou des tarifs des salles de cinéma. Ces derniers évoluent désormais sous la seule influence de l'Etat qui décide de leur augmentation (1942, 1943). Bref, un contrôle de l'ensemble de l'industrie cinématographique que les professionnels appelaient de leurs vœux. Le maintien de l'essentiel des lois et du fonctionnement du COIC à la Libération, qui aboutit à la création de l'OPC puis du CNC

¹¹⁷² JEANCOLAS Jean-Pierre, *15 ans d'années 30*, op. cit. , pages 38-39.

¹¹⁷³ Rénaitour Jean-Michel, *Où va le cinéma français ?*, Paris, Editions Baudinière, 1937, page 271.

¹¹⁷⁴ *Le Cri de Lyon* n° 841, 21 août 1936

¹¹⁷⁵ AN : F ⁴² 122 : Administration du cinéma, décret du Président de la République du 29 juillet 1939.

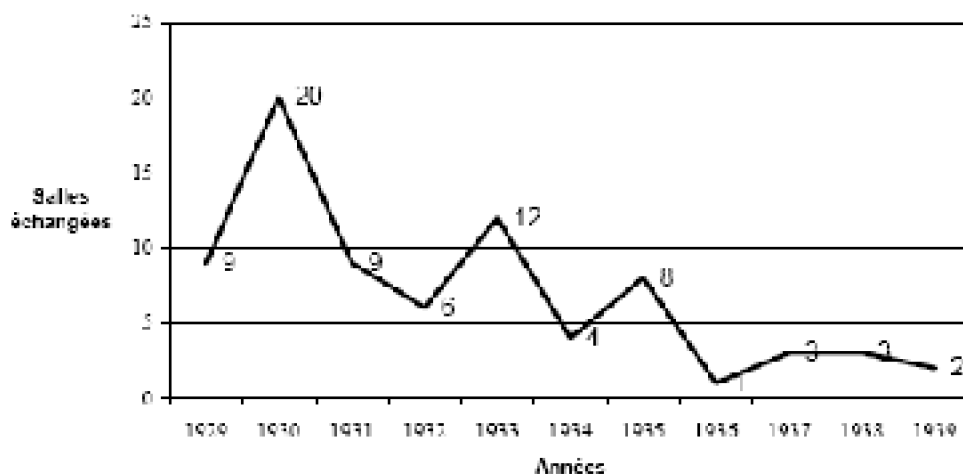
¹¹⁷⁶ BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le cinéma français sous l'occupation*, op. cit. , pages 356-357.

entre 1945 et 1947, permet de juger de son efficacité. Mais à quel prix !

En effet, les pouvoirs étendus de coercition du COIC en font un relais privilégié du caractère liberticide et antisémite de l'Etat vichyste. La mise en place de la carte professionnelle obligatoire pour l'ensemble des professionnels de l'industrie cinématographique est aussi un moyen d'écartier les individus d'origine juive du monde du cinéma. A Lyon, plusieurs personnes sont inquiétées, et trois exploitants se voient confisquer leur établissement par le COIC ¹¹⁷⁷ : Jérôme Dulaar à la Croix-Rousse, Louis Michel, le propriétaire du cinéma Novelty à Montchat et le couple Marly qui dirige le cinéma du même nom dans le bas des pentes de la Croix-Rousse. Sombre parenthèse, mais parenthèse tout de même : les trois propriétaires spoliés retrouvent leur salle à la Libération et leur place au syndicat des exploitants qui renaît en octobre 1944 ¹¹⁷⁸. De nombreux autres n'ont, en France, pas eu cette chance...

B) DES EXPLOITANTS PLUS EXPÉRIMENTÉS

L'une des principales évolutions de l'exploitation durant les années 1930 est la disparition de l'incessant turn-over au sein des établissements cinématographiques. Les directeurs de salles de cinéma connaissent en effet une activité bien plus longue que leurs prédécesseurs, comme en témoigne le graphique ci-dessous :



Graphique 4. Nombre de cessions de salles de cinéma à Lyon et Villeurbanne (1929-1939)

Après le fort renouvellement – près de 40 % – des exploitants suite à l'implantation du parlant entre 1929 et 1931, la crise des années 1933-1935 n'apparaît que comme une légère réplique. Encore les salles vendues durant cette période sont-elles majoritairement les mêmes : sont en effet concernés quatorze établissements lyonnais (27 % des salles

¹¹⁷⁷ Voir sur le sujet l'excellent mémoire de maîtrise de HUGLO Geneviève, *La spoliation des biens juifs à Lyon et dans sa périphérie pendant l'Occupation : l'exemple des cinémas*, Université Lyon II, Mémoire de maîtrise sous la direction de DOUZOU Laurent et FOUILLOUX Etienne, 2000, 154 pages.

¹¹⁷⁸ ADR : 10 M 323 : Statuts de l'Union des directeurs de spectacles de Lyon, 10 octobre 1944.

de la ville), dont douze avaient déjà changé de propriétaire entre 1930 et 1932, et six établissements de Villeurbanne (45 % des salles de la commune). Les effets de la crise économique dans les quartiers les plus populaires se font durement sentir. Mais la fin des années 1930 est extrêmement stable : à Lyon, seules quatre salles (7 % du parc de la ville) changent de mains entre 1936 et 1939.

Cela n'est pas uniquement dû à la reprise économique : il existe aussi des raisons purement locales. Le cinéma Lafayette, rue Pierre Corneille est depuis sa création en 1914 soumis à un renouvellement incessant de ses propriétaires. Renouvellement qui trouve son paroxysme entre 1930 et 1934, avec cinq directeurs successifs. Or, il est repris en 1934 par les époux Moutoz et transformé au cours de l'année 1935 en cinéma spécialisé dans les films en version originale : une spécialisation qui sort la salle de l'instabilité.

La stabilité des exploitants de cinéma n'est guère remise en cause par la guerre ou l'Occupation. En revanche la main-mise de Vichy – via le COIC – sur l'exploitation, conduit à la vente forcée de trois salles de cinéma lyonnaises. Dans le cours normal des échanges (si tant est que l'idée de normalité soit compatible avec cette période), on recense quatorze ventes de cinémas entre 1940 et 1944, soit un peu plus d'un établissement sur cinq en quatre années. Les 4/5^e des exploitations cinématographiques traversent donc les années de guerre et d'occupation sans changer de propriétaire.

Le ralentissement des ventes de fonds de cinéma a une conséquence directe sur l'expérience des exploitants. Plus on avance dans la période et plus le groupe des exploitants lyonnais apparaît expérimenté : en 1942, trente-deux salles de cinéma sont exploitées en circuit ou par des gérants de société. Reste vingt-sept établissements exploités seuls directement par leur propriétaire. Parmi ces vingt-sept exploitants et si l'on considère que Jérôme Dulaar est toujours en droit propriétaire de son établissement, neuf, soit le tiers, sont à la tête de leur salle depuis au moins dix ans. Seules dix-huit salles de cinéma (30 % des établissements lyonnais) sont donc exploitées par des indépendants qui n'ont que quelques années d'expérience.

Il faut faire une place à ces exploitants, peu nombreux mais bien là, qui sont de véritables mémoires vivantes du cinéma. Jérôme Dulaar, Eugène Kalbfeis ou Jean Boulin ont en effet commencé leur carrière cinématographique dans les années 1900-1910, et sont donc passés par toutes les étapes de l'évolution du cinéma. Pendant près de quarante ans, de 1909 à 1945, Jean Boulin est resté l'un des principaux entrepreneurs du cinéma lyonnais et a su intelligemment s'adapter au rallongement des séances dans les années 1910 comme à l'implantation du parlant dans les années 1930. Il est vrai qu'exploiter trois puis quatre salles de cinéma lui a permis de diversifier ses activités. Jérôme Dulaar et Eugène Kalbfeis se sont quant à eux particulièrement bien intégrés dans leur quartier d'élection. D'ailleurs, la Croix-Rousse compte une rue Jérôme Dulaar depuis la mort de l'exploitant, survenue en 1946. On peut également citer le cas d'Alfred Bilher, directeur de la Scala depuis 1914 et toujours actif dans les années 1930. Il est en effet engagé pour diriger le cinéma de la Cigale au milieu des années 1930, puis se retrouve à la tête du cinéma Chanteclair en 1938, après le rachat de l'établissement par le circuit Palmade¹¹⁷⁹.

Une grosse génération s'est écoulee depuis les premiers pas du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise. Est-ce alors étonnant de retrouver parmi les exploitants lyonnais des années 1930 les fils d'anciens exploitants ? De fait, trois d'entre eux, Fleury Pupier, Jean Pinard et Henri Lextrat, ont adopté le (ou l'un des) métier(s) de leur père. Sans doute ont-ils été marqués dans leur jeunesse par l'ambiance des salles obscures : si Henri Lextrat prend la suite de ses parents à la tête du cinéma des Terreaux, Jean Pinard et Fleury Pupier n'avaient pas de patrimoine cinématographique à reprendre.

Si les exploitants sont plus expérimentés, ils sont également plus souvent issus de l'industrie cinématographique ou du monde du spectacle. C'est particulièrement le cas des fondateurs d'établissements cinématographiques : des dix-huit exploitations pérennes créées à Lyon entre 1929 et 1942, douze le sont par des professionnels de l'exploitation cinématographique ou du spectacle. Il s'agit en premier lieu de sociétés d'exploitation internationales comme Cinébrief, qui a son siège à Zurich et qui ouvre une salle du même nom dans le centre de la ville, nationales, comme Pathé-Natan, ou locales (le cinéma Empire, ouvert par la société Etoile). On retrouve également trois entrepreneurs de spectacles qui ont transformé leur établissement (les cinémas Cigale, Paris et Eldorado) en salle de cinéma, deux exploitants lyonnais, Georges Bideau et Henri Lextrat, qui ouvrent tous deux une salle de cinéma spécialisée dans le centre de la ville, et le propriétaire du cinéma Bocage, à l'origine de l'ouverture du cinéma Oasis.

Un individu, nouveau venu dans l'exploitation lyonnaise, symbolise à lui seul le nouveau visage de l'exploitation cinématographique : Daniel Rodanski. Né à Varsovie en 1871, il est arrivé à Lyon en 1882 avec sa famille. En 1897, il devient associé dans une société (Glucksman et Cie) d'exportation de soieries et de dorures qui a dû rapidement prendre une certaine ampleur puisque d'après Daniel Rodanski, « *nous étions les représentants de diverses maisons de New York* ». En 1930, basé à Caluire, il se lance dans des tournées cinématographiques de films parlants dont il fait sa principale activité à partir de 1931¹¹⁸⁰. Les affaires fonctionnent certainement très bien puisqu'en 1932, Daniel Rodanski se rend acquéreur de la vieille brasserie Dupuis, boulevard de la Croix-Rousse, qu'il transforme en établissement cinématographique prestigieux de 900 places. Solidement installé au sein de l'exploitation lyonnaise, il multiplie les initiatives. Cofondateur de la Compagnie Lyonnaise du Cinéma (CLC) en 1936¹¹⁸¹ dont il est le principal administrateur, il ouvre une salle sur la prestigieuse rue de la République, puis installe un nouveau palace dans le quartier de Vaise¹¹⁸² en 1937. En cinq années, Daniel Rodanski a ouvert trois salles de cinéma à Lyon.

Il convient de comprendre quelles sont les raisons de la modification du recrutement

¹¹⁷⁹ *Le Cri de Lyon* n° 888 et 935, des 3 septembre 1937 et 19 août 1938.

¹¹⁸⁰ AN : AJ³⁸ 3623 : Comité d'Organisation Professionnelle du Cinéma, lettre de Daniel Rodanski, vers 1941.

¹¹⁸¹ ADR : 6 up 1/607 : Formation de la Compagnie Lyonnaise du Cinéma (30 mai 1936).

¹¹⁸² ADR : 6 up 1/617 : Formation de la société Vox (2 février 1937).

des exploitants de salles de cinéma. Le temps, sans doute, fait quelque chose à l'affaire. Dans les années 1930, le spectacle cinématographique a une génération d'âge : les hommes et femmes de 20 à 40 ans ont grandi ou peu s'en faut avec le cinéma et possèdent certainement une connaissance inductive des films et du spectacle.

Mais la raison principale demeure sans conteste l'implantation du parlant qui a éloigné des guichets de caisse la foule de petits boutiquiers venus s'enrichir. Le parlant constitue un défi technique, une nouveauté technologique qu'il faut pouvoir maîtriser. On se retrouve en fait dans la même situation qu'au début du siècle, quand le cinématographe était une nouveauté. Surtout, le cinéma parlant a considérablement augmenté les coûts d'installation et de rachat. A la fin des années 1920, un cinéma modeste coûtait entre 35 000 et 50 000 francs ; en 1932, le petit cinéma Splendid est vendu 350 000 francs¹¹⁸³. Et il ne constitue pas une exception. Les prix sont surestimés, sans aucun doute, mais ils ne bougeront pas jusqu'au milieu des années 1930 : le cinéma Apollo à Oullins est ainsi vendu 300 000 francs en 1934¹¹⁸⁴. Dans les années 1930, on n'ouvre plus un cinéma comme une épicerie.

Cela étant, tous les exploitants ne sont pas des professionnels aguerris. Certaines salles de quartier, moins nombreuses qu'auparavant toutefois, connaissent toujours une succession de propriétaires issus des professions les plus variées, et aux ressources financières limitées. Il est vrai qu'après l'effervescence de l'implantation du parlant, le prix des salles de cinéma les plus modestes est devenu plus accessible. Le petit cinéma de Gerland, rue Ravier, est ainsi vendu 105 000 francs en 1942 et celui de la rue d'Anvers 90 000 francs en 1939.

Les petits commerçants sont toujours présents : Madame Mazalon, séparée de son mari avec qui elle exploitait jusque là un bazar situé dans le centre-ville lyonnais, se rend ainsi acquéreur du Studio Fourmi, le 10 septembre 1941. Elle a pu racheter la salle avec son frère et sa sœur grâce à l'héritage de leur mère, elle-même commerçante et propriétaire pour moitié d'un café¹¹⁸⁵.

Francis Dubost, négociant en vins a, d'après ses dires, racheté le cinéma Saint-Clair à Caluire au cours de l'année 1939 pour la simple raison que ses ventes de spiritueux avaient baissé des trois quarts. Il avait donc besoin d'une deuxième activité, et le cinéma constituait après tout une profession comme une autre. En 1942, il compte désormais le revendre pour en acheter un plus important, ce pour quoi il se porte acquéreur du cinéma de la Perle, confisqué à Jérôme Dulaar¹¹⁸⁶.

La liste des candidats à la reprise du cinéma de la Croix-Rousse est d'ailleurs intéressante : elle reflète parfaitement l'évolution du profil des exploitants. On y retrouve en effet autant de professionnels de l'exploitation que de commerçants prêts à changer

¹¹⁸³ *Le Cri de Lyon* n° 626, 22 avril 1932.

¹¹⁸⁴ ADR : 6 up 1/2893 : Faillite d'Aimé Perroud, jugement déclaratif (11 juin 1934).

¹¹⁸⁵ AN : AJ³⁸ 3623 : Comité d'Organisation Professionnelle du Cinéma, rapport de l'administrateur, 1943.

¹¹⁸⁶ AN : AJ³⁸ 3337 : Dossier n° 64 (cinéma la Perle), dossier des différents acquéreurs, 24 avril 1942.

d'activité. Vingt-cinq dossiers de repreneurs potentiels sont constitués par le COIC. Un peu plus de la moitié (treize) sont ceux d'exploitants ou d'anciens exploitants du département. Les douze autres appartiennent principalement aux professions indépendantes, qu'ils viennent du commerce (bijouterie, boucherie), de l'artisanat (coiffeur), de l'industrie (papier, pâtes alimentaires) ou qu'ils occupent une profession libérale (docteur en droit). On y retrouve aussi des employés et un rentier¹¹⁸⁷. Bref, la direction d'un cinéma attire toujours une population très hétéroclite, majoritairement indépendante, mais la place des professionnels est devenue néanmoins prépondérante.

L'évolution de l'exploitation se lit également dans les actes de sociétés. Jusque dans les années 1930, la direction d'une salle de cinéma de proximité était assurée individuellement, dans un cadre familial ou au mieux par deux associés. Entre 1940 et 1945, quinze sociétés se constituent pour l'exploitation d'une salle de cinéma de quartier ou de la banlieue lyonnaise. Or, grande nouveauté, quatre d'entre elles réunissent plusieurs actionnaires, comme c'est le cas, par exemple, de la société du cinéma Lux, où cinq personnes aux professions très diverses (un menuisier, un mécanicien, une hôtelière, un inspecteur commercial et un agent de change) s'investissent dans l'exploitation du cinéma Lux, à Vénissieux¹¹⁸⁸. La direction d'un cinéma de quartier peut désormais être collective.

Toutefois, quatre de ces sociétés ne mettent en relation que deux associés et les sept autres surtout, sont créées dans un cadre strictement familial. On retrouve, dans l'exploitation des petits établissements un père et un fils (cinéma Victoria, cinémas Variétés et Magic¹¹⁸⁹), un couple (cinéma Ecran, à Villeurbanne¹¹⁹⁰), un frère et une sœur (cinéma Athénée¹¹⁹¹) ou deux frères (cinéma Rialto, Cristal-Palace, cinémas Casino et Fantasio à Villeurbanne¹¹⁹²). Si l'exploitation individuelle ou familiale d'un cinéma n'est plus majoritaire dans l'agglomération lyonnaise, elle est encore bien présente.

C) LA CONCENTRATION DES ÉTABLISSEMENTS

La fin des années 1920 et le début des années 1930 constituent une période de

¹¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸⁸ ADR : 4007 W 33 : Formation de la société du Cinéma Lux (17 août 1942).

¹¹⁸⁹ ADR : 4007 W 31 : Formation de la société Cinéma Variétés (8 juin 1942) et de la société Cinéma Magic (8 juin 1942) et 4007 W 40 : Formation de la société Cinéma Victoria (4 mars 1943).

¹¹⁹⁰ ADR : 4007 W 21 : Formation de la société L'écran (18 décembre 1941).

¹¹⁹¹ ADR : 4007 W 55 : Formation de la Société Lyonnaise d'Exploitation Cinématographique (31 mai 1944).

¹¹⁹² ADR : 4007 W 32 : Formation de la société Rialto-cinéma (16 juillet 1942), 4007 W 37 : Formation de la Société du Cinéma casino de Villeurbanne (2 décembre 1942) et de la Société d'Exploitation du Fantasio-Théâtre (10 décembre 1942) et 4007 W 39 : Formation de la société Cristal-palace (17 février 1943).

recomposition du paysage de la grande exploitation lyonnaise La plupart des grands établissements de la ville est en effet peu à peu rattachée à un circuit national ou local, et exploitée par des sociétés qui occupent bien souvent toutes les branches de l'industrie cinématographique.

La disparition de Cinéma-monopole, la vitrine officieuse de Pathé en décembre 1928, signe la fin d'une époque. L'ancienne société concessionnaire de Pathé est rachetée par la société Franco-film¹¹⁹³, qui exploite dans un premier temps les cinémas Grolée et Alhambra avant de s'en défaire en 1930. La société Paramount abandonne également l'exploitation du cinéma Tivoli en 1930, la firme Gaumont, propriétaire des murs, n'ayant pas renouvelé le bail du cinéma Tivoli, qu'elle récupère d'ailleurs à son profit¹¹⁹⁴. La firme américaine se recentre à Lyon sur ses activités de distribution.

La place vide est très rapidement occupée par les deux principales sociétés nationales, Pathé-Natan et la Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA). En septembre 1929 se forme en effet une véritable holding regroupant les sociétés de Léon Gaumont et de Louis Aubert ainsi que la Franco-Film¹¹⁹⁵. La GFFA se retrouve alors à la tête d'un puissant réseau de salles lyonnaises, réunissant l'Aubert-palace (qui retrouve son ancien nom, le Royal), le Lumina-Gaumont (qui devient le Lumina) et les deux salles anciennes salles de Cinéma-monopole. Ces deux dernières sont vendues en 1930, au moment même où la GFFA décide de reprendre l'exploitation du cinéma Tivoli dont elle est propriétaire. A la fin de l'année 1930, la holding contrôle donc les deux salles de 1^{ère} vision que sont le Royal et le Tivoli, et le cinéma Lumina aux Brotteaux. La société Pathé-Natan, quant à elle, rachète la salle du Casino-Kursaal en 1931 et y construit en lieu et place la plus grande salle de l'agglomération lyonnaise, le Pathé-Natan (qui deviendra le Pathé-palace) d'une contenance de 1 560 places. La principale conséquence de la redistribution des salles est le renforcement du poids des sociétés nationales sur la sortie des films. Dans leurs établissements, Pathé et la GFFA assurent à elles deux près de 60 % des exclusivités françaises de l'année 1936.

La seule salle d'exclusivité restée totalement indépendante, la Scala, fait faillite en 1933¹¹⁹⁶ et est reprise en 1935 par la Société d'exploitation théâtrale¹¹⁹⁷. Le cinéma est finalement abandonné à la rentrée 1937 et remplacé par des représentations de music-hall¹¹⁹⁸, très certainement face à la multiplication des salles d'exclusivité et aux difficultés à surnager parmi les grands groupes nationaux. En 1938, la Scala est acquise par la société des cinémas de l'Est dirigée par Louis Sirtzky qui possède un circuit de

¹¹⁹³ AML : 1121 WP 001 : Dossier du cinéma Alhambra, lettre de la société Franco-Film datée du 5 juillet 1929.

¹¹⁹⁴ Le Cri de Lyon, daté du 28 juin 1930.

¹¹⁹⁵ JEANCOLAS Jean-Pierre, *15 ans d'années 30...*, op. cit., pages 30-31.

¹¹⁹⁶ ADR : 6 up 1/2884 : Faillite de Louis Froissart, déclaration de faillite et bilan (9 janvier 1934).

¹¹⁹⁷ AML : 1179 WP 007 : Dossier du cinéma de la Scala, lettre datée d'août 1935.

¹¹⁹⁸ *Le Progrès*, programmes des spectacles de septembre à décembre 1937.

plusieurs salles dans le pays ¹¹⁹⁹. A la fin des années 1930, quatre des six salles d'exclusivité sont entre les mains de sociétés nationales.

Toutefois, l'exploitation lyonnaise est également caractérisée par l'essor des circuits locaux et en premier lieu le plus ancien, celui de Jean Boulin. Ce dernier, déjà propriétaire de trois salles sur la rue de la République, constitue en 1927 une société, les Cinés-spectacles Lyonnais Boulin & Cie, au capital conséquent de 600 000 francs ¹²⁰⁰. Ayant réussi à imposer le cinéma Majestic comme l'une des principales salles de 1^{ère} vision de la ville, il réussit sans heurts à passer le cap du parlant, transformant avec intelligence ses salles les unes après les autres. En 1930, il est en mesure de racheter à la Franco-film le cinéma Alhambra, grande rue de la Guillotière ¹²⁰¹, délocalisant ainsi ses activités sur la rive gauche du Rhône. Jean Boulin est par ailleurs toujours à la tête de sa société de distribution de films, la société Selecta ¹²⁰².

Une autre société locale étend ses activités, la société catholique Etoile. Celle-ci commence à produire des films en 1928, puis met au point un appareil de projection parlant, ce qui lui permet de traverser le cap sans encombres. La société Etoile renforce ses positions dans le catholique quartier d'Ainay en fondant en 1931 le cinéma Empire, qui compte un peu plus de 500 places ¹²⁰³.

Deux circuits, enfin, sont formés par des nouveaux venus. J'ai déjà parlé de celui de Daniel Rodanski, qui se trouve à la tête de trois salles de cinéma en 1937. Ce dernier cède l'exploitation du Chanteclair dès l'année suivante à Charles Palmade et Gaston Bertholet qui, avec Charles Espouiller et Paul Barbe, vont peu à peu véritablement truster les principales salles secondaires de la ville.

Charles Palmade co-dirige à la fin des années 1920 une société d'achats de fonds de commerce ¹²⁰⁴. Il exploite ensuite le cinéma Variétés pendant 6 mois, puis le cinéma du Grand Trou jusqu'en 1931 ¹²⁰⁵. Il abandonne alors l'exploitation pour la distribution en octobre 1932 ¹²⁰⁶, une activité qu'il continue jusque dans les années 1950. Paul Barbe exploite quant à lui depuis 1931 le cinéma Athénée, au n° 6 du cours Vitton. Je n'ai en revanche aucun élément de biographie pour Gaston Bertholet, ni pour Charles Espouiller

¹¹⁹⁹ AML : 1179 WP 007 : Dossier du cinéma Scala, lettre de la Société des cinémas de l'est, datée du 19 janvier 1938 et GUILLAUME-GRIMAUD Geneviève, *Le cinéma du Front populaire*, op. cit., page 38.

¹²⁰⁰ ADR : Inscription au registre du commerce, volume B 8, n° 6712, 22 juin 1927.

¹²⁰¹ AML : 1271 WP 021 : Fiche du cinéma Alhambra.

¹²⁰² *Indicateur commercial Henri*, années 1934-1939.

¹²⁰³ AML : 1121 WP 003 : Dossier du cinéma Empire.

¹²⁰⁴ ADR : 6 up 1/481 : Dissolution de la société Lugdunum (3 décembre 1928).

¹²⁰⁵ AML : 1121 WP 004 : Dossier du cinéma du Grand Trou.

¹²⁰⁶ *Le Cri de Lyon* n° 652, 28 octobre 1932.

qui apparaissent comme dans les sources comme « *gérants de société* ¹²⁰⁷ ». Ces quatre individus vont, par étapes, acquérir plusieurs établissements cinématographiques de la ville.

Le 6 février 1937, Paul Barbe rachète la moitié des parts de la société exploitant le cinéma Eldorado ¹²⁰⁸ ; il en devient, avec Charles Espouiller, le co-propriétaire. Un an plus tard, Gaston Bertholet et Charles Palmade reprennent l'exploitation du Chanteclair ¹²⁰⁹ . Ces quatre hommes créent ensemble le 5 juin 1939 la société Gloria-cinéma pour l'exploitation du cinéma du même nom ¹²¹⁰ . La guerre ne freine pas leur activité : au début de l'année 1941, les quatre entrepreneurs forment une nouvelle société pour exploiter le Lumina-Gaumont, qu'ils viennent d'acquérir de la GFFA et de rebaptiser en cinéma Astoria. ¹²¹¹

En 1941, les trois associés exploitent donc quatre des principales salles de 2^{ème} vision de Lyon. Avec les quatre salles exploitées par Jean Boulin et les autres salles appartenant à des circuits nationaux, c'est l'essentiel de la grande exploitation lyonnaise qui est ainsi concentrée en peu de mains. Sur les douze salles de plus de 800 places de la ville, seules trois sont encore indépendantes (Vox, Comœdia et Cigale) et une seule directement exploitée par son propriétaire (le Comœdia, par Rémy Lapouble).

Cette concentration détermine des accords entre les circuits sur l'obtention des 2èmes visions, et plus généralement sur la circulation des films dans la ville. Une situation qui inquiète en 1942 Mayoux, le représentant du COIC à Lyon :

« Actuellement les plus importantes [salles de 2^{ème} et 3^{ème} vision] sont regroupées en un véritable trust qui leur permet d'accaparer les meilleurs films à des conditions particulièrement avantageuses et cela au détriment des autres propriétaires de salles et de l'industrie cinématographique en général. Il est à noter que les personnes qui ont pris, depuis plus de deux années déjà, l'initiative de cet accaparement qui tend à se poursuivre à l'heure actuelle, exercent par elles-mêmes, par ailleurs, la profession de loueurs de films, et qu'ainsi l'extension de ce trust mettra entre les mains de quelques personnes seulement une fraction très importante de l'exploitation cinématographique à Lyon. ¹²¹² »

Dans cette diatribe sont visés au premier chef Barbe, Palmade et Bertholet. Ceux-ci ne sont pas cités, mais leurs noms apparaissent dans une note contemporaine quoique non datée (et pour cause) où l'on apprend que l' « on » avait prévenu Mayoux de se méfier du

¹²⁰⁷ ADR : 4007 W 4 : Formation de la société Astoria-cinéma (5 février 1941).

¹²⁰⁸ ADR : 4007 W 52 : Prolongation de la société Barbe, Palmade & Bertholet (26 février 1944).

¹²⁰⁹ ADR :6 up 1/629 : Formation de la Société d'exploitation du cinéma Chanteclair (1^{er} mars 1938).

¹²¹⁰ ADR : 4007 W 52 : Modification de la société Gloria-cinéma (12 février 1944).

¹²¹¹ ADR : 4007 W 4 : Formation de la société Astoria-cinéma (5 février 1941).

¹²¹² AN : AJ ³⁸ 3337 : *Rapport de Mayoux, représentant du COIC à Lyon au Commissariat aux questions juives, le 22 janvier 1942.*

circuit Palmade¹²¹³. Paranoïa du régime de Vichy ? Le portrait dressé par l'administrateur du COIC est peut-être exagéré, il n'en reste pas moins révélateur des transformations qui se sont opérées depuis cinq ans au sein de la grande exploitation lyonnaise, sans d'ailleurs que la guerre puis la disparition de la République n'aient changé quoi que ce soit.

La concentration des salles de cinéma concerne aussi, dans une moindre mesure certes, les exploitations de quartier. Dans les années 1930, et particulièrement après 1934, plusieurs petits exploitants étendent leur activité en rachetant une deuxième salle de cinéma et s'imposent dans le monde de l'exploitation de quartier. A Villeurbanne, par exemple, trois exploitants reprennent l'une des salles de la commune en 1935 ; pendant quelques mois, six des treize salles villeurbannaises sont exploitées conjointement à un autre établissement. Si cette situation est éphémère, elle réapparaît à la toute fin des années 1930 : le propriétaire du cinéma Kursaal, A. Boyer, reprend l'exploitation du cinéma Eden en 1938¹²¹⁴, tandis que l'exploitant du cinéma Fantasio, André Bodin, rachète le Casino en 1937¹²¹⁵. Ce dernier dirige ainsi pendant toutes les années de guerre les deux principaux établissements de Villeurbanne, acquérant une stature confortable (« *C'était le roi sur Villeurbanne*¹²¹⁶ ») parmi ses confrères, ce qui lui permet de négocier aisément les conditions d'obtention des films sur la commune.

A Lyon même, certains directeurs de salles de quartier parviennent à racheter, ou ouvrir, une deuxième salle de cinéma, en général dans le voisinage. Joseph Tournier, le fondateur du cinéma Victoria en 1924, s'approprie ainsi la salle la plus proche de chez lui, le Moulin rouge, à la fin des années 1930¹²¹⁷. Le directeur du Cristal-palace, dans le quartier de Monplaisir rachète en 1934 la deuxième salle de Monplaisir, le cinéma Bijou¹²¹⁸, qu'il maintient fermé. Enfin, le fondateur du cinéma Bocage, Georges Bériel, crée deux ans après une nouvelle salle de cinéma à Gerland, à quelques encablures de son premier établissement. Toutefois, la grande majorité des salles de quartier et de la banlieue lyonnaise sont toujours exploitées seules par leur propriétaire.

En 1942, vingt-sept des cinquante-neuf salles commerciales lyonnaises, près de la moitié (46 %), sont exploitées en duo, trio ou quatuor, ou au sein d'un circuit national. La figure du petit exploitant indépendant, celle de près de 80 % des exploitants à la fin des années 1920, perd du terrain.

Toutefois, il n'existe pas de circuit d'ensemble. La concentration de l'exploitation

¹²¹³ *Idem*, note non datée.

¹²¹⁴ AMV : Dossier du cinéma Eden, note de la municipalité datée du 22 décembre 1938.

¹²¹⁵ AMV : Dossier du cinéma Casino, lettre de Agniel, encore exploitant, datée du 30 décembre 1937.

¹²¹⁶ Selon l'ancienne propriétaire du cinéma Family, citée par VIDELIER Philippe, *Cinépolis*, *op. cit.*, page 22.

¹²¹⁷ *Indicateur commercial Henri*, années 1936-1942.

¹²¹⁸ ADR : 4007 W 39 : Formation de la société Cristal-palace (17 février 1943).

lyonnaise est en effet horizontale : les circuits de salles qui se constituent dans les années 1930 regroupent le plus souvent des établissements de même catégorie ou des salles de 1^{ère} et 2^{ème} vision. De même, un exploitant de quartier qui étend son activité rachète-t-il le plus souvent une autre salle de quartier. Quant aux grandes sociétés, nationales ou locales, elles se désintéressent complètement de l'exploitation de quartier, certainement trop peu rentable. Grandes et petites salles de cinéma sont donc toujours exploitées par des personnes différentes, réalité qui symbolise la pluralité de l'exploitation dans l'agglomération lyonnaise.

II. La segmentation de l'offre de cinéma

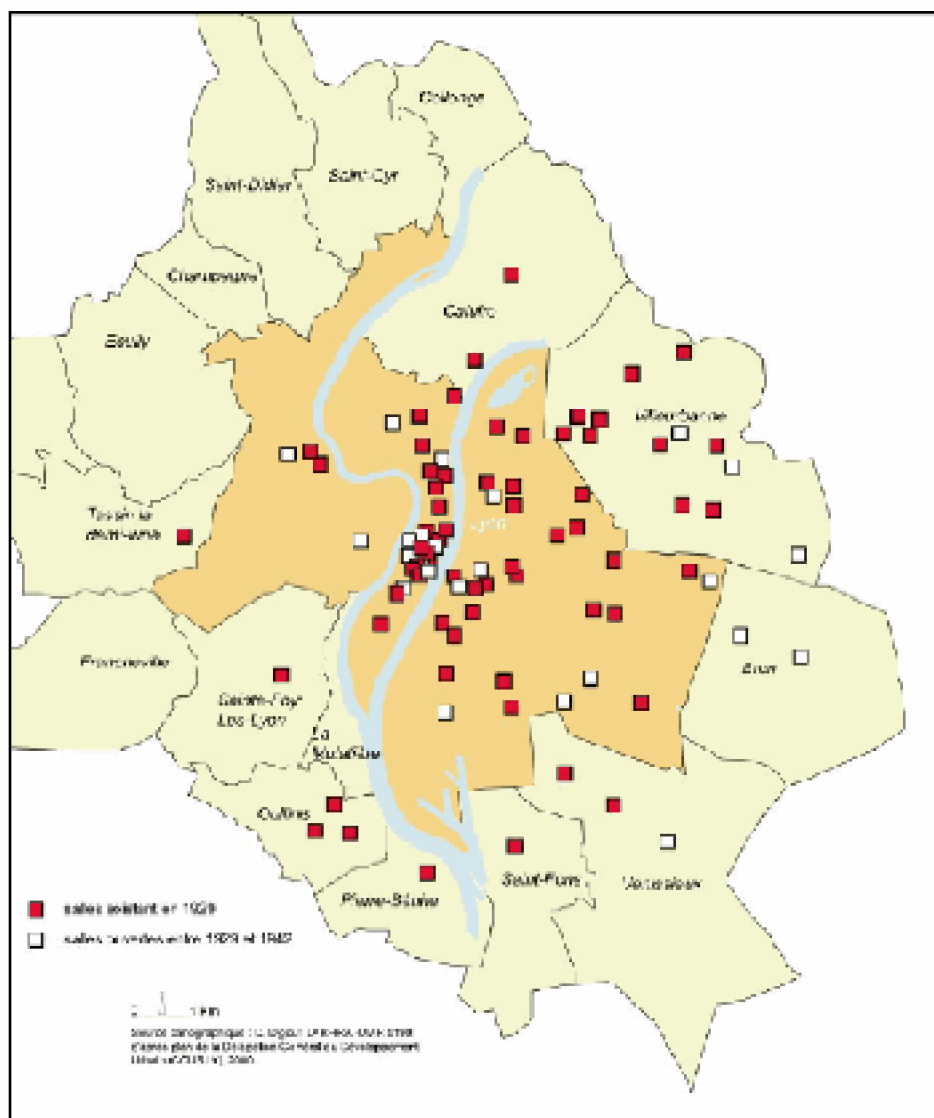
Les années 1930 voient l'affirmation de nouvelles formes d'exploitation qui bouleversent en partie la géographie des établissements cinématographiques, sans toutefois remettre en question la hiérarchie des salles. La dichotomie centres/quartiers est moins marquée mais toujours bien réelle, même si l'existence des salles spécialisées et des salles paroissiales introduit une segmentation des publics à l'intérieur même des différents espaces de la ville. Les frontières culturelles se superposent aux frontières géographiques.

1) Les salles commerciales

A) L'ÉVOLUTION DE L'EXPLOITATION

Entre 1929 et 1944, vingt-neuf salles de cinéma commerciales ouvrent leurs portes dans l'agglomération lyonnaise. En prenant en compte les rares disparitions et les salles éphémères – quatre des vingt-neuf exploitations – le nombre d'écrans dans l'agglomération augmente de plus du quart (28 %), passant de soixante-huit à quatre-vingt-sept. A vrai dire, cette augmentation est bien moins importante que celle qu'a connu l'agglomération lyonnaise entre 1921 et 1929, mais l'essor de l'exploitation cinématographique au cours des années 1930 est très différent de celui de la décennie précédente.

Dans les années 1920, le développement du cinéma s'était produit essentiellement dans les quartiers lyonnais et dans les communes de l'agglomération jusque là orphelins d'établissements cinématographiques. A la fin de la décennie, le cinéma est implanté à peu près partout. Les nouvelles salles qui ouvrent leurs portes entre 1929 et 1944 ne participent donc pas à la conquête de nouveaux publics, de nouveaux territoires. Leur existence est en revanche le signe évident d'une demande accrue de cinéma de la part de la population urbaine.



Carte 5. Les salles de cinéma commerciales dans l'agglomération lyonnaise en 1942.

Ce phénomène est particulièrement sensible au centre de la ville où, depuis 1920 et l'ouverture du Tivoli, aucune exploitation cinématographique ne s'était implantée. L'ouverture en février 1933 du Pathé-Natan met donc fin à une période de treize années pendant lesquelles l'offre de cinéma dans la presqu'île lyonnaise était restée stable. A sa suite, cinq nouvelles salles de cinéma s'ouvrent autour de la place Bellecour entre 1935 et 1939 dont trois la seule année 1936.

On constate le même développement dans différents quartiers de la ville qui, ne gagnant pas de nouveaux habitants¹²¹⁹ voient pourtant s'ériger sur leur sol une nouvelle exploitation cinématographique, comme c'est le cas à la Croix-Rousse en 1933, à Vaise en 1938. Du reste, l'augmentation du nombre d'écrans est uniforme dans l'agglomération lyonnaise : de l'ordre de 27 % à Lyon même (de quarante-sept à soixante établissements), elle est sensiblement équivalente à Villeurbanne (qui passe de dix à

¹²¹⁹ D'après les chiffres des recensements de 1926 à 1936 qui, pourtant, gonflent allègrement les chiffres.

treize établissements), tout comme dans les autres communes de l'agglomération lyonnaise (où le nombre de salles de cinéma passe de onze à quatorze ¹²²⁰).

Encore ces chiffres rendent-ils imparfaitement compte de l'essor de l'exploitation cinématographique au cours des années 1930. Ils omettent de fait les salles de cinéma paroissiales qui fleurissent à partir de 1936 et qui, surtout, s'érigent comme de véritables concurrentes aux salles commerciales. L'absence de données sur les salles catholiques de la banlieue lyonnaise, Villeurbanne comprise, interdit malheureusement de dénombrer le nombre réel de salles de cinéma dans l'agglomération lyonnaise.

Toutefois, l'exemple de Lyon, mieux connu, permet d'appréhender plus exactement l'importance du développement de l'exploitation cinématographique au cours des années 1930 :

Tableau 31. Evolution du nombre de salles à Lyon (1929-1944) ¹²²¹

	Salles commerciales	Salles paroissiales	Total
1929	47	-	-
1933	52	-	-
1935	51	-	-
1936	54	6	60
1938	58	8	66
1939	60	9	69
1942	60	14	74
1944	60	14	74

On le voit, la multiplication des salles de cinéma dans la ville est bien plus importante que ne le laisserait supposer la seule évolution des salles commerciales : de quarante-sept établissements en 1929, Lyon passe à soixante-quatorze en 1944, soit une augmentation du nombre d'écrans de près de 60 %. La chronologie de cette augmentation est intéressante : l'essentiel des ouvertures se produit en effet dans la deuxième moitié de la période et non suite à l'avènement du cinéma parlant. A ce titre, l'année 1936, avec l'ouverture de huit salles de cinéma (quatre salles commerciales, quatre salles paroissiales), marque une réelle rupture : entre 1929 et 1935, le nombre d'établissements cinématographiques à Lyon reste finalement relativement stable, augmentant d'à peine 10 %, tandis qu'à partir de 1936 la hausse est continue et soutenue (+ 43 % entre 1935 et 1939). La chronologie des ouvertures ne fait que refléter le contexte économique.

Il faut noter que ni la guerre ni la période sombre du régime de Vichy n'ont empêché l'industrie cinématographique de se développer, même au ralenti. Le cinéma Ecran à

¹²²⁰ En recoupant les données de l'enquête préfectorale de 1931 (ADR 4 M 485) et la liste des cinémas dans chaque commune dans l'*Indicateur commercial Henri* des années 1931-1944.

¹²²¹ Il est malaisé avant 1936 de considérer les salles de cinéma paroissiales sur le même plan que les salles commerciales, ce qui explique l'absence de données pour les années 1929-1935.

Villeurbanne ouvre ainsi ses portes en pleine guerre, en février 1940¹²²². Entre juin 1940 et septembre 1944, pas moins de cinq salles de cinéma sont créées à Lyon ; mais la plupart, il est vrai, sont des cinémas paroissiaux.

Dix-huit nouvelles salles de cinéma commerciales ouvrent leur portes à Lyon entre 1929 et 1942. Ces ouvertures ne modifient pas en profondeur la carte du spectacle cinématographique dans la capitale des Gaules : la structure géographique de l'exploitation reste même étonnamment stable. En 1942 comme en 1924, la presqu'île concentre le tiers, la rive gauche du Rhône le quart et les autres parties de la ville 40 % des établissements cinématographiques. En termes de capacité d'accueil, les variations sont plus sensibles mais guère plus significatives :

Tableau 32. Evolution du nombre de places proposées au public dans les salles commerciales à Lyon.

	Nombre de places en 1924	Nombre de places en 1942	% 1924	% 1942
Cinémas de la Presqu'île	6 642	9 543	32,5 %	30,5 %
Cinémas de la Rive gauche	7 252	10 406	35,5 %	33,5 %
Cinémas de Quartiers	6 613	11 338	32 %	36 %
Total	20 507	31 287	100 %	100 %

On constate un léger glissement des centres (presqu'île et rive gauche) vers la périphérie de la ville, où le nombre de places assises augmente de 71 %, contre 43 % dans les centres. Toutefois, en 1924 comme en 1942, chacun des trois secteurs concentre grosso modo un tiers des places de cinéma. Il semble donc qu'il n'y ait pas eu de bouleversements dans les pratiques du public lyonnais, en tout cas au niveau géographique : les spectateurs des années 1930 se rendent dans les salles du centre ville ou dans les salles de quartier dans les mêmes proportions que dans les années 1920.

L'évolution de l'exploitation cinématographique lyonnaise est aussi qualitative, marquée par l'essor de la grande exploitation. En effet, si le nombre de salles commerciales à Lyon augmente du quart, le nombre de places assises qu'elles représentent augmente lui de 50 %. On passe ainsi de 20 547 places de cinéma en 1924 à 31 287 en 1942. Sans prendre en considération les salles paroissiales, on compte désormais une place de cinéma pour quinze habitants à Lyon, et une place pour treize habitants à Villeurbanne (5 987 places pour 80 000 habitants environ), un taux qui, comme le nombre de salles, n'évoluera guère durant les années 1950¹²²³.

La multiplication des places assises s'explique par l'ouverture de vastes salles de

¹²²² ADR : 4007 W 21 : Formation de la société L'Ecran (18 décembre 1941)

¹²²³ On compte en 1951 74 cinémas – commerciaux et paroissiaux – à Lyon et 14 à Villeurbanne, et une place assise pour 11 à 12 habitants dans les deux communes : *Annuaire du C.N.C.* : Liste des salles autorisées à fonctionner en format standard au 15 septembre 1951.

Catégorie des salles	En 1924		En 1942	
Moins de 300 places	11	24 %	17	28 %
De 300 à 499 places	23	51 %	18	30 %
De 500 à 699 places	4	9 %	12	20 %
Plus de 700 places	7	16 %	13	22 %
Total	45	100 %	60	100 %

Ce qui saute d'emblée aux yeux, c'est la croissance impressionnante de la grande exploitation. Les salles de plus de 500 places passent de onze à vingt-cinq, soit une augmentation supérieure à 100 %. En 1924, les salles de cinéma de plus de 500 places ne constituaient que le quart de l'ensemble des établissements cinématographiques de la ville. En 1942, elles en représentent près de la moitié. Les salles de plus de 500 places concentrent les deux tiers des places proposées au public lyonnais, et les salles de plus de 700 places à elles seules près de la moitié (14 449 places sur 31 287, soit 46 %). Sur le papier, la moitié des billets vendus le sont donc dans des établissements de masse alors que dans les années 1920, plus de la moitié des places de la ville se trouvaient dans des salles de moins de 500 places.

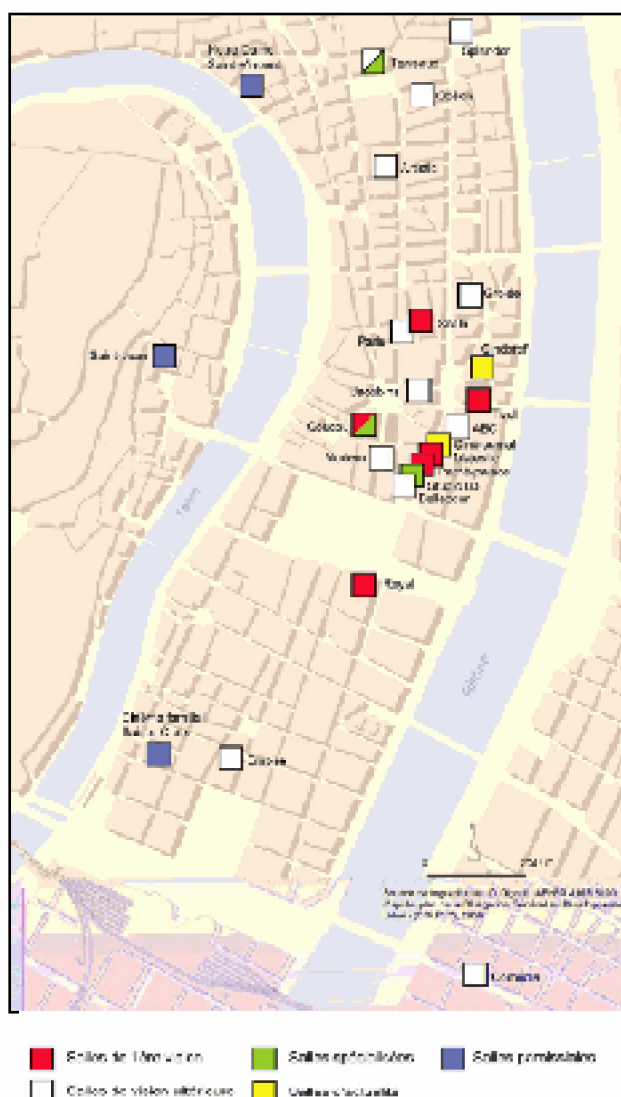
L'essor de la grande exploitation a comme corollaire la baisse du nombre de salles de taille moyenne (entre 300 et 499 places), mais pas de celui des petites exploitations. Les salles de cinéma de moins de 300 places sont en effet plus nombreuses en 1942 qu'en 1924 (dix-sept contre onze), et constituent plus du quart des salles de cinéma de la ville. Cette progression de la petite exploitation caractérise essentiellement le centre de la ville, bouleversé par la vague de création d'établissements cinématographiques des années 1930.

B) AU(X) CENTRE(S)-VILLE, LA NAISSANCE DES SALLES SPÉCIALISÉES

Le nombre de salles de cinéma dans le centre, inchangé depuis 1920, augmente en effet de manière impressionnante : six nouvelles salles ouvrent leurs portes entre 1933 et 1939, quasiment une en moyenne chaque année. Le nombre d'établissements autour de la place Bellecour bondit entre ces deux dates de neuf à quinze, une augmentation deux fois plus forte que celle du nombre global de cinémas à Lyon (66 % contre 33 %). Quinze salles de cinéma coexistent donc à moins de cinq minutes à pied les unes des autres. L'extrémité de la rue de la République constitue une véritable avenue du 7^{ème} Art dont le cinéma Bellecour, dans le renforcement de la place Le Viste, constitue le point de départ. De part et d'autre du siège du Progrès, situé au n° 81, on retrouve en effet le Cinéjournal au n° 71, le Majestic au n° 77, le Pathé-Palace au n° 79 et le cinéma Idéal (puis Studio-83) au n° 83.

Mais si le centre-ville concentre à la veille de la seconde guerre mondiale 25 % des salles lyonnaises contre 20 % en 1924, la proportion en terme de capacité d'accueil est identique à celle de la décennie précédente : 25 % des places de cinéma de la ville se trouvent au centre, en 1924 comme en 1942. Les alentours de la place Bellecour étaient jusqu'au début des années 1930 caractérisés par la prédominance de la grande exploitation. On comptait en 1932 encore neuf salles de cinéma dont cinq de plus de 550 places. Parmi elles, deux (Tivoli et Scala) dépassaient les 1 000 places. Or, la tendance

s'est inversée au cours des années 1930 avec l'ouverture de six nouvelles salles de cinéma. La première d'entre elles, le Pathé-Natan, est pourtant au diapason de l'offre de cinéma au centre de la ville. D'une contenance de 1560 places, c'est un véritable palace, à l'image du Rex parisien. Mais cela ne constitue pas réellement quelque chose de nouveau. Le cinéma a simplement un écrin un peu plus grand, un peu plus moderne, un peu plus luxueux qu'auparavant. La véritable nouveauté réside dans l'identité des cinq autres salles de cinéma qui ouvrent leurs portes entre 1935 et 1939. Aucune d'entre elles n'excède en effet les 400 places : le Cinébrief, au 2 de la rue Stella (141 places), le Paris, à l'ombre de la Scala au n° 22 de la rue Thomassin (260 places), le Coucou au n° 9 de la rue des Archers (280 places), le Cinéjournal au n° 71 de la rue de la République (399 places) et le cinéma A.B.C. au n° 14 de la rue Confort (319 places)¹²²⁴.



Carte 7. Les salles de cinéma de la presqu'île lyonnaise en 1942.

En 1942, sur les quinze exploitations cinématographiques regroupées autour de la

¹²²⁴ AML : 1179 WP 001 à 008 : Dossiers des différents établissements.

place Bellecour, neuf soit près des deux tiers comptent moins de 450 places. A l'échelle de la ville, neuf des dix-sept salles de moins de 300 places que compte la capitale des Gaules, soit plus de la moitié, se situent entre la place des Terreaux et la place Bellecour. Sans compter que la plupart des salles de la presqu'île existant avant 1929 baissent leur capacité d'accueil de manière significative (entre 10 et 25 %) entre 1931 et 1942 : les cinémas Bellecour, Idéal, Modern, Royal et Scala aux alentours de la place Bellecour et les cinémas Terreaux, Odéon et Splendor autour de la place des Terreaux¹²²⁵.

L'essor de la petite exploitation dans le centre de la ville correspond à une évolution fondamentale du cinéma dans les années 1930 : la spécialisation des établissements cinématographiques. Dans les années 1920, les salles de la presqu'île se partageaient entre celles qui assuraient la sortie des films en exclusivité et celles qui les reprenaient quelques semaines ou quelques mois après. Seul le cinéma Bellecour se distinguait réellement par sa programmation. Dix ans plus tard, les lignes de fracture se sont multipliées. Aux salles d'exclusivité généralistes (Scala, Royal, Tivoli, Majestic, Pathé-Palace) et à celles de reprise (Grolée, Palace, Modern) se sont ajoutées des salles spécialisées dans les films en version originale ou réservés à un public averti (cinéma Coucou, cinéma Idéal transformé en Studio 88), des salles en exploitation permanente (cinéma Paris, qui reprend des films longtemps après leur sortie) ou des salles avec des séances courtes d'actualités ou de dessins animés (Cinéjournal, Cinébrief).

Dans une moindre mesure, cette évolution caractérise aussi sur la rive gauche du Rhône, le quartier qui s'étend du cours Lafayette au cours Gambetta qui a toujours eu vocation à devenir le deuxième centre-ville de Lyon. Comme sur la presqu'île lyonnaise, la rive gauche du Rhône est d'abord caractérisée par l'ouverture de grands établissements prestigieux (cinéma Eldorado et cinéma Cigale en 1929), puis par la spécialisation de la programmation de petites salles du quartier. Le cinéma Elysée (314 places), situé à cinq minutes à pied des cinémas Alhambra (800 places), Gloria (800 places) et Eldorado (1 400 places) est en fait la première salle de cinéma lyonnaise à adopter, au printemps 1934, une programmation spécialisée¹²²⁶. Elle est bientôt rejointe, puis dépassée par le cinéma Lafayette (250 places), situé lui une rue derrière la salle de la Cigale (900 places) et qui devient, non sans ironie, le Studio-Fourmi.

C) LES PALACES DE QUARTIER

Si l'essor de la petite exploitation concerne avant tout la presqu'île et la rive gauche du Rhône, l'impressionnante croissance de la grande exploitation lyonnaise se produit essentiellement en dehors de la presqu'île. Elle s'exprime en premier lieu par l'agrandissement de cinémas déjà existants. Ce mouvement touche la plupart des quartiers : le cinéma de Jérôme Dulaar à la Croix-Rousse (de 400 à 600 places), le cinéma Montchat-Palace (de 450 à 560 places), le Cristal-palace dans le quartier de Monplaisir (de 520 à 670 places) ou même des petites salles comme le Palace-Perrache

¹²²⁵ Par comparaison entre les chiffres de l'enquête préfectorale de 1931 (ADR 4 M 485) et les plans des salles de cinéma dressés en 1942 que l'on retrouve dans chaque dossier de salles aux Archives Municipales de Lyon (carton 1179 WP 001 à 008).

¹²²⁶ *Le Cri de Lyon* n° 728, 20 avril 1934.

(de 250 à 360 places) ou le Kursaal de la route de Vienne (de 300 à 380 places)¹²²⁷. Toutes ces modifications ont été réalisées entre 1931 et 1942, mais je n'ai aucune indication fiable sur la date précise et la nature des travaux qui ont été effectués. Il est probable que l'installation du cinéma parlant ait entraîné une réfection de ces établissements et une augmentation de leur capacité d'accueil, afin d'accueillir un public que l'on espère plus nombreux.

Toutefois, l'essor de la grande exploitation en dehors de la presqu'île lyonnaise est principalement le fait d'une nouvelle catégorie d'établissements cinématographiques : les palaces de quartier. Soit des cinémas construits sur le modèle des principaux établissements du centre-ville, confortables voire luxueux, d'une capacité d'accueil qui avoisine les 1 000 places et dont les séances sont quotidiennes. A Lyon, ce type d'établissement s'implante dans trois quartiers : la Guillotière, la Croix-Rousse et Vaise.

Dans le quartier de la Guillotière, la naissance de salles prestigieuses ne constitue pas vraiment une nouveauté. Depuis le milieu des années 1910, deux salles de plus de 800 places, le Gloria et l'Alhambra, y fonctionnaient régulièrement. La Guillotière, à première vue, ne se distinguait pas du reste de la Rive Gauche du Rhône où le Lumina aux Brotteaux et le Comœdia avenue Berthelot attirent les foules. Mais le Gloria et l'Alhambra, construits en 1915 et 1911, ne sont plus de la première fraîcheur et beaucoup moins prestigieux que les deux autres grandes salles de la rive gauche. La transformation du théâtre de l'Eldorado en salle de cinéma marque en ce sens une réelle rupture. D'une capacité de 1 400 places – plus grande salle de Lyon avant l'ouverture du Pathé-Place – et première salle de la ville à s'équiper d'une installation parlante fiable, l'Eldorado semble symboliser une décentralisation du spectacle cinématographique de prestige, amorcée en 1925 sur la rive gauche (hors le quartier des Brotteaux) par la complète réfection du Comœdia.

Dans les quartiers Croix-Rousse et Vaise, la rupture est encore plus nette. Jusqu'au début des années 1930, les établissements cinématographiques qui s'y étaient implantés ne dépassaient pas les 400 places. La création du cinéma Chanteclair à la Croix-Rousse en 1933 et du cinéma Vox à Vaise en 1937, tous les deux d'une capacité d'accueil qui dépasse les 900 places, introduit une exploitation de prestige dans ces deux quartiers. Le Chanteclair, par exemple, ne compte pas moins de cinq entrées sur le boulevard de la Croix-Rousse et un hall de cinq mètres de profondeur conduisant à un escalier monumental à double volée¹²²⁸. La salle est par ailleurs présentée comme le premier cinéma réfrigéré de Lyon, innovation technologique digne des grands palaces du centre-ville (cf. illustration 20). Il n'est donc pas étonnant que le journal du Cri de Lyon salue l'ouverture du cinéma Chanteclair, « *cette salle moderne où le public de la Croix-Rousse va trouver un reflet de ce qui se fait en plus luxueux et plus magnifique encore au Pathé-Natan.*¹²²⁹ »

¹²²⁷ Par comparaison entre les chiffres de l'enquête préfectorale de 1931 (ADR 4 M 485) et les plans des salles de cinéma dressés en 1942 que l'on retrouve dans chaque dossier de salles aux Archives Municipales de Lyon (carton 1179 WP 001 à 008).

¹²²⁸ Jaubert de Beaujeu Marie-Laure, « L'architecture des cinémas à Lyon », in *Les Cinémas de Lyon*, Lyon, Archives municipales de Lyon, 1995, page 77.

Eldorado, Chanteclair et Vox sont tous les trois fondés par des professionnels du cinéma ou du spectacle, qui pensent trouver dans les quartiers où ils s'implantent un public susceptible d'être attirés par le luxe et le confort. Un public qui, pour assister à une séance de cinéma, se rendait sans doute jusque là dans le centre de la ville :

« Le Régina vient de convier l'ensemble de la corporation du cinéma et tous ses amis de Vaise à admirer ses nouvelles installations. [...] Avec le Vox, les habitants de ce quartier si peuplé ont maintenant deux cinémas chics et confortables. Dire que cela fait sourire les salles du centre serait exagéré. Désormais, les Vaisois et habitants des bourgs voisins ne seront plus tentés, s'ils veulent être dans un milieu agréable, de pousser jusqu'en ville, et dame, les salles de 1^{ère} vision vont une fois de plus en sentir le contrecoup. ¹²³⁰ »

En effet, les nouvelles salles se hissent rapidement au niveau des grands établissements du centre-ville. Un classement des recettes des salles de cinéma en mai 1937 indique que le Chanteclair et l'Eldorado arrivent dans les trois premiers, loin derrière le Pathé-palace mais devant les salles prestigieuses de la presqu'île que sont le Royal ou le Tivoli ¹²³¹.

¹²²⁹ *Le Cri de Lyon* n° 664, 20 janvier 1933

¹²³⁰ *Idem* n° 894, 8 octobre 1937.

¹²³¹ *Idem* n° 883, 25 juin 1937.

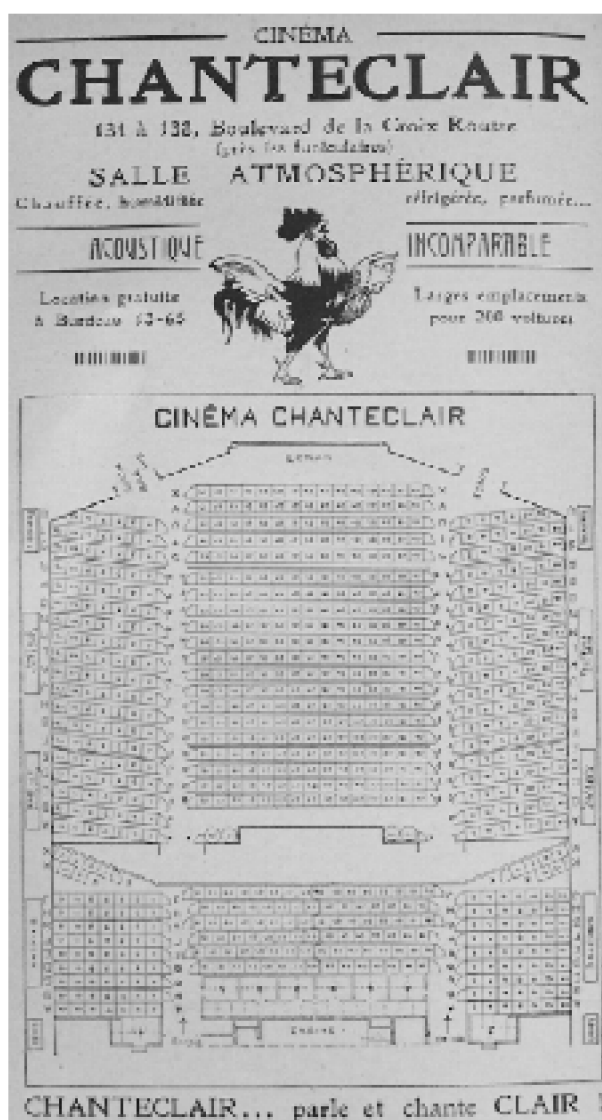


Illustration 20. Plan du cinéma Chanteclair

(Source : Annuaire du Tout-Lyon, année 1936)

La naissance des palaces de quartier est symptomatique de la transformation de l'espace lyonnais. A la Guillotière, en 1930, le Gloria se transforme en salle de 1^{ère} vision en servant d'exutoire à la firme Paramount, désormais orpheline du Tivoli. *Le Cri de Lyon* salue cette métamorphose, qui est aussi celle du quartier :

« Dans quelques semaines, les changements apportés seront tels que la Guillotière deviendra un centre nocturne où, au lieu d'agressions, les Lyonnais viendront chercher les plaisirs dont seuls les établissements du centre avaient jadis le monopole de vente. »¹²³²

Description réductrice, sans nul doute, mais révélatrice des transformations de l'espace urbain. Les quartiers de Vaise et de la Croix-Rousse suivent le même chemin, signe de leur relatif embourgeoisement : les catégories les plus populaires habitent désormais en

¹²³² *Le Cri de Lyon* n° 505, 4 octobre 1930.

dehors de la grande ville, dans les communes de la banlieue lyonnaise¹²³³. D'ailleurs, si une salle de près de 800 places, le cinéma Impérial, ouvre ses portes à Villeurbanne dès 1930, elle reste plus proche du fonctionnement traditionnel des salles de quartier que des grands établissements qui s'implantent à la Croix-Rousse, à la Guillotière et à Vaise. Le cinéma Impérial ne donne en effet que cinq séances par semaine contre quatorze au Chanteclair ou au Vox.

La naissance des palaces de quartier est très certainement liée également à l'extension des temps de loisirs des classes ouvrières, symbolisée par la législation du Front Populaire, et à la place grandissante de la culture dans les domaines d'intervention de l'Etat et de ses représentants. Dès la fin des années 1920, les pouvoirs publics locaux redoublent d'efforts dans la diffusion de la culture, devant en cela l'initiative privée, par la construction de salles des fêtes polyvalentes, dont l'histoire, à ma connaissance, reste encore à faire.

A Saint-Fons, une salle municipale d'une contenance de 500 places organise tous les samedis soirs une séance de cinéma pour les adultes en 1931¹²³⁴. La Maison du peuple à Oullins, construite en 1925-1926, compte quant à elle 1 200 places et est également utilisée pour des séances cinématographiques, notamment celles organisées par l'ORCEL¹²³⁵. A Villeurbanne, le théâtre municipal programme ponctuellement des grands films¹²³⁶. A Lyon même, trois imposants bâtiments sont construits dans les années 1930 : la salle des fêtes de la Croix-Rousse, la salle des fêtes de Vaise et la Bourse du travail place Guichard, sur la rive gauche du Rhône. Trois quartiers qui, justement, sont distingués par l'ouverture de grands établissements cinématographiques.

Cela étant, les palaces de quartier ne s'imposent pas dans l'ensemble de l'agglomération lyonnaise. Les quartiers de Montchat, Monplaisir, Gerland, Perrache, Etats-Unis, l'ensemble en fait des quartiers de Lyon situés au delà de la voie ferrée sont toujours caractérisés par une petite exploitation de proximité. Dans la banlieue, il existe bien des salles de 600 à 800 places comme à Oullins, Vénissieux, Saint-Fons ou Vaulx-en-Velin, mais elles sont loin de fonctionner quotidiennement¹²³⁷. Dans le reste de l'agglomération, à Caluire, Bron, Sainte-Foy-les-Lyon, Tassin ou Pierre-Bénite, les établissements cinématographiques ne dépassent pas les 400 places. Sur les treize salles que compte Villeurbanne, une seule dépasse les 600 places. En dépit des difficultés, la petite exploitation de quartier reste prédominante.

D) LE MAINTIEN DE LA PETITE EXPLOITATION DE PROXIMITÉ

¹²³³ BAYARD Françoise et CAYEZ Pierre, *op. cit.*, page 343.

¹²³⁴ ADR : 4 M485 : Enquête préfectorale, mai 1931.

¹²³⁵ AM Oullins : 2 R 2 : Comptes-rendus du Conseil d'administration du cinéma éducateur (1926-1934).

¹²³⁶ AMV : Lettre de la municipalité à Meunier, directeur du cinéma Family, 10 décembre 1937.

¹²³⁷ ADR : 4 M 485 : Enquête préfectorale, mai 1931.

Le renouvellement de l'exploitation lyonnaise durant les années 1930 ne fait pas du passé table rase, loin de là. En effet, malgré les immenses difficultés techniques, économiques, financières, en dépit des faillites à répétition, des fermetures sur plusieurs années parfois, les salles de cinéma de quartier ne disparaissent pas du paysage urbain. Sur les quarante-sept établissements cinématographiques que compte Lyon en 1928, seuls trois ont disparu en 1944. Plus de 90 % des salles de cinéma ont donc traversé les années 1930. La première salle à fermer ses portes a été à la fin de l'année 1929 le cinéma Fantasio à Montchat. Plus que l'avènement du parlant, c'est l'identité de la salle, de type forain, qui a certainement conditionné sa fermeture. En revanche, les deux autres établissements à disparaître au cours des années 1930 ont directement subi la nouvelle donne de l'exploitation. A la Croix-Rousse, le propriétaire du cinéma Lacroix parvient à vendre sa salle juste au moment où s'installe l'imposant Chanteclair. Le nouveau propriétaire, qui pense à juste titre « *qu'on l'a pris pour une poire*¹²³⁸ », ne pourra faire autrement, face à une telle concurrence, que de fermer définitivement la salle. Dans le quartier de Monplaisir, les difficultés des propriétaires successifs face à l'avènement du parlant, la crise économique et la concurrence du tout proche Cristal-palace aboutissent à la fermeture du petit cinéma Bijou. Celui-ci est finalement racheté par l'exploitant du Cristal-palace en 1934 et toujours considéré comme un fonds de commerce en 1943¹²³⁹. Mais la salle n'est à cette date fermée au public depuis de nombreuses années.

A l'exception de ces trois établissements on ne constate aucune disparition parmi les petites salles de quartier. Certaines, pourtant, ferment leurs portes au plus fort de la crise économique : le cinéma Family, dans le bas des pentes de la Croix-Rousse, ne fonctionne pas du tout entre 1931 à 1935¹²⁴⁰ et le cinéma Gerland reste portes closes pendant près d'une année¹²⁴¹. Mais ces deux salles finissent par être rachetées et rouvertes au public lorsque le secteur cinématographique se porte mieux.

Dans les quartiers transformés par l'ouverture d'une grande salle de cinéma, on constate le maintien d'une petite salle pour le public plus populaire du quartier. A Vaise, après l'ouverture du cinéma Vox et la réfection du Régina, le cinéma Darnas subsiste comme un lieu plus informel, plus convivial :

« Avec le Régina, la clientèle aisée, tout comme au Vox, trouve une salle où l'on exige de la tenue et où l'on interdit absolument de fumer. Et de cette façon les clientèles vont vite se départager. Au Darnas, une certaine liberté et un laisser aller très Front populaire continueront à connaître les faveurs d'un public qui aime à tomber la veste et se sentir là comme chez soi, et même un peu mieux que chez soi. Et comme cela, tout le monde est content.¹²⁴² »

La pérennité du cinéma Darnas est à Vaise le meilleur exemple de la coexistence dans le

¹²³⁸ *Le Cri de Lyon* n° 656, 19 novembre 1932.

¹²³⁹ ADR : 4007 W 39 : Formation de la société Cristal-palace (17 février 1943).

¹²⁴⁰ AML : 1179 WP 007 : Dossier du cinéma Rialto (ex-Family).

¹²⁴¹ AML : 1179 WP 006 : Dossier du cinéma Olympic (ex-Gerland).

quartier de populations socialement et culturellement distinctes. Même si les cinémas Régina et Vox peuvent espérer attirer également les habitants des communes voisines, Tassin, Dardilly ou Ecully, en tout cas ceux qui disposent déjà d'une automobile. Sur le plateau de la Croix-Rousse, l'ouverture du Chanteclair a bien entraîné la fermeture du cinéma Lacroix, mais le cinéma de Jérôme Dulaar continue à proposer aux Croix-Roussiens un cadre plus convivial.

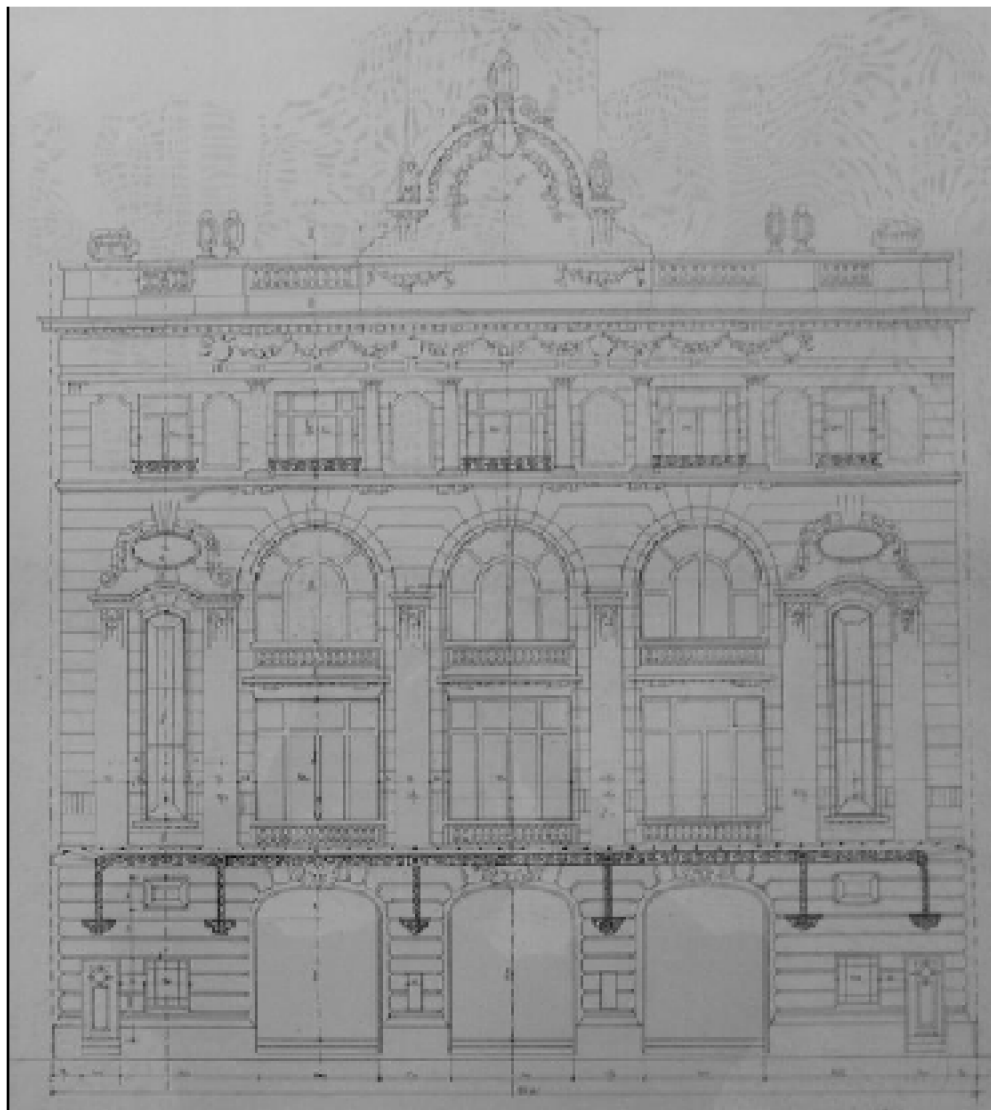


Illustration 21. Façade du cinéma Cigale, ouvert en 1929 entre les quartiers Part-Dieu et Brotteaux

(Source : AML, carton 1121 WP 002)

¹²⁴² *Le Cri de Lyon* n° 894, 8 octobre 1937.

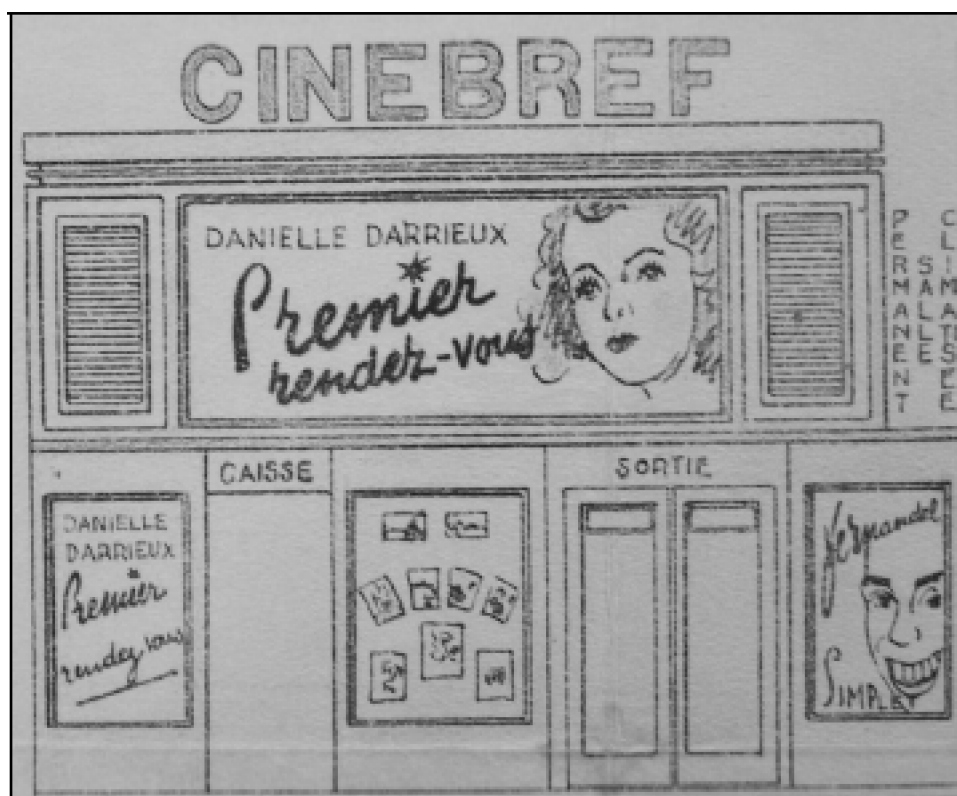


Illustration 22. Façade du cinéma Cinébrief, dans le centre de la ville
(Source : AML, carton 1179 WP 001 : Plan et façade de la salle, 1942)

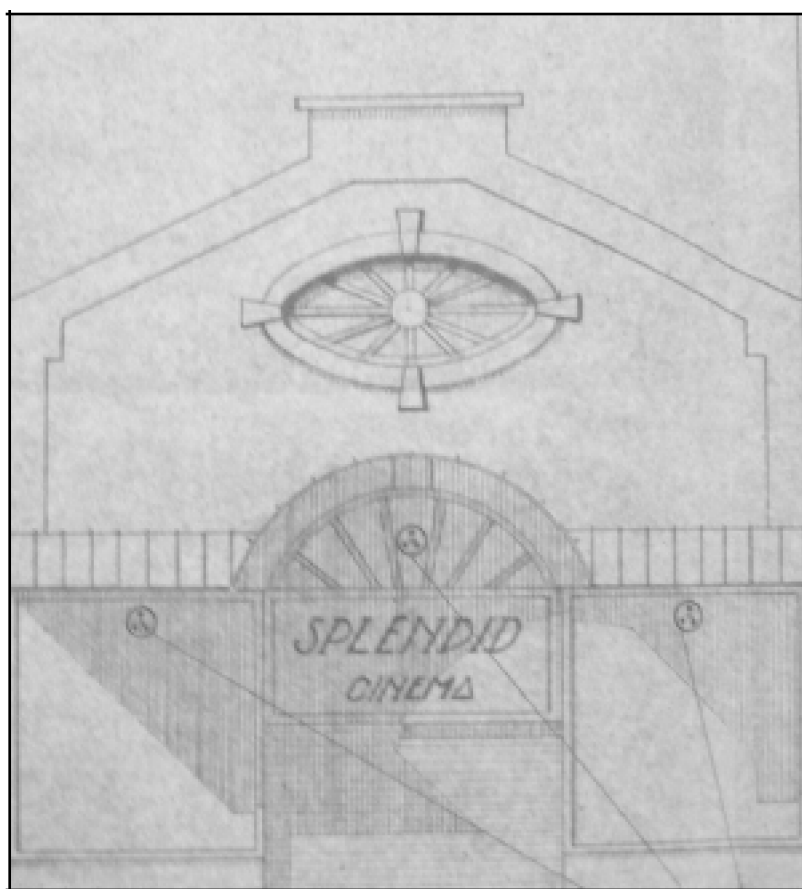


Illustration 23. Façade du cinéma Splendid, implanté entre les quartiers Gerland et Etats-Unis

(Source : AML, carton 1273 WP 022 : Plan et façade de la salle, 1942)

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)



Illustration 24 : Façade du cinéma Caméo (ex-Venise), situé dans le quartier de la Vilette
(Source : AML, carton 1273 WP 022 : Plan et façade de la salle, 1942)



Illustration 25. Façade actuelle du cinéma Caméo
(Collection personnelle)

La problématique est différente sur la rive gauche du Rhône où certaines des petites
protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

salles qui jouxtent les grands établissements se transforment en établissements spécialisés. Mais, entre Part-Dieu et Guillotière, on trouve toujours de petites salles de cinéma – le Familia, le Paul-Bert – caractérisées on le verra par une programmation plutôt populaire, où les films de série B se taillent la part du lion.

Si le modèle de la salle de cinéma de quartier se maintient, il s'étend également. Certains quartiers lyonnais sont ainsi marqués à la fin des années 1930 par l'ouverture d'une deuxième exploitation cinématographique: à Gerland, le cinéma Oasis en 1937 (326 places) ; à Montchat, le cinéma Novelty en 1938 (299 places) et dans les pentes de la Croix-Rousse, le cinéma Marly en 1939 (318 places). Ces établissements de modeste envergure partagent la clientèle du quartier où ils sont implantés.

A Villeurbanne, le cinéma conquiert un nouveau territoire. En effet, deux salles de cinéma s'implantent à l'extrême est de la commune, dans le quartier de la Soie : les cinémas Printania (ouvert en 1930) et Régence (ouvert en 1931). A Lyon même, le quartier des Etats-Unis est le seul qui, entre 1926 et 1936, gagne de manière significative des habitants. Or, l'offre de cinéma dans le sud-est de la ville s'est, elle aussi, multipliée : deux salles de cinéma, le Bocage et le Moulin rouge, ouvrent leurs portes au cours des années 1930 et le cinéma Victoria (ex-cinéma de la Plaine), qui existe depuis les années 1920, triple sa capacité d'accueil¹²⁴³. L'exploitation cinématographique de proximité demeure une réalité.

E) LES TARIFS

L'évolution des tarifs des salles de cinéma dans les années 1930 est au diapason de la transformation de l'exploitation. Les différences entre les établissements sont toujours importantes, mais moins marquées géographiquement. De fait, c'est désormais l'identité de la salle et la nature de sa programmation, plus que sa localisation, qui conditionnent les prix qui y sont pratiqués. Et l'on constate tout de même une certaine uniformisation des tarifs, avec une moyenne générale de 4 francs la place.

Dans le centre de la ville, les établissements les plus importants conservent des tarifs élitistes. Que cela soit au Pathé-palace en 1937 ou à la Scala en 1938, le prix moyen des fauteuils atteint 10 à 12 francs¹²⁴⁴. Il existe donc toujours une exploitation de prestige pour un public assez aisé. Mais dans le centre-ville, on trouve désormais des cinémas permanents, dont les tarifs sont bien plus bas. Ils vont généralement de trois à cinq francs¹²⁴⁵, équivalents à ceux pratiqués dans la petite salle du quartier Perrache et moins chers, par exemple, que ceux du cinéma Régina, à Vaise¹²⁴⁶.

Sur la rive gauche du Rhône, le quartier des Brotteaux continue à se démarquer par

¹²⁴³ AML : 1121 WP 005 : Dossier du cinéma de la Plaine et 1273 WP 002 : Plan du cinéma Victoria, 1942.

¹²⁴⁴ *Le Cri de Lyon* n° 882 et 911 des 18 juin 1937 et 4 février 1938.

¹²⁴⁵ *Le Progrès*, 2 avril 1937.

¹²⁴⁶ *Idem*, 27 mars et 30 octobre 1937.

des tarifs plutôt élevés. Les tarifs du cinéma de la Cigale, en 1936, vont de cinq à huit francs ¹²⁴⁷ alors toutes les autres salles de la rive gauche dont je connais les prix proposent des tarifs planchers à trois ou quatre francs. Dans les années 1920, le Lumina-Gaumont, situé au cœur du quartier des Brotteaux, pratiquait déjà des tarifs élevés, plus élevés en tout cas que ceux des grandes salles de la Guillotière. La particularité du quartier des Brotteaux, que l'on a pu observer depuis la fin du XIX^e siècle ne se dément pas. D'ailleurs, dans la salle que la société Gaumont escompte ouvrir à la toute fin des années 1930 aux Brotteaux, les tarifs sont déjà fixés autour de 10 francs ¹²⁴⁸, au niveau donc des grandes salles de 1^{ère} vision du centre-ville.

Les tarifs du cinéma de l'Eldorado, à la Guillotière, vont de 3,50 à 10 francs en 1936 et sont bien plus bas que le prix des représentations de music-hall organisées dans l'établissement (qui vont de 5 à 18 francs) ¹²⁴⁹. Le cinéma, sans conteste, est toujours un spectacle populaire. Par l'échelle de ses tarifs, le principal établissement de la Guillotière peut donc attirer tout autant le public populaire que des spectateurs prêts à payer plus de deux fois le tarif plancher pour se démarquer. Une partie de la clientèle de l'établissement se rend d'ailleurs au spectacle en voiture, comme le semble le démontrer les récriminations du directeur de l'Eldorado lorsque la municipalité décide d'interdire le stationnement des véhicules devant les salles de spectacle ¹²⁵⁰. Il est difficile en fait de faire la part des choses. J'ignore totalement si les places à 3,50 francs de l'Eldorado sont nombreuses ou marginales. Car si l'établissement pratique un tarif plancher plus accessible qu'au Comœdia ou même au modeste cinéma des Variétés de l'avenue Berthelot ¹²⁵¹, il reste bien plus cher qu'une salle comme le petit cinéma Anvers, situé à quelques centaines de mètres, dont les tarifs à la même période vont de deux à quatre francs ¹²⁵².

Je manque malheureusement d'informations plus fines sur Lyon, notamment pour comparer les différentes salles d'un même quartier comme à Vaise ou à la Croix-Rousse. Mais l'exemple de Villeurbanne – dont tous les directeurs de cinéma communiquent le détail de leurs tarifs à la municipalité en 1937 – permet d'appréhender précisément les différences entre les établissements d'un même secteur géographique et d'avoir une idée plus nette de la segmentation des publics :

Tableau 34. Nombre de places par tarif (en francs) dans les salles de Villeurbanne en 1937 ¹²⁵³

¹²⁴⁷ *Idem*, 19 septembre 1936.

¹²⁴⁸ *Le Cri de Lyon*, n° 904, 17 décembre 1937.

¹²⁴⁹ *Idem*, n° 819, 28 février 1936.

¹²⁵⁰ AML : 1127 WP 060 : Lettre du directeur de l'Eldorado à la municipalité, octobre 1934.

¹²⁵¹ *Le Progrès*, 9 janvier et 10 mai 1937.

¹²⁵² *Idem*, 4 janvier 1936.

Troisième partie. La segmentation des publics (1929-1945)

Tarifs	2	2,50	3	3,50	4	4,50	5	5,50	6	6,50	7	Total
Casino	-	-	-	-	72	210	-	109	-	67	-	458
Fantasio	-	-	-	-	75	75	-	230	-	80	-	460
Family	-	-	150	-	126	111	123	-	-	-	-	510
Eden	-	-	148	-	176	-	118	-	30	-	-	472
Régence	-	-	64	-	170	-	162	-	-	-	-	396
Kursaal	-	-	94	-	285	-	110	-	-	-	-	489
Imperial	-	-	296	-	260	-	240	-	-	-	-	796
Iris	-	-	160	-	215	-	110	-	-	-	-	485
Apollo	-	80	-	270	-	-	190	-	-	-	20	560
Variétés	-	160	-	250	-	60	-	30	-	-	-	500
Etoile	-	70	212	-	167	-	-	-	-	-	-	449
Comœdia	101	68	-	93	89	-	-	-	-	-	-	351
Total	101	378	1124	613	1635	456	1053	369	30	147	20	5 926

Le prix moyen des 5 926 places de cinéma que compte Villeurbanne est très exactement de 4 francs et 2 centimes. Le tarif de 4 francs est du reste le plus courant (27,6 % des places, plus du quart). L'offre de cinéma dans la commune est constituée de onze tarifs différents, qui vont de 2 à 7 francs soit du simple au triple. Mais il s'agit ici de marges minoritaires dans l'absolu, même si ces tarifs sont importants dans certaines salles. Les tarifs compris entre 3 et 5 francs constituent plus de 80 % des places proposées au public de Villeurbanne.

Les places à 2 et 2,50 francs ne constituent que 8 % des places proposées, et seul le tiers des salles (quatre sur douze) les proposent. Mais dans ces salles, les tarifs les moins chers occupent une place non négligeable : Comœdia (46,8 %, près de la moitié), Etoile (15,6%), Variétés (32 %) et Apollo (14,8 %). Les places au delà de 5 francs ne constituent quant à elles que 9,5 % de l'offre, et cinq salles sur douze proposent de tels tarifs. Mais elles constituent plus des deux tiers des places au cinéma Fantasio (67 %) et plus du tiers de celles du Casino (36%). Par contre, les places les plus chères sont quantité négligeable dans les trois autres salles qui les proposent (Eden : 6% ; Apollo : 3,5 % et Variétés : 6 %).

Au final, on trouve deux salles – Fantasio et Casino – qui visent une clientèle assez aisée (pas de tarifs à moins de quatre francs, une proportion de places chères importante, surtout au cinéma Fantasio), six salles qui ont une politique d'exploitation identique (tarifs de 3 à 5 francs) et deux salles qui visent une clientèle plutôt populaire (pas de tarifs au delà de 4 francs, tarifs planchers à deux ou deux francs cinquante). Enfin, deux salles ont un spectre de tarifs très élargi. Il s'agit surtout du cinéma Apollo, dont les tarifs vont de 2,50 à sept francs (soit une différence du simple au triple, quasiment). Bien sûr, le nombre de places disponibles par catégorie révèle que les tarifs extrêmes ne concernent qu'une minorité des places (respectivement 15 et 3 %). On constate, pour le cinéma des Variétés, un plus fort ancrage dans les catégories plus modestes (les places les moins

¹²⁵³ AMV : Dossiers des différents établissements de la commune, réponses des exploitants à une enquête de la mairie, novembre 1937.

chères constituent le tiers des places alors que places les plus chères que 6 %).

La différence de clientèle entre salles les moins chères et les salles les plus chères est assez importante : le cinéma Fantasio, au vu de la composition de la salle selon les différents tarifs, s'attend à ce que ses clients déboursent en moyenne 5 francs et 25 centimes pour assister à la séance et le cinéma Casino près de cinq francs. Dans les établissements Comœdia et Etoile, les propriétaires n'escomptent qu'une moyenne de trois francs par place vendue. Entre la salle la plus chère et la salle la moins chère, l'écart atteint donc 75 %. Le plus étonnant étant que ces quatre établissements se situent tous les uns à côté des autres, dans le quartier des Charpennes. La segmentation des publics des salles de cinéma commerciales s'opère également à l'échelle du quartier.

2) Le cinéma d'institution

A) LES SALLES PAROISSIALES, VÉRITABLES CONCURRENTES AUX SALLES COMMERCIALES

Jusqu'au début des années 1930, les salles paroissiales ne fonctionnaient au mieux qu'une seule fois par semaine, le dimanche. Il existait également des séances le jeudi après-midi pour les enfants, comme le prouvent les nombreuses lettres d'instituteurs dénonçant l'emprise des patronages catholiques. En 1931, si douze paroisses lyonnaises déclarent organiser des séances cinématographiques, elles ne sont réellement que deux à fonctionner régulièrement chaque semaine. Dans le reste de l'agglomération, des cinémas paroissiaux existent à Oullins, Sainte Foy les Lyon, Caluire, La Mulatière et Saint Rambert, ainsi qu'à Villeurbanne. Mais là aussi, on ne compte au mieux que deux séances de cinéma par mois¹²⁵⁴. La période des années 1930 va de fait marquer une véritable rupture non seulement du nombre de salles paroissiales mais aussi de leur fonctionnement.

Les cinémas catholiques se sont d'une part adaptés très rapidement à la nouvelle donne technologique que constitue la sonorisation des films. La salle catholique de l'Etoile, située au n° 12 de la rue Sainte-Hélène, est équipée en parlant dès novembre 1930, bien avant la plupart des salles commerciales de la ville, et en même temps que l'imposant cinéma Tivoli¹²⁵⁵. Les curés ou les associations paroissiales n'ont bien sûr pas les moyens de la société Etoile-Film, qui exploite toujours une salle de cinéma dans le quartier d'Ainay, mais ils parviennent néanmoins à acheter une installation de cinéma parlant relativement rapidement. Le cinéma de la paroisse Saint-Denis, à la Croix-Rousse, est ainsi équipé en parlant en janvier 1933¹²⁵⁶, en même temps que certaines salles commerciales de quartier.

Les cinémas paroissiaux peuvent compter sur la société catholique Etoile-film qui se

¹²⁵⁴ ADR : 4 M 485 : Enquête préfectorale, mai 1931.

¹²⁵⁵ AML : 1271 WP 021 : Fiche du cinéma Etoile.

¹²⁵⁶ Archives du diocèse de Lyon : *Bulletin paroissial Saint-Denis de la Croix-Rousse*, janvier 1933.

développe considérablement au début des années 1930. Avec l'ouverture du Cinéma Empire et l'acquisition du cinéma Saint-Clair à Caluire ¹²⁵⁷, la société est en 1931 une des principales actrices de l'exploitation lyonnaise. Bien plus, Etoile-Film fabrique ses propres appareils et sort de ses ateliers de Montchat un modèle d'appareil de projection de films parlants, que se procurent de nombreuses salles commerciales du département ¹²⁵⁸. Dans un article publié en 1930, le chanoine Reymond remarquait que la société Etoile-Film accordait des facilités de paiement aux salles d'œuvres ¹²⁵⁹ : les paroisses lyonnaises ont donc à portée de main un fournisseur privilégié et sans doute compréhensif.

Ces dernières ne sont néanmoins pas plus nombreuses que dans les années 1920. C'est le pape Pie XI lui-même qui, en 1936, va véritablement faire exploser le cinéma paroissial avec la publication de l'encyclique *Vigilanti Cura* :

« D'autre part, les bons films peuvent, au contraire, exercer une influence profondément moralisatrice sur ceux qui les voient. Non seulement ils sont une distraction, mais ils peuvent susciter de nobles idéals de vie, donner des notions précieuses, fournir de plus amples connaissances sur l'histoire et les beautés du pays, présenter la vérité et la vertu sous une forme attrayante, créer ou – pour le moins – favoriser une compréhension entre les races, promouvoir la cause de la justice, éveiller l'attrait de la vertu et contribuer par une aide positive, à la construction d'un ordre social plus juste dans le monde. ¹²⁶⁰ »

C'est un véritable panégyrique du cinéma, présenté comme une arme absolue pour la propagation de l'ensemble des idéaux chrétiens. Le but recherché est plus absolu, plus positif désormais que la seule concurrence à l'influence pernicieuse des cinémas commerciaux : il s'agit de développer le cinéma pour œuvrer pour le bien et la morale. Cela explique par exemple que la paroisse lyonnaise Saint Jean, dont les ouailles, en l'absence de toute exploitation cinématographique dans le quartier, ne sont pas directement en danger, choisit d'installer un cinéma en 1942.

De fait, les exploitations paroissiales se multiplient. Quatre paroisses lyonnaises sollicitent une autorisation d'exploiter auprès de la municipalité entre septembre et décembre 1936. Celles-ci sont situées majoritairement dans les quartiers plutôt résidentiels : aux Brotteaux (Saint-Nom de Jésus), à Montchat (Notre-dame du bon secours) et à Ainay (Sainte-Croix) ¹²⁶¹. Mais on retrouve également une paroisse située derrière le quartier de la Part-Dieu, la paroisse Sainte-Anne ¹²⁶². Entre 1937 et 1939, trois

¹²⁵⁷ *Indicateur commercial Henri*, années 1931-1932.

¹²⁵⁸ *Le Cri de Lyon* n° 5496 et 616, des 30 juillet 1931 et 12 février 1932.

¹²⁵⁹ BNF-Arsenal : Fond Auguste Rondel : RK 978 (Société de production Etoile-Film) : *Dossiers du cinéma*, n° hors série, 1930, page 1.

¹²⁶⁰ **PIE XI, Encyclique *Vigilanti Cura*.**

¹²⁶¹ AML : 1179 WP 004 (Cinéma Foyer, paroisse Notre-dame du Bon secours), 1179 WP 005 (Cinéma Lacordaire, paroisse Saint-Nom de Jésus) et 1179 WP 008 (Cinéma Sainte-Croix).

nouvelles paroisses – Saint-André, Notre-dame de Bellecombe et Saint-Irénée¹²⁶³ – se lancent dans l'aventure. Si l'on y ajoute les paroisses Saint-Denis et Saint-Pothin, qui fonctionnent depuis les années 1920 et la paroisse Saint-Bruno, à la Croix-Rousse, qui a entamé ses projections en 1935¹²⁶⁴, ce ne sont pas moins de dix salles de cinéma paroissiales qui fonctionnent régulièrement à la veille de la seconde guerre mondiale.

De plus, les cinémas catholiques développent une politique d'exploitation calquée sur celle qui prévaut dans les salles commerciales. La paroisse Saint-Denis adopte ainsi une séance le samedi soir à la rentrée 1936 ce qui constitue une évolution essentielle puisque la séance du samedi soir est la plus fréquentée dans les salles de quartier. Le cinéma Familial de la rue de Condé est quant à lui autorisé à fonctionner quatre jours par semaine, du jeudi au dimanche, en octobre 1938¹²⁶⁵, soit cinq séances par semaine, c'est à dire autant que la plupart des salles de quartier. Toutes les demandes d'autorisation d'exploiter à partir de cette date le sont au minimum pour trois séances par semaine. Enfin, les salles paroissiales commencent, auprès des autres salles de cinéma, à faire paraître leur programme dans la presse locale. La première est le cinéma Bellecombe en novembre 1941¹²⁶⁶, bientôt suivie par d'autres. Les salles paroissiales s'affirment donc comme de véritables concurrentes aux salles de cinéma commerciales, et notamment aux salles de quartier. Une concurrence qui n'est pas dédaignée : en décembre 1936, le propriétaire du cinéma villeurbannais des Variétés se plaint de la concurrence de la salle paroissiale toute proche, qui pratique des tarifs descendant jusqu'à 1 franc¹²⁶⁷ (le tarif le plus bas aux Variétés est de 2,50 francs). Car, bien évidemment, les salles paroissiales peuvent proposer des tarifs très bas, n'ayant à leurs charges aucun salaire et ne cherchant pas (ou peu) à gagner de l'argent. Toutefois, certaines d'entre elles proposent des tarifs qui équivalent ceux des salles commerciales les plus modestes. Les tarifs du cinéma de la paroisse Notre-Dame Saint-Vincent vont par exemple de 2,50 à 5 francs en 1940¹²⁶⁸. Les salles de cinéma paroissiales sont désormais des cinémas comme les autres.

Les salles catholiques bénéficient par ailleurs de la constitution le 12 novembre 1935, d'une association qui cherche à les fédérer, celle du Groupement des Salles Familiales de l'agence de Lyon¹²⁶⁹, et plus précisément celles fonctionnant au cinéma standard

¹²⁶² AML : 1179 WP 009 : Lettre de l'association La Renaissance Sainte-Anne datée du 12 août 1936.

¹²⁶³ AML : 1179 WP 005 (Notre-dame de Bellecombe), 1179 WP 008 (Saint-André) et 1179 WP 009 (cinéma le Foyer, Saint-Irénée).

¹²⁶⁴ AML : 1179 WP 009 : Rapport des Sapeurs-Pompiers daté du mois d'avril 1935.

¹²⁶⁵ AML : 1179 WP 008 : Dossier du cinéma Sainte-Croix, lettre du 21 septembre 1940.

¹²⁶⁶ *Le Progrès*, 1^{er} novembre 1941.

¹²⁶⁷ AMV : Dossier du cinéma Kursaal, lettre de l'exploitant datée du 21 décembre 1936.

¹²⁶⁸ AML : 1111 WP 006 : Lettre de l'Association d'éducation populaire Notre-Dame Saint-Vincent datée du 26 novembre 1940.

parlant, soit en 35 mm. Le siège social de l'association se trouve à Besançon, d'où est partie l'impulsion, mais les réunions se déroulent à Lyon, dans la salle Sainte Croix, rue de Condé à partir de 1936. L'association regroupe l'ensemble des salles « familiales », donc paroissiales qui prennent leurs films chez les distributeurs basés à Lyon. Les conditions d'admission sont draconiennes : les paroisses doivent fournir un compte-rendu mensuel de l'activité de la salle et des films passés, et sont interdites de louer des films sans l'accord de l'association.

Le développement de l'association est considérable, au diapason du développement des salles paroissiales. On compte quarante-cinq membres en 1935, le double (quatre-vingt-quinze) en 1936, et 166 en 1939¹²⁷⁰. 166 membres signifiant 166 salles de cinéma, le Groupement des Salles Familiales constitue finalement, et de loin, le plus grand circuit d'exploitation de la région, sinon du pays.

Les buts de l'association sont ambitieux « *d'une manière générale, l'amélioration du cinéma* ». Et même plus loin : « *Enfin chaque adhérent s'engage par tous les moyens dont il dispose, d'agir sur l'opinion publique, dans sa localité et dans sa région, en faveur du cinéma moralisateur et éducateur* ». Les adhérents ont pour cela déjà des moyens à leur disposition. Le journal « Choisir », en 1936, propose des tableaux d'affichage où les paroisses peuvent inscrire les films qui passent dans les salles de quartier accompagnés de la cotation du Comité Catholique du Cinéma¹²⁷¹. Le Comité édite par ailleurs des catalogues des films à voir, ou ne pas voir.

L'association entend fournir aux salles paroissiales la documentation nécessaire au choix des films, dans le cadre de liens commerciaux avec les maisons de distribution, mais aussi « *d'obtenir pour elles des films répondant à leurs exigences* », et donc se substituer aux distributeurs privés. D'ailleurs la nouvelle association ne perd pas de temps puisque le soir même de sa première assemblée est prévue une réunion dans la salle de l'Etoile avec les principales maisons de distribution lyonnaises.

Un an plus tard, le responsable du service location du Groupement peut se targuer d'obtenir désormais des tarifs raisonnables, les films ne se payent plus au prix fort, ce qui semble une évidence. Un distributeur qui loue un film au groupement, qui compte alors une centaine de membres, est assuré de placer son film pendant plusieurs semaines, si ce n'est plusieurs mois. Mais le Groupement ne cherche pas qu'à économiser quelques sous :

« Il paraît incontestable que, la discipline jouant, la force de location représentée par l'ensemble des salles puisse agir sur les producteurs, qui, tenant compte d'un manque à gagner, se décideront certainement à améliorer un certain nombre de films, et à leur assurer ainsi un meilleur rendement commercial¹²⁷². »

¹²⁶⁹ Groupement des Salles Familiales : Cahier des séances de l'association, séance constitutive du 12 novembre 1935.

¹²⁷⁰ Groupement des Salles Familiales : Assemblées générales des 15 novembre 1936 et 3 juillet 1939.

¹²⁷¹ Archives du diocèse : 11/II 193 : Réclame de la C.C.C., vers 1938.

¹²⁷² **Groupement des Salles Familiales : Assemblée générale du 15 novembre 1936.**

C'est le modèle américain, encensé par le pape dans sa lettre encyclique *Vigilanti Cura*. Le quotidien *Le Nouvelliste*, en refusant de nommer les films jugés immoraux, constitue déjà une arme susceptible d'influer sur la carrière des films à scandale¹²⁷³. Dès 1936, l'assemblée déclare que l'influence des « gros contrats de location » passés par le groupement se fait déjà sentir sur la production cinématographique française :

« Déjà d'importantes firmes, avant de les arrêter définitivement, soumettent à l'examen du programmateur [du groupement] les scénarios et le découpage de leurs films en voie de réalisation, et elles acceptent de faire les corrections demandées¹²⁷⁴. »

En 1937, une nouvelle étape est franchie dans les ambitions du groupement : il s'agit maintenant d'intervenir directement sur l'exploitation cinématographique :

« Or, cette force, il convient, semble-t-il, de l'accroître en sortant du domaine des salles du type œuvres et en intéressant des laïcs, hommes d'affaires, à la location et au rachat [...] de grandes salles d'exploitation, dans les villes les plus importantes. Il faut à la fois des salles familiales et des salles clefs, sur le terrain du cinéma, comme, dans le domaine de la Presse, il faut des bulletins paroissiaux, de modestes journaux, et de grands quotidiens. Pourquoi les catholiques au courant des affaires, industriels et commerçants, capitalistes, ne prendraient-ils pas l'initiative, un peu partout, de financer ces salles clefs, et d'en assurer la bonne exploitation. Ce serait à la fois un apostolat nouveau et un placement avantageux. Que souhaiter de plus ?¹²⁷⁵ »

A Lyon, la firme Etoile, avec ses deux salles de cinéma du quartier Ainay, remplit déjà ces attributions. Il ne semble pas, à ma connaissance, que ces déclarations aient provoqué dans l'agglomération une grande vague de rachat des salles par des catholiques, mais il est difficile de juger de la confession d'un exploitant.

Les cinémas catholiques continuent de se développer sous le régime de Vichy. Entre 1940 et 1944, pas moins de six paroisses ouvrent un cinéma à Lyon, dont certains dans des quartiers – la vieille ville, Saint-Just – jusque là vierges d'établissements cinématographiques. Les salles paroissiales participent donc pleinement à la diffusion du spectacle cinématographique dans la ville. La période est également marquée par l'activité inlassable de l'Abbé Chassagne, qui multiplie les projets d'un organisme de cinéma catholique. Fondé en 1942 par ses soins, l'Office Familial de Documentation Artistique (OFDA) propose aux catholiques des fiches documentées sur les films et une bibliothèque du cinéma¹²⁷⁶.

On aurait tort néanmoins de croire que le cinéma catholique bénéficie d'un traitement de faveur du nouveau régime. Car si Vichy se réclame de l'Eglise, l'Eglise n'est pas nécessairement acquise à Vichy. Les autorités ecclésiastiques ne sont dans leur

¹²⁷³ Archives du diocèse : 11/II 193 : Dossier sur la presse catholique et le cinéma, réalisé par *Le Nouvelliste de Lyon*, 1936.

¹²⁷⁴ *Groupement des Salles Familiales : Assemblée générale du 15 novembre 1936.*

¹²⁷⁵ *Idem, 8 novembre 1937.*

¹²⁷⁶ Archives du diocèse : 11/II 193 : Correspondance de l'abbé Chassagne avec l'archevêché, 1941-1942.

ensemble pas dupes de la propagande sinon de l'idéologie qui prévaut. Une note confidentielle condamne ainsi la main-mise du cinéma allemand sur le cinéma français et, en 1941, le Juif Süß est jugé « *tendancieux* »¹²⁷⁷ par les services catholiques. En ce qui concerne les cinémas, les contradictions du régime de Vichy apparaissent en plein jour. La constitution du COIC et l'organisation de l'industrie cinématographique (texte du 26 octobre 1940) ne privilégie pas les salles paroissiales. En fait, elles sont totalement ignorées, très certainement parce que très discrètes sous les derniers feux de la III^{ème} République. Pendant une année, les salles paroissiales se trouvent dans une situation inconfortable, n'ayant pas d'existence légale. L'oubli est réparé en mai 1941, pour les salles standard comme celles fonctionnant en 16 mm¹²⁷⁸. Désormais, aucune paroisse ne peut organiser des séances sans en référer au COIC, comme du reste l'ensemble des salles de cinéma. Après la guerre, les salles de cinéma paroissiales continueront à se développer pour atteindre leur âge d'or au milieu des années 1950.

B) L'OFFICE RÉGIONAL DU CINÉMA ÉDUCATEUR EN REPLI

L'avènement du parlant est un véritable coup dur pour le cinéma éducateur. La Ville de Lyon puis L'ORCEL avaient patiemment constitué dans les années 1920 un immense catalogue pour ne pas être dépendant des maisons commerciales. Un catalogue de films muets qui se trouve donc caduc au début des années 1930.

L'ORCEL et les municipalités qui la soutiennent n'ont guère les moyens d'acheter des films parlants. Jusqu'en 1934, de fait, aucune séance de cinéma parlant n'est organisée lors des garderies du jeudi. En 1935, on en compte 416 sur 3746, soit un peu plus de 10 %. Mais aucune n'a été organisée dans l'agglomération lyonnaise : dans le Rhône, seul Tarare et Thizy sont concernées.

Le développement du cinéma éducateur dans les années 1920, ainsi que les ambitions de ses promoteurs, pouvaient laisser penser qu'à l'instar des salles paroissiales, il allait s'ériger comme un concurrent direct au cinéma commercial. Mais l'arrivée du parlant a brisé cette ambition. Le cinéma éducateur continue à se développer, ou plutôt à se maintenir, dans les années 1930, mais il reste circonscrit au domaine éducatif. De 1928 à 1931, le nombre de séances organisées avait quasiment doublé, passant de 6 786 à 10 076. A partir de 1931, on constate un fléchissement de l'extension de l'activité, causée principalement par l'avènement du parlant :

Tableau 35. Nombre et typologie des séances organisées par l'ORCEL (1931-1935)¹²⁷⁹

¹²⁷⁷ Archives du diocèse : 11/II 193 : Circulaire non signée, 1942.

¹²⁷⁸ *Idem* : Lettre de la Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio, 18 mai 1941.

¹²⁷⁹ **AMV : 0206 WP 002 : Rapport sur l'activité du cinéma éducateur, 29 mai 1934, pour les chiffres des années 1931-1933, La revue du cinéma éducateur, n°3, juillet-septembre 1935, pour ceux de 1934, et la brochure Le Cinéma Educateur, rédigée par Cauvin Gustave en 1936 et conservée aux A.D.R. (1 T 2181) pour les chiffres de 1935.**

	1931	1932	1933	1934	1935
Programmes d'enseignement	3500	3650	3710	3555	3268
Cours d'adultes	340	375	342	366	312
Conférences agricoles	512	560	575	515	486
Orientation professionnelle	184	178	174	160	122
Enseignement technique	422	435	417	372	328
Hygiène sociale	375	390	415	386	340
Séances publiques	2363	2112	1860	1968	1937
Garderies du jeudi	2400	2560	2876	3225	3746
Total	10 076	10 260	10 369	10547	10709

L'évolution générale dessine une stabilisation de l'activité du cinéma éducateur, qui organise à peu de choses près le même nombre de séances en 1931 et en 1935. Les séances récréatives du jeudi données aux enfants des garderies municipales sont en revanche en augmentation constante (plus de 50 % entre 1931 et 1935) et constituent progressivement l'activité principale, aux côtés des programmes spécifiquement scolaires, de l'ORCEL.

Au milieu des années 1930, on compte trente séances récréatives hebdomadaires dans la seule ville de Lyon ce qui, d'octobre à mai, donne environ 900 séances par an, le quart des séances du jeudi organisées par l'ORCEL. Dans les autres communes de l'agglomération, ces séances sont également bien présentes : on en compte six chaque semaine à Villeurbanne, trois à Vaulx-en-velin et Vénissieux et une à Bron, Caluire, Tassin, La Mulatière, Oullins, Pierre Bénite et Saint-Fons. Le cinéma éducateur contribue pleinement à unifier la ville. Au total, ce sont quarante-neuf séances hebdomadaires qui sont données dans l'agglomération lyonnaise, 1500 séances par an, soit plus de 40 % des séances récréatives de l'ORCEL. L'Office a conservé, malgré son action sur une vingtaine de départements, son ancrage lyonnais.

Les séances récréatives du jeudi ont augmenté, mais ce ne sont plus les mêmes, en tout cas à Lyon. Jusqu'au début des années 1930, la plupart des enfants des écoles publiques étaient conduits les jeudi après-midi dans la salle de cinéma de leur quartier où étaient diffusés les programmes du cinéma éducateur. Avec le passage des établissements commerciaux au cinéma parlant, les films de l'Office deviennent indésirables. Le cinéma de la rue Ravier, à Gerland, refuse ainsi de passer les films muets ordinaires, souvent usagés¹²⁸⁰, après sa transformation en parlant en mai 1932. Même problème en janvier 1932 à la Croix-Rousse où les enfants sont privés de cinéma en raison de la transformation des appareils des salles du quartier¹²⁸¹.

Certains enseignants ont décidé de traiter directement avec les salles de cinéma commerciales, sans passer par l'ORCEL. Cette décision est très certainement motivée

¹²⁸⁰ AML 0151 WP 004 : Lettre du directeur de l'école 181 chemin des Culattes à la municipalité, 20 mai 1932

¹²⁸¹ *Idem*, compte-rendu de la réunion de la commission municipale du cinéma scolaire, 9 janvier 1932.

par la volonté de montrer aux enfants des programmes parlants. En avril 1932, on apprend que les écoliers de l'école rue de l'Université, dans le quartier de la Guillotière, se rendent au cinéma de la rue d'Anvers, moyennant 75 centimes par enfant. Ceux des deux écoles de la Grande rue de la Guillotière se rendent pour la même somme aux séances du cinéma Alhambra et ceux de l'école de l'avenue Berthelot au cinéma Comœdia pour la somme d'un franc. Ces tarifs, loin de ceux pratiqués pour les séances normales de ces établissements, sont néanmoins loin d'être symboliques. Au cinéma de Gerland, où se rendent les enfants du quartier, on ne demande que 25 centimes : la salle, qui n'est pas équipée encore pour le parlant, reçoit les films de l'Office. A la Bourse du Travail, salle municipale qui fonctionne bien évidemment avec l'ORCEL, les enfants ne doivent payer que 20 centimes¹²⁸².

En novembre 1932, le directeur de l'école de l'avenue Berthelot, dont les écoliers se rendent toujours pour 1 franc aux séances du cinéma Comœdia, milite en faveur d'une suppression du droit d'entrée aux séances :

« C'est un peu cher par ces temps de crise. C'est aussi à mon avis une solution paresseuse qui a de nombreux inconvénients. Les enfants des chômeurs, des familles nombreuses, tous les nécessiteux sont dans la rue ou vont aux patronages d'en face qui non seulement ne leur demandent rien, mais leur donnent une miche et un chocolat.¹²⁸³ »

Sans compter que ces patronages, catholiques bien sûr, s'équipent bientôt d'une installation de cinéma parlant. En novembre 1934, « *nos garderies sont déjà en état d'infériorité par rapport aux patronages confessionnels, pourvus du cinéma sonore*¹²⁸⁴ » La municipalité lyonnaise finit par supprimer le droit d'entrée aux séances du cinéma éducateur et d'interdire par là-même les instituteurs à emmener les écoliers aux séances des cinémas commerciaux. Demeure la question des locaux.

En vérité, la ville de Lyon a voté en 1929 le principe d'un vaste plan d'installation du cinéma dans les groupes scolaires. En avril 1929, cinq cabines cinématographiques sont déjà en place, puis neuf en juin 1930¹²⁸⁵. Elles sont alors inégalement réparties sur le territoire : sur les neuf cabines de projection, sept se trouvent dans les 3^{ème} et 5^{ème} arrondissements. La place du 5^{ème} s'explique par l'absence de salles de cinéma commerciales dans le quartier. La décision d'équiper toute la ville est confirmée au début des années 1930 mais les autorités municipales sont confrontées à un choix cornélien : faut-il équiper les groupes scolaires d'une véritable cabine de projection ou acheter un des appareils de format réduit mis au point dans les années 1920 ? Le prix va du simple (2 550 francs) au septuple (15 000 francs)¹²⁸⁶. Il semble qu'aucune décision ne soit

¹²⁸² AML : 0206 WP 002 : Rapport de l'inspecteur primaire de Lyon 3 au maire, 12 avril 1932.

¹²⁸³ AML : 0151 WP 004 : Lettre du 30 novembre 1932.

¹²⁸⁴ AML : 0151 WP 004 : Lettre de Petit, inspecteur primaire chargé des garderies du jeudi à la municipalité, 7 novembre 1934.

¹²⁸⁵ *Idem* : Rapport de l'Inspection primaire, 23 juin 1930.

¹²⁸⁶ *Idem* : Rapport de l'architecte en chef de la ville, daté du 31 octobre 1930.

réellement prise et que la ville équipe les écoles au cas par cas, avec toutefois une nette préférence pour les formats réduits dans les groupes scolaires où aucune installation n'avait encore été réalisée.

En 1935, vingt-deux des vingt-quatre séances du cinéma éducateur organisées à Lyon se font dans les groupes scolaires de la ville ¹²⁸⁷, les deux autres étant assurées par une salle de cinéma commerciale (le Cristal-Palace) et par la salle des fêtes de la Croix-Rousse. A Villeurbanne, qui n'a pas pris de telles mesures, les six séances du cinéma éducateur sont organisées dans les salles de cinéma commerciales de la commune ¹²⁸⁸. Les projections du cinéma éducateur ont donc changé de nature dans la capitale des Gaules. On emmène plus réellement les enfants au cinéma puisque le cinéma se trouve à l'intérieur même de l'école. De fait, la prédominance du cinéma muet et la scolarisation du cinéma éducateur éloignent les séances récréatives du jeudi des représentations habituelles des salles de cinéma commerciales. Un mouvement inverse à celui que les salles paroissiales ont impulsé.

Le cinéma éducateur est mis en sommeil pendant la guerre, puis volontairement ignoré des pouvoirs publics sous Vichy. Lorsque l'ORCEL réclame sa subvention à la ville de Lyon en 1940, on lui rétorque que les garderies du jeudi ont cessé de fonctionner et qu'aucun crédit n'est prévu pour l'année suivante. Les Offices sont en effet bien éloignés de l'idéologie du nouveau régime : dans une note confidentielle émanant du bureau de la propagande, il est précisé que « *le cinéma éducatifs était, avant la guerre, entre les mains de la Ligue de l'enseignement (francs-maçons et communistes)* ¹²⁸⁹ ». Néanmoins, ils ne sont pas supprimés et restent en sommeil. Julien Jenger, chargé du cinéma éducatif à la Direction du cinéma du régime propose de remettre en activité les Offices sur le modèle de leur fonctionnement avant-guerre. Ancien directeur de l'Office du Var, il est considéré lui aussi comme franc-maçon, et donc évidemment « *douteux* » sa proposition est rejetée mais pas l'idée du cinéma d'enseignement, qui, à la réflexion, constitue une véritable aubaine pour diffuser la propagande du régime dans les jeunes têtes blondes. Entre mai 1942 et janvier 1943 un chassé-croisé aboutit à une refonte des Offices dans une nouvelle organisation, et à la mise sous séquestre du cinéma éducateur lyonnais ¹²⁹⁰.

L'oubli est la nature des régimes réactionnaires. Dans un article de janvier 1943, qui fait suite au vote du budget, on peut lire : « *Au seuil de la présente guerre, les pouvoirs publics n'avaient rien tenté pour adapter le cinéma à la pédagogie.* ¹²⁹¹ » Vichy a enterré les Offices et récupéré à son profit le travail colossal réalisé en 20 ans. Pour bien peu de temps. A la fin des années 1940, les Offices renaissent de leurs cendres ¹²⁹².

¹²⁸⁷ AML : 1271 WP 021 : Article du 30 janvier 1935.

¹²⁸⁸ *Ibidem.*

¹²⁸⁹ ¹⁷ F 13378 : Note confidentielle du bureau de la propagande au cabinet du ministre du secrétariat à l'éducation nationale, 26 mai 1942.

¹²⁹⁰ ADR : 182 W 249 : Cabinet du préfet pendant la guerre, lettre de l'inspecteur d'académie du Rhône au préfet, mars 1943.

¹²⁹¹ ¹⁷ F 13378 : Article de *l'illustration*, janvier 1943

La rationalisation de l'exploitation et l'affirmation des salles spécialisées sont les deux traits majeurs de l'évolution du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise au cours des années 1930. L'uniformisation apparente de l'industrie cinématographique s'accompagne en effet d'un éclatement en profondeur de l'offre de cinéma. Aux publics des palaces et des salles de quartier, qui coexistent toujours, se superposent les publics des salles spécialisées. Des salles distinctes cohabitent désormais au sein même des différents espaces de la ville, accentuant un peu plus les clivages entre les publics, ce que soulignent la circulation des films et la programmation des établissements.

Chapitre II. Le spectacle cinématographique entre culture de masse et division des publics

Les années 1930 consacrent le rôle prédominant du cinéma dans la société française. A Lyon, le spectacle cinématographique occupe une place quasiment exclusive et marginalise le music-hall. Plus d'une quinzaine de salles de cinéma, toujours plus imposantes, ouvrent leurs portes, le nombre de séances proposées au public se multiplie et les spectateurs sont toujours plus nombreux. Spectacle de masse, le cinéma véhicule également une culture fédératrice. Le renouvellement de l'exploitation conditionne en effet une circulation des films plus homogène, plus rapide aussi, que dans les années 1920. L'avènement du parlant, qui entraîne la disparition de l'accompagnement musical uniformise de fait le spectacle. Surtout, des films, des acteurs, principalement français, s'invitent dans l'ensemble ou presque des quartiers de la ville et contribuent à une certaine uniformisation culturelle de la société urbaine.

Toutefois, cette culture cinématographique de masse ne constitue que la partie émergée de l'iceberg. Les règles qui régissent l'industrie cinématographique et la diversification des salles de cinéma entraînent de fait une segmentation complexe des publics.

Comme dans les années 1920, ceux-ci se différencient selon qu'ils se rendent dans le centre de la ville ou dans leur quartier, dans un grand établissement ou dans une petite salle de proximité. La circulation des films, plus rapide, certes, reste en effet strictement hiérarchisée. Le centre-ville monopolise les films à leur sortie dans l'agglomération lyonnaise, et seuls certains quartiers – ceux qui comptent une salle d'envergure : Brotteaux, Guillotière, Croix-Rousse et Vaise – parviennent à obtenir les films assez rapidement. Dans le reste de la ville, le public des petites salles de quartier patientent toujours plusieurs mois avant de voir les films sortis dans les salles du centre-ville.

Les salles de quartier se distinguent également des grands établissements par leur programmation. Toutes, ou presque, proposent non pas un mais deux films à chaque séance. Dans la banlieue et les quartiers les plus populaires – Villeurbanne, Gerland,

¹²⁹² BORDE Raymond et PERRIN Charles, *op. cit.*, pages 113-115.

Perrache – les films de série B prennent le pas sur les grands films, ce qui relativise assurément le rôle acculturant du cinéma.

Sur cette distinction géographique des publics lyonnais, déjà observée au temps du muet, se superpose une distinction culturelle avec l'émergence des salles spécialisées. Salles paroissiales, salles d'actualités, studios : ces établissements attirent par leur programmation un public spécifique. Aller au cinéma, c'est désormais choisir le lieu et la salle où l'on se rend, mais également la catégorie de film que l'on va voir.

La circulation des films et la programmation des salles lyonnaises ont pu être étudiées grâce aux insertions des programmes dans la presse locale ou corporative¹²⁹³. L'ensemble ou presque des établissements de Lyon et la moitié des salles de Villeurbanne ont pu être analysés entre janvier 1936 et juin 1938, soit deux ans et demi. Cette période n'est pas représentative de l'ensemble des années 1930 : les années 1929-1932 sont caractérisées par le chassé-croisé entre films muets et parlants, et les années 1940-1944 par la censure du régime de Vichy, la baisse du nombre de copies¹²⁹⁴ et, finalement, l'occupation allemande. Les années 1936-1938 constituent en fait une période « normale » où les règles de circulation des films fonctionnent à plein et que l'on peut comparer à la situation qui prévalait dix ans auparavant.

I. Le cinéma déplace les foules

1) Le spectacle cinématographique maître de la ville

Au cours des années 1930, le cinéma opère une véritable main-mise, par suppression ou absorption, du spectacle vivant en général, et du music-hall tout particulièrement, et s'imposer définitivement comme le principal spectacle de la société urbaine, à Lyon comme en France. Dans la capitale, la part du cinéma dans les recettes de l'ensemble des spectacles passe ainsi du tiers en 1921 à 60 % en 1939¹²⁹⁵. La progression du cinéma sur les autres spectacles, certes, ne date pas d'hier et l'on peut même dire qu'elle a été continue depuis 1905. Dans les années 1920, les grandes salles de spectacle lyonnaises – à l'exception des théâtres municipaux – étaient déjà en perte de vitesse. Mais, nul doute que le triomphe du cinéma parlant n'ait brusquement accéléré ce

¹²⁹³ A partir des programmes parus dans *Le Progrès de Lyon* entre janvier 1936 et juin 1938. Programme des salles de Lyon : Alhambra, Artistic, Athénée, Bellecour, Bocage, Chanteclair, Cinébrief, Terreaux, Cité, Comœdia, Coucou, Cristal, Dulaar, Eden (ex-Envers), Eldorado, Elysée, Empire, Etoile, Familia, Gerland, Gloria, Grolée, Jacobins, Kursaal, Lumina, Majestic, Melkior, Modern, Montchat-palace, Moulin-rouge, Odéon, Palace-Perrache, Pathé-palace, Paul-bert, Paris, Régina, Remy (ex-Femina), Rialto, Royal, Scala, Splendid, Splendor, Studio-Fourmi, Studio-83, Tivoli, Venise (puis Caméo), Victoria, Variétés, Vox. Programmes des salles de Villeurbanne : Casino, Etoile, Family, Fantasio, Iris et Impérial. Dans *Le Film à Lyon* se trouve le détail des sorties en exclusivité à Lyon entre avril et décembre 1935. Enfin, les programmes de la salle paroissiale Saint-Denis apparaissent mensuellement dans le *Bulletin paroissial de Saint-Denis*, conservé aux Archives du Diocèse de Lyon.

¹²⁹⁴ FOREST Claude, *op. cit.*, page 66.

¹²⁹⁵ FOREST Claude, *op. cit.*, page 51.

processus.

Le cinéma doté de la voix n'a en effet plus de spectacle qu'il ne puisse reproduire, et apparaît désormais comme un concurrent direct du théâtre et du café-concert. Du parlant au muet, se produit un bouleversement des genres, en France comme aux Etats-Unis, et un nouveau débouché pour les artistes et les auteurs de la scène qui, peu à peu, sont enclins à la désertion ou, pour le moins, à lui consacrer moins de temps. Du théâtre, Marcel Pagnol et Sacha Guitry en sont en France les meilleurs exemples. Ce n'est pas d'ailleurs le seul déplacement de leurs efforts vers le cinéma qui pose question, mais le fait qu'ils font des films de leurs pièces de théâtre. Un retour en grâce donc du théâtre filmé¹²⁹⁶, cher aux films d'Art des années 1908-1914, ce qui peut être gravissime pour les salles de théâtre car leur public peut désormais trouver au cinéma ce qu'il cherche à la scène¹²⁹⁷.

D'ailleurs, à Lyon, la concurrence exercée par le cinéma provoque l'inquiétude du directeur du théâtre des Célestins, qui n'avait jusque là – à ma connaissance tout du moins – jamais mentionné le 7^{ème} Art dans ses rapports à la municipalité. En 1932, pour justifier ses recettes maussades, il se plaint que la jeunesse déserte le théâtre pour le sport et le cinéma¹²⁹⁸. L'année suivante, il en vient à comparer les recettes de sa salle avec celles du cinéma de l'Eldorado, afin d'alerter la municipalité de la concurrence directe du cinéma parlant¹²⁹⁹ (d'ailleurs guère visible). La concurrence du cinéma sur le théâtre est d'ailleurs parfaitement symbolisée dans le projet de 1936 – non abouti – de la création d'une classe de cinéma au conservatoire, pour former acteurs, maquilleurs ou costumiers¹³⁰⁰.

Mais c'est essentiellement le music-hall qui est frappé de plein fouet par l'apparition du parlant, ce sont ses artistes qui véritablement désertent la scène et font les beaux jours du cinéma. La plupart de grands acteurs français – Jean Gabin, Fernandel – sont en effet issus du music-hall, et les artistes renommés reprennent dans leurs films leur personnage, leur figure (Bach, Noël-Noël, Tramel, etc.). Car non content de parler, le cinéma chante et danse, occupant ainsi le rôle spécifique jusqu'alors du café-concert. De nombreux films sont ainsi réalisés autour d'un grand chanteur : Charles Trenet, Mistinguett ou Tino Rossi, dont le premier film, *Marinella* (P. Caron, 1936), est un véritable triomphe.

¹²⁹⁶ BEYLIE Claude, *Une histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, 2000, pages 59-60.

¹²⁹⁷ Bien sûr, les deux spectacles ne procurent pas les mêmes sensations, ce qui est parfaitement clair pour le public aujourd'hui. Mais pour le savoir, il fallait pouvoir comparer, ce qui ne pouvait se faire avant l'apparition du parlant. Les premières années d'exploitation du cinéma parlant pouvaient donc *réellement* priver les théâtres d'une partie de leur public.

¹²⁹⁸ AML : 1140 WP 029 : Exploitation du théâtre des Célestins, lettre datée du 2 septembre 1932.

¹²⁹⁹ AML : 1112 WP 018 : Exploitation du théâtre des Célestins, comparaison des des recettes du théâtre avec celles du cinéma Eldorado (1930-1931).

¹³⁰⁰ AML : 1120 WP 032 : Projet de constitution d'une classe de cinéma au conservatoire, 1936.

Le cinéma prend la place du music-hall et cela s'exprime directement dans la transformation de salles de café-concert en salles de cinéma, plus nombreuses encore qu'elles ne l'avaient été dans les années 1910-14. Le fait le plus marquant de la période, et qui le fut certainement pour les contemporains, est la disparition de la plus prestigieuse et la plus ancienne salle de café-concert de la ville, le Casino-Kursaal. L'établissement est en effet vendu durant l'été 1930¹³⁰¹ par Edouard Rasimi et détruit complètement un an plus tard pour faire place à la salle Pathé-Natan. Le music-hall n'a alors plus de droit de cité dans le centre de la ville, plus de grande salle où s'exprimer. Les quelques mois de music-hall à la Scala entre septembre 1937 et janvier 1938 apparaissent comme un chant du cygne.

L'exemple du Casino ne constitue pas un épiphénomène : en dix ans, de 1929 à 1939, cinq établissements de spectacle vont laisser place au cinéma, transformation opérée sans rupture du reste dans quatre cas sur cinq par le propriétaire lui-même. Il s'agit de l'Olympia, aux Brotteaux, qui disparaît peu de temps après sa transformation en cinéma, sans doute dépassé par l'arrivée du parlant¹³⁰², de la salle de la Cigale, cours Lafayette, du petit théâtre de l'Humoristique dans le centre-ville que le propriétaire transforme en cinéma en 1935¹³⁰³, de la brasserie Dupuis, boulevard de la Croix-Rousse, rachetée pour être transformée en cinéma, et enfin, mais non le moindre, le théâtre de l'Eldorado.

Ce dernier est un cas un peu à part. Principale salle de spectacles de la ville après le Casino-Kursaal, ce sont ses propriétaires qui choisissent en 1929 de rouvrir comme cinéma, adoptant d'emblée le cinéma parlant. Jusqu'au milieu des années 1930, l'Eldorado alterne représentations de music-hall et séances de cinéma. Mais l'année 1937 voit la disparition quasi-complète du spectacle vivant : entre septembre 1937 et juin 1938, deux séances de music-hall seulement sont organisées à l'Eldorado, soit 5 % des représentations de la période. A la fin des années 1930, ne subsiste des grandes salles de spectacle lyonnaises que le café-concert de l'Horloge.

Suppression d'un côté, absorption de l'autre : on compte en effet de plus en plus d'attractions, de numéros de chants dans les salles de cinéma. C'est un moyen comme un autre d'attirer une clientèle supplémentaire, notamment les nostalgiques des heures de gloire du café-concert. Au Pathé-palace, l'installation de grandes orgues et l'annonce d'attractions pour le mois de septembre 1933 est accueillie avec un enthousiasme surprenant par l'éditorialiste du Cri de Lyon :

« Bravo ! Le public commence à se lasser du cinéma et demande de la variété. A Lyon surtout, les cinémas ont poussé comme des champignons tandis que disparaissaient tous les music-hall, café-concerts ou café-chantants. ¹³⁰⁴ »

¹³⁰¹ Le Cri de Lyon n° 494, 23 juillet 1930.

¹³⁰² Indicateur commercial Henri, années 1928-1930.

¹³⁰³ AML : 1179 WP 006 : Dossier du cinéma Paris.

¹³⁰⁴ Le Cri de Lyon n°679, 5 mai 1933.

Le Cri de Lyon ne s'était jamais manifesté par son grand amour du théâtre, auquel il a toujours préféré le cinéma. Le cri du cœur poussé n'en est que plus révélateur de l'impuissance du public face au déclin du spectacle vivant. Les attractions dans les salles de cinéma caractérisent principalement le Pathé-palace, où viennent se produire de très grandes stars comme Ray Ventura en 1936¹³⁰⁵ ou Maurice Chevalier en 1937¹³⁰⁶. Mais on trouve également des attractions dans les grandes et petites salles de quartier où se produisent des artistes locaux¹³⁰⁷.

Le cinéma, spectacle phare à Lyon, acquiert en outre une notabilité importante dans la vie quotidienne de la cité, et ce par de multiples biais. Le premier est la presse : si en 1932, *Le Cri de Lyon* peut encore déplorer que *Le Progrès* constitue une forteresse dans la publicité du cinéma¹³⁰⁸, c'est à ce moment le seul quotidien qui fasse l'impasse : on trouve une page hebdomadaire dans le *Lyon Républicain*, avec le descriptif des nouveaux films le jeudi, tout comme dans *Le Nouvelliste*. Au milieu des années 1930, *Le Progrès* à son tour consacre une page complète au cinéma les jeudis. La place du cinéma dans la presse quotidienne est accentuée par l'insertion de pavés sur les films (images représentant l'affiche ou le titre dans une typographie particulière) à partir de 1933. C'est la direction du Pathé-Natan qui est la première, cela dès son ouverture, à adopter une publicité visuelle. Les autres établissements suivent très rapidement et dès la fin de l'année 1933 le programme des spectacles est considérablement enrichi par les images des films qui – contrairement aux annonces du programme – sautent aux yeux des lecteurs.

La visite de stars de cinéma à Lyon contribue aussi à la visibilité du spectacle cinématographique. Beaucoup d'acteurs sont issus de la scène et entretiennent un rapport privilégié avec le public. Ils n'hésitent donc pas à se confronter aux spectateurs et apparaissent plus accessibles qu'au temps du muet. Il y a ceux qui assurent les attractions au Pathé-palace, dont j'ai déjà parlé, mais nombreux sont aussi ceux qui viennent à Lyon présenter leurs films, aidés en ceci par le décalage des sorties entre les différentes villes de France. Entre juin et août 1933 se succèdent ainsi à Lyon Raimu, Fernandel, et André Roanne¹³⁰⁹. Entre le théâtre et le cinéma, les Lyonnais peuvent être littéralement submergés par les vedettes de l'écran, comme durant la semaine fameuse du 14 février 1936 où cohabitent Françoise Rosay aux Célestins, Tino Rossi à l'Eldorado et Noël-Noël au Pathé-palace. Plus rares, mais bien réelles, la visite des stars internationales du calibre de Jeannette MacDonald, en visite à Lyon (où elle chante à la salle Rameau) en avril 1933¹³¹⁰.

Enfin, la création des Journées lyonnaises du cinéma consacre la place du cinéma

¹³⁰⁵ *Le Progrès*, 8 février 1936.

¹³⁰⁶ *Idem*, 23 janvier 1937.

¹³⁰⁷ *Idem*, 25 janvier et 22 février 1936.

¹³⁰⁸ *Le Cri de Lyon* n° 611, 8 janvier 1932.

¹³⁰⁹ *Le Cri de Lyon* n° 683, 689 et 692 des 2 juin, 14 juillet et 4 août 1933.

dans la ville. Une première manifestation avait eu lieu le 15 octobre 1930 à l'instigation de la presse cinématographique lyonnaise. Cette ébauche préfigurait les 1^{ères} Journées lyonnaises du cinéma qui sont organisées 18 mois plus tard, du 14 au 17 mars 1932¹³¹¹. De nombreuses vedettes (Georges Milton, Henri Garat ou l'inévitable Henri Baudin) participent à l'évènement, ainsi qu'un orchestre estampillé Pathé-Natan, alors que la future salle de la société n'ouvrira pas avant une année. Cela montre assez la part des grandes sociétés dans la promotion de l'évènement. Récupération ? Il n'empêche, la population pendant trois jours vit au rythme du cinéma : un concours de façades est par exemple organisé parmi les salles de cinéma. Selon *Le Cri de Lyon*, ces journées sont un succès complet, mais le journal est partie prenante.



Illustration 26. Façade actuelle du cinéma Pathé-palace, ouvert en 1933. Le coq, emblème

¹³¹⁰ *Idem*, n° 817, 14 février 1936.

¹³¹¹ *Idem*, n° 675, 7 avril 1933.

de la société, domine toujours la rue de la République.

(Collection personnelle)

Elles sont reconduites l'année suivante, du 13 au 16 mars, avec bien plus d'ampleur. Il est vrai que la salle du Pathé-Natan vient d'ouvrir ses portes, et qu'elle profite de ces journées pour faire sa publicité tout en attirant des vedettes de Paris. Le public lyonnais a la primeur de la présentation de dix-huit films, quasiment tous distribués par Pathé, et une trentaine de vedettes (dont Raimu, Simone Simon et Albert Préjean¹³¹²) est présente. Les journées se terminent par un banquet présidé par Edouard Herriot et les frères Lumière et un bal dans les salons de la préfecture.

Malgré « *l'immense succès* », les journées lyonnaises du cinéma ne sont pas reconduites en 1934, très certainement à cause de la crise qui frappe alors l'industrie cinématographique. Il faut attendre 1938, et la date n'est certes pas un hasard, pour que les 3^{èmes} journées soient à nouveau organisées, du 11 au 13 juillet¹³¹³. Malgré son éclipse, l'évènement que constituent les journées lyonnaises du cinéma illustre à merveille la place qu'occupe désormais le 7^{ème} Art au sein de la société lyonnaise. Le théâtre et le music-hall ont perdu (momentanément) leur spécificité et le cinéma s'impose réellement comme « *l'école de la vie*¹³¹⁴ ».

2) Une offre multipliée

Durant les années 1930, on l'a vu, le nombre de fauteuils dans les salles de cinéma lyonnaises a augmenté de 50 %, passant de 20 000 à 30 000 places. Cette forte hausse ne provient pas, ou si peu, de la conquête par le spectacle cinématographique de nouveaux territoires, mais propose aux Lyonnais dans leur ensemble une offre plus importante. A la multiplication des fauteuils s'ajoute celle des séances organisées. Les exploitants lyonnais, en effet, augmentent considérablement, dès les débuts du parlant, la périodicité de leurs représentations. Le cinéma parlant modifie profondément les politiques d'exploitation des directeurs de cinéma. La nécessité de rentabiliser la coûteuse installation sonore et sans doute aussi les obligations draconiennes des distributeurs les entraîne à multiplier le nombre de séances. Mais l'extension de l'offre correspond aussi très certainement à une évolution de la société, plus disponible – en tout cas dans les esprits – pour les loisirs. Cette évolution est notamment perceptible dans le développement au milieu des années 1930 des cinémas permanents.

Par un étonnant retour de balancier, les années 1930 voient en effet renaître de leurs cendres les cinémas permanents, disparus du paysage de l'exploitation lyonnaise depuis la fin de la première guerre mondiale. Cette évolution provient en grande partie de la modification des conditions de location des films. En 1929, ceux-ci étaient pour la plupart loués à la séance, avec un forfait habituel pour trois séances (les trois séances des salles

¹³¹² *Le Cri de Lyon* n° 673, 24 mars 1933.

¹³¹³ *Idem* n° 931, 1^{er} juillet 1938.

¹³¹⁴ BOSSENO Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran... », *op. cit.*, page 186.

de quartier). Avec l'apparition du parlant et la nécessité de rentabiliser plus rapidement les films, ces conditions évoluent vers la location hebdomadaire (quel que soit le nombre de séances) et la généralisation du système du pourcentage. Peu à peu, ce n'est plus le nombre de représentations qui conditionne le succès d'un film dans une salle mais le nombre de spectateurs qui s'y rendent, quelle que soit sa durée d'exploitation.

Les premières salles permanentes sont des créations, toutes situées au départ dans le centre de la ville. Elles sont quatre à ouvrir leurs portes à Lyon entre avril 1935 et juin 1936, comme si un nouveau créneau cinématographique venait d'être subitement découvert. Les programmes privilégiés sont les actualités et les courts dessins animés qui se prêtent particulièrement bien à l'exploitation permanente. Ainsi sont composés les programmes du Cinébref et du Cinéjournal dans le centre de la ville, puis du Cinémonde dans le quartier de la Guillotière. Mais l'exploitation permanente est aussi celle des films. Dans ce domaine, le cinéma Coucou, qui dès son ouverture propose des films en 1^{ère} vision, est passé maître. Jusqu'en 1940, il est ouvert sans interruption de 14 heures à minuit et ne propose pas moins de six séances quotidiennes, trois fois plus en vérité que les autres salles du centre-ville. Les séances sont organisées toutes les deux heures (14h, 16h, 18h, 20h, 22h et minuit¹³¹⁵ : la salle ferme donc ses portes à deux heures du matin), ce qui influe directement sur le spectacle : les films ont nécessairement une durée limitée (mais bien rares sont les films à dépasser les deux heures dans les années 1930 : sur les 144 films français de 1936, je n'en ai recensé qu'un seul¹³¹⁶) et surtout, ce qui constitue une évolution importante, il n'y a pas de première partie. Le film est exploité seul, mais sur de nombreuses représentations. *La Garçonne* (J. de Limur, 1936), film avec lequel le Coucou fait son ouverture en mars 1936, reste cinq semaines à l'affiche et totalise à la fin de son exploitation en exclusivité 166 représentations, chiffre record salué à juste titre par la presse corporative¹³¹⁷.

L'exploitation permanente s'installe progressivement dans la ville, elle est adoptée par plusieurs salles du centre, notamment l'après-midi. C'est le cas du cinéma des Terreaux qui propose une permanence de 14 heures à 19 heures tout en conservant à sa soirée son caractère de représentation unique¹³¹⁸. Le cinéma Odéon, s'il n'est pas à proprement parler un cinéma permanent n'en propose pas moins en 1938 quatre séances quotidiennes¹³¹⁹. En mars 1938, le modeste cinéma Modern repousse un peu plus encore les temps de cinéma. Ouvert de 13 heures à minuit, il tente à titre expérimental une séance de minuit à deux heures du matin en janvier 1938 avant de la fixer définitivement en mars¹³²⁰. Preuve qu'une partie suffisante du public est désormais prête à veiller dans les salles obscures.

¹³¹⁵ *Le Progrès*, 14 mars 1936.

¹³¹⁶ D'après le catalogue de CHIRAT Raymond, *op. cit.*

¹³¹⁷ *Le Cri de Lyon* n° 824, 3 avril 1936.

¹³¹⁸ *Le Progrès*, 29 janvier 1938.

¹³¹⁹ *Idem*, 26 mars 1938.

Dans les quartiers, l'évolution du nombre de séances n'est pas moins considérable. A l'exception de trois au quatre salles de la rive gauche du Rhône (Lumina, Gloria, Comœdia) la plupart en 1929 encore ne fonctionnaient que deux ou trois jours par semaine, avec trois ou quatre séances. C'est encore le cas du reste en mai 1931. Le passage au parlant multiplie là aussi le nombre de représentations offertes au public, image de la transformation de certains quartiers en particulier et des temps de loisir en général.

Dans les quartiers de Vaise et de la Croix-Rousse, les séances de cinéma sont désormais quotidiennes avec l'ouverture des deux grands palaces que sont le Vox et le Chanteclair¹³²¹. Ailleurs, ce sont les salles déjà implantées qui ont augmenté la fréquence de leurs représentations. Je manque ici de sources pour les salles lyonnaises car elles ne donnent pas dans la presse leurs horaires de la semaine. On peut toutefois, grâce à l'exemple des salles de Villeurbanne appréhender précisément la multiplication de l'offre dans les salles de quartier en général :

Tableau 36. Nombre de séances hebdomadaire dans les salles de Villeurbanne entre 1929 et 1937¹³²².

	1929	1931	1937
<i>Casino</i>	4	5	7
<i>Fantasio</i>	4	6	7
<i>Family</i>	4	4	6
<i>Kursaal</i>	3	3	5
<i>Iris</i>	4	4	5
<i>Apollo</i>	4	4	5
<i>Variétés</i>	4	4	5
<i>Etoile</i>	3	3	5
<i>Comœdia</i>	3	3	5
<i>Eden</i>	3	3	5
<i>Impérial</i>	-	4	5
<i>Régence</i>	-	3	3
<i>Printania</i>	-	3	-
Total	36	49	63

Le nombre de séances hebdomadaire entre 1929 et 1937 a augmenté de 75 %, ce qui est considérable. Même en ne prenant en compte que les dix salles existant avant

¹³²⁰ *Idem*, 29 janvier et 12 mars 1938.

¹³²¹ *Idem*, 23 avril 1938.

¹³²² **AMV** : Dossiers des différentes salles de cinéma de la commune : les chiffres de 1929 sont connus grâce à une enquête faite dans chaque salle par les autorités municipales entre octobre et décembre (selon les salles) afin de fixer le montant de la taxe municipale ; ceux de 1931 ont été obtenus soit par déduction (lorsque le nombre de séances est modifié les années suivantes), soit par déclaration de l'exploitant après être passé au parlant (Dossiers des cinémas Casino et Fantasio). Enfin, les chiffres de 1937 proviennent des réponses des exploitants villeurbannais à une enquête de la mairie en novembre 1937 et qui, là encore se trouvent à l'intérieur des dossiers de chaque établissement.

l'apparition du parlant, on constate une hausse de plus de 50 % du nombre de séances. En général, les salles qui fonctionnaient sur trois séances en ont rajouté deux (jeudi soir dans tous les cas et soit le vendredi, soit le mercredi) et celles qui en comptaient déjà quatre en ont rajouté de une à trois.

Il ne faut certes pas en conclure que les villeurbannais vont beaucoup plus au cinéma. Si hausse de la fréquentation il y a, elle n'est de toute façon pas proportionnelle à la multiplication du nombre de séances. Celle-ci correspond plutôt à une modification des pratiques du cinéma, à la segmentation des publics.

Les séances de semaine ne constituent d'ailleurs pas des séances de masse, et apparaissent assez peu rentables pour les exploitants de salles de quartier :

Tableau 37. Part des différentes séances dans les recettes hebdomadaires des cinémas Eden et Casino à Villeurbanne entre janvier et mars 1931 ¹³²³.

	Cinéma Eden	Cinéma Casino
<i>Mardi soir</i>	5 %	1 %
<i>Mercredi soir</i>	4 %	4 %
<i>Jeudi soir</i>	7 %	6 %
<i>Vendredi soir</i>	4 %	5 %
<i>Samedi soir</i>	30,5 %	29 %
<i>Dimanche matinée</i>	36,5 %	28 %
<i>Dimanche soirée</i>	14 %	27 %
Total	100 %	100 %

Il s'agit ici de la fréquentation dans les deux premiers mois après l'installation du parlant qui, dans les deux salles, s'est faite à un jour d'intervalle (13 janvier à l'Eden, 14 janvier au Casino). Dans les deux cas, les trois séances du week-end concentrent plus de 80 % de la recette hebdomadaire et les séances de la semaine sont en moyenne quatre à six fois moins peuplées que celles du samedi soir. Au cinéma Casino, les séances des mardis, mercredis et vendredis réunissent une quarantaine de personnes, une soixantaine aux séances du jeudi contre 250 à celles du week-end.

Du reste, si multiplication des séances il y a pour l'ensemble de l'exploitation lyonnaise, les différences entre les salles sont toujours aussi marquées selon leur quartier d'implantation. Les salles du centre-ville organisent au minimum quatorze séances hebdomadaires, alors que la principale salle de Villeurbanne n'en compte que sept. Le cinéma Oasis dans le quartier Gerland, très populaire, ne fonctionne en 1941 que deux jours par semaine : deux séances le dimanche et celle du samedi soir. ¹³²⁴ Bien peu de choses comparé aux quarante-deux séances hebdomadaires du Coucou. Les séances sont quotidiennes à Vaise dès 1930, à la Croix-Rousse en 1933, mais en 1937 aucune salle de Villeurbanne ne fonctionne le lundi. Ce soir-là, pour les inconditionnels, il faut se rendre à Lyon. Pas de séances non plus les après-midi à l'exception des séances

¹³²³ AMV : Dossier des cinémas Eden et Casino, chiffres des recettes communiqués par les exploitants à la municipalité.

¹³²⁴ AML : 1179 WP 006 : Dossier du cinéma Oasis.

organisées par l'ORCEL. Les enfants de Villeurbanne n'ont d'autres choix les jeudis après-midi que d'assister aux séances de patronage, qu'il soit laïc ou religieux, ou de se rendre encore une fois à Lyon.

La multiplication des séances de cinéma dans l'agglomération lyonnaise n'a donc pas entraîné une réelle uniformisation des politiques d'exploitation. Mais elle correspond sans nul doute à la hausse de la fréquentation.

3) Une fréquentation toujours plus importante

La place qu'occupe le spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise au cours des années 1930 semble indiquer une conjoncture particulièrement favorable. Pourtant, la situation économique de l'industrie cinématographique française pendant les « 15 ans d'années trente ¹³²⁵ », entre 1929 et 1944, est équivoque. L'installation du parlant, la crise économique, les faillites retentissantes de Pathé-Natan et de la Gaumont-Franco-Film-Aubert surtout dressent un portrait assez sombre ¹³²⁶. Mais l'exploitation française n'est pas soumise aux mêmes enjeux que les branches de la production et de la distribution, ne serait-ce que par son imperméabilité à la concurrence étrangère. Le rapport de l'inspecteur des finances Guy de Carmoy en 1936 souligne du reste le contraste entre la situation difficile de la production française et la meilleure santé financière de l'exploitation ¹³²⁷. Celle-ci est avant tout tributaire de l'évolution de la fréquentation. Or, les chiffres l'attestent sans détours: le cinéma attire de plus en plus de spectateurs. Les recettes totales des établissements cinématographiques en France sont de 600 millions de francs en 1929, 900 millions au début des années 1930, 1 300 millions en 1938 et plus de 2 milliards pour la saison 1941-1942 ¹³²⁸. Ramenés en francs constants, ces chiffres montrent que les recettes des salles de cinéma ont doublé (+ 95 %) entre 1929 et 1942.

Mais le chemin parcouru durant ces quinze années n'a pas été linéaire. L'évolution de l'exploitation cinématographique entre 1929 et 1944 se décompose grossièrement en trois phases : augmentation des recettes consécutive à l'arrivée du cinéma parlant jusqu'en 1931, contrecoup de la crise économique entre 1932 et 1934-1935 puis reprise de la croissance, ininterrompue jusqu'en 1944.

Le début des années 1930 est essentiellement marqué par l'installation progressive du cinéma parlant à laquelle on attribue généralement la forte hausse de la fréquentation. A juste titre semble-t-il : les deux premières années du cinéma parlant voient les recettes

¹³²⁵ D'après le titre de JEANCOLAS Jean-Pierre, *op. cit.*

¹³²⁶ Voir sur ce point l'ouvrage de COURTADE Francis, *Les malédictions du cinéma français. Une histoire du cinéma français parlant (1928-1978)*, Paris, Alain Moreau éditeur, 1978, 410 pages.

¹³²⁷ GUILLAUME-GRIMAUD Geneviève, *Le cinéma du Front Populaire, op. cit.*, page 37.

¹³²⁸ Les chiffres de 1929 à 1934 sont cités dans le rapport de la chambre des députés n° 5583, 28 juin 1935 : Archives du Ministère des Finances, carton B 58688. Le chiffre de 1938 est donné par Guillaume-Grimaud Geneviève, *Le cinéma du Front populaire*, page 37. Celui de la saison 1941-1942 par FOREST Claude, *Les dernières séances*, page 65.

des salles de cinéma augmenter de 60 %. Toutefois, le parlant n'explique pas tout. Après quelques années sans création de salles, l'année 1927 avait vu naître dans l'agglomération lyonnaise plusieurs exploitations cinématographiques. Entre 1925 et 1927, de nombreuses exploitations ont connu une rénovation importante (*cf. supra*, page 167), et la situation économique à la veille de l'apparition du parlant était au beau fixe. D'ailleurs, si Fabrice Montebello précise que les recettes des salles de cinéma parisiennes ont doublé entre 1926 et 1930¹³²⁹, nul doute qu'avant l'arrivée du parlant en 1929, la moitié du chemin était déjà réalisée¹³³⁰.

Après la croissance générale de l'exploitation des années 1926-1931, la crise économique entraîne un repli de la fréquentation et des recettes. En France, les résultats financiers des salles de cinéma passent de 938 millions de francs en 1931 à 832 millions en 1934¹³³¹ ; durant les années 1933 et 1934, près de 200 exploitations françaises font faillite et 550 exploitants cèdent leur exploitation¹³³². Mais cela ne signifie pas que l'exploitation dans son ensemble soit touchée de manière significative. On l'a vu pour l'agglomération lyonnaise, la crise touche principalement les petites exploitations. Du reste, si la baisse des recettes est effective, elle reste relative : la chute des recettes entre 1931 et 1934 en France n'est après tout que de l'ordre de 10 %. La situation équivoque de l'exploitation lyonnaise pendant les années de crise est d'ailleurs perceptible dans les informations contradictoires imprimées dans *Le Cri de Lyon*. On passe ainsi d'une crise indéniable en avril 1932 à l'annonce d'une reprise six mois plus tard¹³³³, et les « bonnes » semaines succèdent aux semaines « catastrophiques »¹³³⁴.

À partir de 1935, les salles de cinéma renouent avec une croissance que la guerre ne freine qu'à peine. Si les recettes chutent à Paris de 20 % en 1939 et de près de 50 % en 1940¹³³⁵, il faut préciser que la capitale en 1940 subit tour à tour l'exode de ses habitants et l'occupation allemande, qui ne touchent pas la capitale des Gaules. Je n'ai pour Lyon pas de chiffres d'ensemble, mais l'évolution des résultats financiers de quelques exploitations de la ville permet d'appréhender le poids de la guerre dans la fréquentation :

Tableau 38. Evolution des recettes de cinq salles de cinéma lyonnaises entre 1938 et 1942¹³³⁶.

¹³²⁹ MONTEBELLO Fabrice, *Histoire du cinéma en France*, *op. cit.*, pages 10-11.

¹³³⁰ Cf. Forest Claude, *op. cit.*, page 48, qui précise que les recettes des salles parisiennes ont certes augmenté du tiers entre 1929 et 1930, mais cela après cinq années successives de croissance de 12 à 15 % l'an.

¹³³¹ AEF : B 58688 : Rapport de la chambre des députés n° 5583, séance du 28 juin 1935.

¹³³² *Ibidem*

¹³³³ *Le Cri de Lyon* n° 625 et 656 des 17 avril et 27 novembre 1932.

¹³³⁴ *Idem* n° 667 et 668 des 3 et 10 février 1933.

¹³³⁵ AN : F⁴² 122 : Contrôle des recettes brutes à Paris, 1941.

	Dulaar	Novelty	Modern	Cristal	Victoria
1938	458 000	74 707	-	-	-
1939	443 000	124 895	651 057	-	-
1940	404 000	121 478	685 707	153 393	92 130
1941	597 000	232 383	1 314 720	389 032	233 491
1942	800 000	-	1 580 769	646 748	470 927

Il s'agit de données parcellaires, certes, mais suffisamment instructives car ces cinq établissements reflètent en partie le visage de l'exploitation lyonnaise: quatre salles de quartier (le cinéma Dulaar à la Croix-Rousse, le Cristal-Palace à Monplaisir, le Novelty à Montchat et le Victoria dans le quartier des Etats-Unis) et une salle du centre-ville (le cinéma Modern, 98 rue de l'Hôtel de ville). Je n'ai en revanche pas de chiffres sur la grande exploitation ; or, il est possible que le contexte très particulier des années 1940 entraîne un repli sur soi – et son quartier – de la population et que le centre-ville et ses palaces soient évités. Mais l'homogénéité des résultats financiers du Modern et des quatre salles de quartier indiquent plutôt une hausse générale de la fréquentation.

Au cinéma de Jérôme Dulaar que l'on peut suivre dès 1938, la guerre a eu un impact bien plus limité qu'en 1914 : 10 % de baisse en 1939, 10 % en 1940. Même constatation pour le cinéma Modern où la guerre éclair, l'armistice et la mise en place du régime de Vichy n'ont pas entraîné une réelle désaffection du public.

Les chiffres les plus impressionnants sont ceux de 1941 et 1942. Pour les cinq salles étudiées, on constate une augmentation impressionnante des recettes, comprise entre 50 et 150 % entre 1940 et 1941, et entre 20 et 100 % entre 1941 et 1942. En deux ans, les recettes des salles de cinéma ont donc au minimum doublé, malgré les restrictions de toutes sortes ¹³³⁷. Ramenée en francs constants, la hausse des recettes des salles lyonnaises est au minimum de 40 % entre 1940 et 1942. Un mouvement que confirme le prix de vente du cinéma Eden, rue d'Anvers : vendu 90 000 francs en 1939, il en vaut le double en décembre 1941 ¹³³⁸. Cet incroyable engouement pour le cinéma durant les années sombres de Vichy et de l'occupation est du reste général en France, où les recettes des salles de cinéma restent « *spectaculairement élevées* ¹³³⁹ » jusqu'à la Libération. Les raisons en sont multiples. Certains auteurs insistent sur l'interdiction des bals populaires, qui auraient drainé les foules vers les salles de cinéma ¹³⁴⁰ ; s'il est indéniable que cette interdiction a favorisé les petites exploitations de quartier, les effets –

¹³³⁶ Les chiffres du cinéma de Jérôme Dulaar et du Novelty sont donnés par l'administrateur du COIC dans ses rapports dressés en 1941 et 1942: Cinéma Dulaar : Archives Nationales : AJ38/3337 : dossier n°64. Cinéma Novelty : Archives Nationales: AJ 38/3342. Les recettes des trois autres salles sont connues par les Actes des sociétés consultables aux Archives Départementales du Rhône: Société « Cristal Palace » constituée le 17 février 1943 ; Société « Cinéma Victoria », le 4 mars 1943 ; Société « Cinéma Modern' 39 », le 19 mai 1943.

¹³³⁷ FOREST Claude, *op. cit.* page 66.

¹³³⁸ ADR : 4007 W 49 : Formation de la Société de l'Eden-cinéma (11 novembre 1943).

¹³³⁹ FOREST Claude, *op. cit.* page 66.

limités à la période estivale – ont du être restreints. Pour le C.O.I.C., « *l'exploitation des salles de cinéma est particulièrement favorisée par la réglementation actuelle de la circulation qui ne permet plus aux citadins de s'évader, notamment le samedi et le dimanche, ainsi qu'ils le faisaient autrefois.* ¹³⁴¹ » Mais, certainement, les causes les plus déterminantes sont d'ordre psychologique : les salles obscures, où les spectateurs sont anonymes, et les films de fiction permettent à chacun de s'évader de la réalité.

II. Une circulation des films plus homogène, mais toujours inégale

Le renouvellement de l'exploitation lyonnaise et la multiplication des copies entraînent une décentralisation relative de la circulation des films ainsi qu'une plus grande rapidité. Cela étant, on constate toujours une hiérarchie des établissements et, partant, des quartiers. Le centre-ville monopolise les films en 1^{ère} vision et certains quartiers les 2^{èmes} et 3^{èmes} visions, le reste de la ville devant se contenter des miettes. Comme dans les années 1920, cette circulation type vaut pour les films les plus attractifs. D'autres sortent des sentiers battus, dessinant toujours une programmation populaire des petites salles de cinéma, axée notamment sur le passage de films dont les grands établissements n'ont voulu.

1) Une nouvelle hiérarchie des salles

A) UNE CIRCULATION TOUJOURS HIÉRARCHISÉE

Dans les années 1920, les films étaient loués aux grands établissements en échange d'une partie de la recette tandis que les petites salles, qui n'obtenaient les films qu'avec un retard prononcé, ne payaient qu'une somme forfaitaire, dégressive selon la fraîcheur du film. Il semble qu'au cours des années 1930 le système de location au pourcentage se substitue entièrement à la location au forfait. En 1941, le COIC interdit définitivement aux distributeurs de louer leurs films contre une somme forfaitaire et généralise de fait le système de la location au pourcentage ¹³⁴². Il est possible que cette décision n'intervienne que pour institutionnaliser une pratique déjà généralisée mais il est tout aussi possible que la location au forfait soit encore répandue à cette date. Dans les deux cas, la hiérarchie entre les établissements cinématographiques demeure.

En effet, la location au pourcentage de la recette ne modifie pas en profondeur les rapports entre exploitants et maisons de location. Si les copies d'un même film semblent plus nombreuses que dans les années 1920, elles ne suffisent pas à satisfaire l'ensemble des salles lyonnaises, ni même l'ensemble des quartiers. Un film est tiré en moyenne à soixante copies – parfois quatre-vingt – pour l'ensemble du pays ¹³⁴³, ce qui signifie que

¹³⁴⁰ BAUJARD Carole, *La vie cinématographique à Lyon 1939-1944*, Lyon, Mémoire de maîtrise d'Histoire sous la direction de GARRIER M.G., Université Lyon II, 1980, page 54.

¹³⁴¹ AN : AJ38/3337 : Rapport de l'administrateur provisoire du cinéma Dulaar, daté du 31 octobre 1941.

¹³⁴² Garçon François, *La distribution cinématographique...*, *op. cit.*, page 163.

l'agglomération lyonnaise ne peut espérer n'en obtenir plus de trois ou quatre. Les films circulent donc toujours de salle en salle, selon l'ampleur des moyens financiers des exploitants. Deux raisons à cela.

D'une part, un film est, dans ses premières semaines d'exploitation, loué contre la moitié – sinon plus – de la recette tandis qu'au bout de quelques mois, cette proportion baisse de façon conséquente. Le COIC, en 1942, est amené à exiger un taux plancher de 20 % de la recette, signe que les films se louaient alors parfois moins chers. Les différents taux de location, comme les tarifs dégressifs dans les années 1920, conditionnent donc une stricte hiérarchie des exploitations.

D'autre part, les distributeurs sont maîtres des films qu'ils louent. Or, pour une meilleure rentabilité, ceux-ci attribuent leurs films dans leurs premières semaines d'exploitation aux établissements susceptibles de leur ramener la meilleure recette, donc les plus importantes. Il serait contre-productif de faire partir un film à succès tant qu'on en parle encore en ville dans une petite salle du quartier des Etats-Unis lorsque celui-ci n'est pas encore passé aux Brotteaux. La publicité et la notoriété d'un film sont éphémères et mieux vaut perdre le public d'une petite salle de quartier que celui d'un grand établissement.

Il va de soi que les différences entre les exploitations cinématographiques sont toujours aussi marquées : l'avènement du parlant n'a pas entraîné une uniformisation des salles. A la Fédération des directeurs de spectacles de Lyon et Sud-est, qui se transforme en septembre 1936 en « *Union Syndicale des directeurs de spectacle (cinémas-théâtres-music-hall) de Lyon et du sud-est* », le montant de l'adhésion comporte cinq catégories, de 75 à 600 francs, distinguées par l'importance de la fréquentation hebdomadaire des établissements. Les propriétaires des salles attirant moins de 2 000 spectateurs par semaine payent 60 francs et ceux dont les salles concentrent 25 000 entrées par semaine 600 francs¹³⁴⁴. Les différences de fréquentation vont donc au minimum de un à dix et jouent à plein sur l'accessibilité des films.

Du reste, la hiérarchie entre les établissements est institutionnalisée au cours des années 1930. Après les bouleversements dûs à l'avènement du parlant, les conditions de location des films sont remises à plat, ce qui aboutit, en 1935, à l'adoption d'un règlement uniforme. Exclusivité et priorité sur les films sont, comme dans les années 1920, spécifiquement prévues, la nouveauté réside dans la possibilité d'obtenir en 2^{ème} ou 3^{ème} position la priorité d'un film sur une zone déterminée. Aux salles d'exclusivité et de 1^{ère} vision succèdent donc désormais officiellement les salles de 2^{ème} ou 3^{ème} vision, repoussant d'autant la circulation des films dans les salles qui n'ont pas les moyens de se positionner. En 1941, le COIC entérine définitivement le système hiérarchisé de la circulation des films en fixant des tarifs différents dans les salles de « 1^{ère} exclusivité », « 2^{ème} exclusivité », « 3^{ème} vision » et « visions ultérieures ». A Lyon (« *catégorie 2 : villes clés et faubourgs dans un rayon de cinq kilomètres* »), le droit d'entrée entre les

¹³⁴³ FOREST Claude, *op. cit.*, page 66.

¹³⁴⁴ ADR : 10 M 323 : Modification des statuts de la Fédération des directeurs de spectacles de Lyon et du sud-est, septembre 1936.

premières et les dernières va du simple au double¹³⁴⁵. Ce fonctionnement n'est d'ailleurs pas propre à la France. Le système d'exclusivité et la distinction entre salles de premières visions et salles de quartier – avec les différences de tarif que cela implique – existe également aux Etats-Unis¹³⁴⁶. Dans les plus grandes villes d'outre-atlantique, on compte parfois jusqu'à onze passages réservés avant que le film ne circule librement dans les petits établissements.

La hiérarchie de la circulation des films est en outre toujours appliquée à l'échelle du pays. Les productions sortent en effet à Lyon avec un décalage sur leur sortie parisienne. *Le Film à Lyon* cite par exemple dix-neuf films français et étrangers sortis dans la capitale en décembre 1935¹³⁴⁷ : tous ont mis entre un et dix mois pour parvenir dans l'agglomération lyonnaise. Les écarts peuvent être conséquents *Les Horizons perdus* (*Lost Horizon*, F. Capra, 1937) sorti le 15 avril 1937 à Paris n'est ainsi programmé à Lyon qu'un an plus tard. Il ne sort en effet que le 9 avril 1938 sur l'écran du Majestic. C'est aussi le cas du *Voile des Illusions* (*The Painted veil*, R. Boleslawsky, 1934), avec Greta Garbo, sorti en mai 1935 à Paris, en mai 1936 à Lyon. *A contrario*, un film comme les *Temps modernes* (*Modern Times*, C. Chaplin, 1936) ne met qu'un peu plus d'un mois pour parvenir à Lyon, tout comme *César* (M. Pagnol, 1936), le 3^{ème} opus de la trilogie de Marcel Pagnol¹³⁴⁸. Une différence de traitement sans doute liée au nombre de copies disponibles et au succès des films à Paris. Quoiqu'il en soit, les décalages de sortie entre la capitale et la province sont toujours d'actualité et le resteront d'ailleurs jusque dans les années 1970.

Dans l'agglomération lyonnaise, le marché du film a fortement évolué. Le nombre de distributeurs a doublé par rapport aux années 1920, passant de quinze en 1928 à vingt-huit en 1935¹³⁴⁹. Les exploitants ont donc logiquement un choix bien plus élargi. Les propriétaires du cinéma Familial à Vénissieux sont ainsi endettés auprès de douze distributeurs différents pour des sommes allant de 100 francs (Warner) à près de 5 800 francs (Pathé-Natan)¹³⁵⁰. Au cinéma Studio-Fourmi, en 1938, on apprend que des « *traités cinématographiques* » ont été signés avec onze distributeurs différents¹³⁵¹. Mais depuis l'avènement du parlant, les contrats sont draconiens et les exploitants

¹³⁴⁵ AN : F⁴² 122 : Administration du COIC, 1941.

¹³⁴⁶ BORDAT Francis, « De la crise à la guerre : le spectacle cinématographique à l'âge d'or des studios », BORDAT Francis et ETCHEVERRY Michel, *Cent ans d'aller au cinéma. Le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire », 1995, page 73.

¹³⁴⁷ *Le Film à Lyon* n° 9, 25 décembre 1935.

¹³⁴⁸ Par comparaison entre les dates de sortie à Lyon (*Le Progrès*) et celles des sorties parisiennes (*Pour Vous*).

¹³⁴⁹ *Le Film à Lyon* n° 1, 1^{er} juin 1935.

¹³⁵⁰ ADR : 6 up 1/2906 : Faillite de la société Rhône-cinéma, inventaire (19 janvier 1935).

¹³⁵¹ ADR : 6 up 1/635 : Formation de la Société Lyonnaise d'Exploitation Cinématographique (6 octobre 1938).

apparaissent plus entravés que réellement maîtres du jeu. Les contrats de location, en effet, ne portent pas que sur un seul film et ils lient l'exploitant sur une période plus ou moins longue. La dame Chaboud est ainsi obligée de décliner officiellement toute responsabilité quant aux contrats de location qu'ont signés ses prédécesseurs à la tête du cinéma du Grand Trou¹³⁵².

La situation des petites exploitations de quartier n'est donc guère plus enviable que dans les années 1920. La programmation est pourtant l'enjeu principal de l'exploitation d'une salle de cinéma, comme le montre le témoignage du propriétaire du cinéma Kursaal à Villeurbanne en 1934 :

« Pendant le mois de janvier, je n'ai fait que 6.000 francs de recettes. Devant ces recettes désastreuses dont la cause provenait pour beaucoup de la concurrence des cinémas passant de très gros morceaux avec des vedettes aimées, j'ai dû, pour éviter la fermeture à brève échéance, réagir et par les films et par la publicité. [...] Malheureusement, cet effort publicitaire et spectaculaire, je ne puis pas le continuer. D'abord je n'ai pas une programmation assez importante, car je suis lié par d'anciens contrats et ne puis pas prendre tous les films que je voudrais ; de plus, ne faisant pas les recettes suffisantes je ne puis pas les payer le prix ; c'est donc mes collègues qui traitent ces gros films. Comme la clientèle est réduite, c'est celui qui passe le plus beau film qui fait la recette et au détriment des voisins. Quant à continuer l'effort publicitaire que j'ai fait, je ne pourrais que si j'avais les films en rapport. Et je ne les ai pas et ne pourrai pas les avoir avant un an, à cause de l'avance prise par mes collègues et l'obligation de tenir mes engagements. »¹³⁵³

Pas de recettes, pas de films, pas de films, pas de recettes. C'est un véritable cercle vicieux. Le système de circulation des films fige de fait la hiérarchie des salles qui, à moins d'un repreneur particulièrement audacieux, ne peuvent changer de catégorie. Le propriétaire du cinéma Kursaal doit jongler avec les contrats de location qu'il a signés et l'obligation de programmer des films attractifs, pour tenir la concurrence. Car, ne pouvant lutter avec les grandes salles lyonnaises, les salles de quartier et de la banlieue luttent désormais entre elles. La circulation des films est aussi régie à l'échelle du quartier, où un établissement peut obtenir la priorité sur ses voisins. On apprend dans les colonnes de *L'Ecran Lyonnais* que Georges Bériel, lors de l'ouverture du cinéma qu'il a créé rue du Bachut (Cinéma du Bocage) demande aux distributeurs l'exclusivité des films face aux autres salles du secteur, lesquelles font à leur tour la tournée des maisons de distribution pour contrecarrer l'ambition de leur nouveau voisin concurrent¹³⁵⁴. Il est précisé que le nombre de salles fonctionnant dans le « secteur » est de huit, ce qui signifie qu'il s'étend du quartier de Gerland à celui de Monplaisir. J'ignore quel est le découpage dans les autres quartiers de la ville, mais il semble avéré que les maisons de distribution sectorisent l'agglomération lyonnaise pour la circulation de leurs films. Ils peuvent donc eux-mêmes fixer la hiérarchie entre les différentes parties de l'agglomération.

¹³⁵² *Le Cri de Lyon* n° 629, 13 mai 1932.

¹³⁵³ *AMV : Dossier du cinéma Kursaal, lettre de l'exploitant, Charles Pons, datée du 15 février 1934.*

¹³⁵⁴ *L'Ecran Lyonnais*, 1^{er} février 1936.

B) LES SALLES DE 1^{ÈRE} VISION

Au milieu des années 1920, trois établissements du centre-ville (Scala, Tivoli et Aubert-palace) s'étaient imposés comme les seules véritables salles d'exclusivité de l'agglomération lyonnaise. Mais ce monopole n'était pas exclusif, de grandes salles de quartier comme le Lumina-Gaumont aux Brotteaux ou le Gloria à la Guillotière absorbaient le surplus de la production et proposaient à leur public plusieurs films en exclusivité. Dix ans plus tard, le paysage s'est considérablement modifié.

La création de salles d'envergure en dehors du centre-ville semblait devoir entraîner un mouvement de décentralisation des exclusivités. Le cinéma Chanteclair à la Croix-Rousse ou le Vox à Vaise sont de taille en effet à concurrencer les grands établissements de la rive gauche, sinon du centre. Dans le quartier de la Guillotière, le cinéma Gloria profite des remous de l'avènement du parlant pour amorcer dès octobre 1930 sa transformation en établissement de première vision¹³⁵⁵. Cette transformation est éphémère mais le monumental cinéma Eldorado, qui ouvre ses portes à quelques encablures, succède au cinéma Gloria dans la programmation, rive gauche, de films en exclusivité.

Toutefois, c'est au centre de la ville que les modifications du paysage de l'exploitation cinématographique sont les plus profondes. Si les trois principales salles de 1^{ère} vision des années 1920 conservent leur rang, elles sont rejointes par plusieurs établissements. Le cinéma Majestic, d'abord, qui apparaissait déjà à la fin des années 1920 comme une salle susceptible de concurrencer les salles d'exclusivité et qui, dans les années 1930, passe majoritairement des 1^{ères} visions, malgré sa faible capacité d'accueil. Le cinéma Pathé-Natan (qui devient Pathé-palace suite aux déboires de Bernard Natan) ensuite, qui ouvre ses portes en 1933. Il s'impose dès son ouverture comme un concurrent sérieux, sinon comme le principal établissement de Lyon, fort de ses 1560 places. Enfin, l'ouverture du cinéma Coucou, au début de l'année 1936, complète la nouvelle donne de l'exploitation en centre-ville. Il existe alors autour de la place Bellecour deux fois plus de salles de 1^{ère} vision qu'à la fin des années 1920, sans pour autant d'ailleurs que le nombre de films sortis à Lyon n'ait augmenté. D'une part parce que ces salles ne programment pas toutes exclusivement des 1^{ères} visions : le cinéma Tivoli, qui fait désormais partie du circuit GFFA reprend parfois les grands films sortis au cinéma Royal (ex-Aubert-palace) et le cinéma Majestic choisit pour certains films sortis dans les salles concurrentes de monopoliser la 2^{ème} vision. D'autre part, le maintien des films à l'affiche lors de leur sortie (cf. *infra*, page 438) a pour corollaire un amoindrissement de l'offre de films. Le cinéma Royal, qui maintient une partie importante de sa programmation deux semaines à l'affiche sinon plus, ne propose en 1936 que trente et un films sur quarante-cinq semaines d'exploitation, et vingt-trois films sur quarante-huit semaines en 1937. La multiplication des salles de 1^{ère} vision n'a donc pas entraîné une multiplication de l'offre de films.

Les nouvelles salles d'envergure dans le centre et plusieurs quartiers de la ville ont-elles bouleversé le fonctionnement des sorties qui prévalait dans les années 1920 ?

¹³⁵⁵ *Le Cri de Lyon* n° 513, 29 novembre 1930.

En fait, la concentration des 1^{ères} visions est aussi accentuée, sinon plus, que dix ans auparavant. C'est particulièrement vrai pour la production française. En 1936, 144 films ont été produits en France ¹³⁵⁶ ; 133, soit plus de 90 %, sont sortis dans l'agglomération lyonnaise en 1936 et 1937 : les films français bénéficient toujours d'une diffusion à l'échelle nationale. Or, ces 133 films sont programmés en 1^{ère} vision dans un nombre de salles très limité :

Tableau 39. Etablissements lyonnais assurant la sortie en exclusivité des films français produits en 1936.

	Nombre de films	Pourcentage
Pathé-palace (Bellecour)	35	26,5 %
Tivoli (Bellecour)	30	22,5 %
Scala (Bellecour)	25	19 %
Royal (Bellecour)	13	9,5 %
Majestic (Bellecour)	13	9,5 %
Grolée (Bellecour)	5	4 %
Coucou (Bellecour)	2	1,5 %
Autres salles (5)	10	7,5 %
Total	133	100 %

Près de 90 % des films français sont monopolisés à leur sortie par cinq établissements lyonnais, qui ne constituent ensemble que 8 % des écrans de l'agglomération lyonnaise et un peu plus de 15 % des places. Si la hiérarchie entre les salles s'est modifiée depuis la fin des années 1920, elle est toujours aussi accentuée. On constate que, malgré leurs difficultés financières, les deux principales sociétés françaises, Pathé (cinéma Pathé-palace) et la Gaumont-Franco-Film-Aubert (cinémas Tivoli et Royal), assurent à elles seules plus de la moitié (58,5 %) des exclusivités. La sortie des films français dans l'agglomération lyonnaise est donc pour une bonne partie prévue et organisée à Paris. Dans les années 1930, les logiques nationales de circulation prévalent.

La prépondérance du centre-ville saute aux yeux. Assurant la sortie de 92 % des films français, les salles situées autour de la place Bellecour ne laissent que des miettes à leurs concurrentes plus excentrées. Les rares films qui sont sortis en dehors de la presqu'île sont très certainement ceux dont les établissements du centre n'ont pas voulu car ils n'étaient pas assez attractifs. C'est du moins ce que leur carrière dans l'agglomération laisse apparaître. *La Rose effeuillée* (G. Pallu, 1936), sortie au cinéma Chanteclair à la Croix-Rousse, n'est ainsi repris que par trois salles de cinéma (dont celui de la paroisse Saint-Denis). Quatre films sortis en dehors du centre n'ont pas même été repris par une deuxième salle, et trois autres ne l'ont été que par deux ou trois salles, ce qui, pour des films français, est signe patent d'échec (cf. *infra*, page 446). Seule *La mystérieuse lady* (R. Péguy, 1936) sorti au cinéma de l'Eldorado bénéficie d'un succès d'estime (huit salles le reprennent). Il est notable qu'un film français, *Jacques et Jacotte* (R. Péguy, 1936), sorte directement dans une petite salle de quartier, le cinéma

¹³⁵⁶ D'après le catalogue de Chirat Raymond, *op. cit.*

Palace-Perrache dans le quartier du même nom. A l'affiche de la salle lyonnaise le 18 décembre 1937, il a mis presque deux ans pour venir de la capitale. Comme dans les années 1920, on constate que des films dont les grandes salles ne veulent pas atterrir dans les petits établissements de quartier, sans que ceux-ci n'aient forcément conscience qu'ils programment un film inédit.

La carrière des films étrangers, plus difficile à cerner, apparaît sensiblement différente. Certains, en effet, sortent exclusivement en version originale ce qui peut rebuter les grands établissements du centre-ville. D'autres, principalement américains, appartiennent à des genres spécifiquement populaires (westerns, policiers, films d'horreur) que l'on peut regrouper sous l'appellation de séries B. En tant que tels, ils ne bénéficient souvent pas d'une sortie en exclusivité. Malgré tout, les films étrangers les plus prestigieux sont monopolisés par les grandes salles du centre-ville.

Prenons l'exemple des vingt-neuf films étrangers sortis à Paris entre octobre et décembre 1935 listés par *Le Film à Lyon*¹³⁵⁷. Seul le tiers (neuf) de ces films est programmé en 1^{ère} vision sur l'écran de l'une ou l'autre des salles d'exclusivité situées autour de la place Bellecour. Il s'agit le plus souvent de ceux susceptibles d'attirer les foules, tel *Stradivarius* (*Idem*, A. Valentin, 1935), repris ensuite par dix-huit salles de l'agglomération. Quatre de ces films sont sortis sur l'écran du cinéma Eldorado. La salle de la Guillotière est donc spécifiquement spécialisée dans la sortie des films étrangers, et non français, dont certains connaissent une carrière honorable, tel *Sequoia* (*Idem*, C.M. Franklin et E.L. Marin, 1934), repris par dix salles de cinéma). La sortie de huit de ces films, plus du quart, est assurée par les petites salles de la presqu'île : Terreaux, Artistic, Empire et Jacobins. Il s'agit principalement de films en version originale ou de films dits « spéciaux », tel *Le Corbeau* (*The Raven*, L. Friedlander, 1935), qui réunit les deux grandes stars du cinéma d'horreur, Bela Lugosi et Boris Karloff, et qui sort en 1^{ère} vision sur l'écran du cinéma des Jacobins le 10 mars 1936. Les petites salles du centre-ville sont caractérisées en partie par la programmation de films spécialisés, un moyen comme un autre pour se démarquer de leurs imposants voisins. Dans le même ordre d'idée, trois films sortent sur l'écran du Studio Fourmi, salle spécialisée depuis 1935 dans la projection des versions originales.

Enfin, les cinq films restant sont sortis en 1^{ère} vision, si l'on peut dire, dans une salle de cinéma de quartier. Deux d'entre eux sont programmés au cinéma Chanteclair à la Croix-Rousse. Le propriétaire de l'établissement profite certainement de l'indifférence des salles du centre pour attirer parfois un public extérieur au quartier. Le pragmatisme règne. On ne comprendrait pas sinon pourquoi le film *Les cent jours* (*Campo di maggio*, G. Forzano, 1935), qui est tiré d'une pièce de Mussolini, passe en 1^{ère} vision sur le plateau de la Croix-Rousse : le quartier n'est pas vraiment caractérisé par l'admiration du fascisme. C'est d'autant plus étonnant que le film italien n'est programmé dans aucun autre quartier de la ville : il ne circule que dans le centre (au cinéma Empire) et dans les petites salles spécialisées de la rive gauche (Elysée, Studio-Fourmi). Le propriétaire du Chanteclair, sans doute, n'a fait que réaliser un coup commercial, et non politique.

Deux films étrangers sont sortis directement dans une petite salle de quartier. Il s'agit

¹³⁵⁷ *Le Film à Lyon* n° 7, 8 et 9 des 15 octobre, 1^{er} novembre et 25 décembre 1935.

du *Crime du grand hôtel*, sorti au cinéma Kursaal et que l'on ne retrouve qu'à l'écran du cinéma Bellecour, et du *Sphinx*, programmé avec deux ans de retard sur la sortie parisienne au cinéma Etoile à Villeurbanne. Ce film n'est repris que sur l'écran du cinéma Oasis, à Gerland. Comme dans les années 1920, la sortie des films dans l'agglomération, puis leur circulation, est conditionnée par leur genre. Si l'immense majorité des grands films sort dans les grands établissements du centre-ville, il existe une production plus populaire programmée en 1^{ère} vision par des salles de moindre envergure sinon de petites salles de quartier. Il est notable que les grands établissements de la rive gauche, à l'exception du cinéma Eldorado, ne programment quasiment jamais de 1^{ères} visions, contrairement à la période des années 1920. Le cinéma Lumina-Gaumont, aux Brotteaux, appartient désormais au circuit GFFA et ne programme que des films en 2^{ème} vision. Les cinémas Gloria, Alhambra, Comœdia ou Cigale, malgré leur envergure, passent finalement moins de films en 1^{ère} vision que les petits établissements spécialisés de la rive gauche. Ces salles imposantes apparaissent donc avant tout comme des salles de quartier.

Les années qui suivent accentuent la prédominance du centre-ville dans le passage des grands films en 1^{ère} vision. En effet, le cinéma Eldorado abandonne les 1^{ères} visions en janvier 1937 et « *ne passera plus que des grands films français choisis parmi ceux qui auront fait leurs preuves dans les établissements du centre*¹³⁵⁸ ». L'exclusivité des sorties par les salles du centre est définitivement entérinée. D'ailleurs, lorsque le cinéma de la Scala abandonne le cinéma en septembre 1937, c'est un établissement du centre, le cinéma Grolée, qui absorbe une partie des 1^{ères} visions françaises et étrangères : du 4 septembre au 31 décembre 1937, le cinéma Grolée ne programme que des 1^{ères} visions.

Les 101 films français produits en 1937 qui sortent à Lyon entre 1937 et juin 1938 sont donc exclusivement programmés en 1^{ère} vision autour de la place Bellecour. Une seule exception, le film *Ramuntcho* (R. Barberis, 1937) qui sort conjointement sur les écrans du Chanteclair et de l'Eldorado. Les 100 autres, soit 99 % des films, sortent au Pathé-palace (33 % des films), au Royal et au Tivoli (29 % des films), au Majestic (18 %) ou sur l'écran de la Scala, du Coucou ou du Grolée (19 % des films). Dans un article de janvier 1936, un chroniqueur de *L'Ecran lyonnais* regrettait déjà cette concentration des exclusivités dans le centre de la ville (« *comme si passés le Rhône et la Saône, le reste de la ville ne faisait plus partie de Lyon* ») et militait pour la transformation des grands établissements de la rive gauche en salles de 1^{ère} vision¹³⁵⁹. Mais à la fin des années 1930, comme durant l'occupation, la sortie des films est assurée exclusivement par les salles du quartier Bellecour. L'ouverture en 1939 du cinéma ABC, près du théâtre des Célestins, et la transformation la même année du cinéma Modern (devenu le Modern'39)¹³⁶⁰ confortent cette situation.

C) LES SALLES DE 2^{ÈME} ET 3^{ÈME} VISION

¹³⁵⁸ *Le Cri de Lyon* n° 861, 22 janvier 1937.

¹³⁵⁹ *L'Ecran lyonnais*, 1^{er} février 1936

¹³⁶⁰ *Le Film à Lyon*, 17 juin 1939 et 1^{er} janvier 1940.

L'ouverture, par des professionnels du spectacle, de nouvelles salles de cinéma d'envergure sur la rive gauche du Rhône (cinémas Eldorado et Cigale) ou dans les quartiers plus excentrés (le Chanteclair à la Croix-Rousse, le Vox à Vaise) bouleverse la hiérarchie des établissements pour l'obtention des films. Les grandes salles qui monopolisaient les 2^{èmes} visions dans les années 1920 (le Grolée au centre-ville, les cinémas Lumina, Gloria et Comœdia sur la rive gauche) fonctionnent toujours mais doivent désormais compter avec une nouvelle concurrence. Et la multiplication des établissements de grande taille a pour conséquence de bloquer non seulement la 2^{ème} vision des films, mais également les 3^{ème} et 4^{ème} vision.

La circulation des films en 1936 laisse apparaître une hiérarchie des salles tout aussi marquée que dans les années 1920, même si elle est moins ancrée géographiquement :

Tableau 40. Les salles programmant en 2^{ème} vision les films sortis à Lyon en 1936 ¹³⁶¹ .

Salle (quartier)	Nombre de films	Proportion
Lumina (Brotteaux)	39	21 %
Chanteclair (Croix-Rousse)	27	14,5 %
Comœdia (Guillotière)	24	13 %
Grolée (Bellecour)	24	13 %
Gloria (Guillotière)	13	7 %
Autres salles de la presqu'île	32	17 %
Autres salles de quartier	27	14,5 %
Total	186	100 %

La moitié des films qui sortent en exclusivité dans les grands palaces du centre ville sont repris en 2^{ème} vision au cœur de la presqu'île ou dans le quartier des Brotteaux. Le cinéma Lumina aux Brotteaux récupère de fait la majorité des films sortis au Royal et au Tivoli, qui font partie du même groupe. Sur les cinquante-huit films sortis dans les deux salles de 1^{ère} vision en 1936, plus de la moitié (trente) sont repris en 2^{ème} vision par l'établissement des Brotteaux. Toutefois, la prépondérance des Brotteaux et du centre de la ville est moindre que dans les années 1920. En effet, on note un véritable changement par rapport à la décennie précédente avec la part plus importante du quartier de la Guillotière dans l'obtention des films en 2^{ème} vision (20 % des copies de film) et surtout du quartier de la Croix-Rousse avec le cinéma Chanteclair. Dans les années 1920, le plateau de la Croix-Rousse ne se démarquait pas des autres quartiers excentrés de la ville. Avec l'érection du Chanteclair, il fait désormais partie de l'itinéraire des copies, et occupe une position privilégiée. Mais si la circulation des films s'est sensiblement décentralisée, elle reste fortement concentrée. Quatre établissements monopolisent en effet plus de 60 % des films en 2^{ème} vision.

La concentration des 2^{èmes} visions est encore plus accentuée pour les films à succès. En 1936, trente et une productions (*cf. infra*, tableau 50) sorties à Lyon ont été

¹³⁶¹ Films sortis dans les cinq principales salles d'exclusivité de la ville : cinémas Majestic, Royal, Tivoli, Scala et Pathé-Palace.

programmées par un minimum de quinze salles de la ville, ce qui semble démontrer leur attractivité. Or, vingt-quatre de ces films, soit plus de 75 %, ont été repris exclusivement en 2^{ème} vision par le Comœdia (quatorze films), le Chanteclair (onze films) ou le Lumina (neuf films), alors même qu'une partie d'entre eux sont exploités avec deux copies dès la 2^{ème} vision.

Les 3^{ème} et 4^{ème} visions constituent elles aussi un enjeu important. Plus de salles y ont accès, mais certaines sont privilégiées. Des trente et un films à succès, le cinéma Empire, dans le quartier d'Ainay, en obtient le tiers (dix films) en 3^{ème} ou 4^{ème} vision, tout comme le cinéma Cigale, situé à la limite du quartier des Brotteaux (onze films). Le quartier des Brotteaux apparaît du reste toujours aussi privilégié puisque lorsque le Lumina ne programme pas un film en 2^{ème} ou 3^{ème} vision, le petit cinéma Athénée prend le relais. Sur les trente et un films à succès, le cinéma du cours Vitton parvient à accrocher la 3^{ème} ou la 4^{ème} vision à sept reprises. Il est à noter, enfin, que le Chanteclair et le Comœdia monopolisent les films en 3^{ème} vision lorsque ceux-ci sont passés en 2^{ème} vision sur l'écran du Lumina ou du Majestic. Bref, un film est en général réservé jusqu'à sa 4^{ème} vision par les principales salles de cinéma lyonnaises, repoussant d'autant son passage dans les salles de quartier et de la banlieue.

En effet, les habitants de la Guillotière, de la Croix-Rousse, des Brotteaux et d'Ainay sont largement privilégiés. Dans les autres quartiers de la ville, il n'existe pas de salles capables de rivaliser avec le Chanteclair, le Lumina-Gaumont ou la Cigale et les copies, si elles sont plus nombreuses, dépassent rarement les trois. En revanche, Villeurbanne compte depuis 1930 un établissement d'envergure, le cinéma Impérial, qui regroupe près de 800 places. Cette capacité d'accueil et la modernité de l'installation (le parlant est installé dès l'ouverture) aurait pu placer l'Impérial en bonne place pour l'obtention des copies. Mais la salle de Villeurbanne ne se positionne pas comme salle de 2^{ème} ou 3^{ème} vision : les films qui y passent en 1937 sont pour la plupart des titres sortis avant 1936 ou sortis en dehors des grandes salles d'exclusivité. Sa recette annuelle, du reste, ne lui permet pas de rivaliser avec les grandes salles lyonnaises : d'un montant de 60 000 francs en 1937¹³⁶², elle ne représente même pas celle que le Chanteclair réunit en seulement cinq mois (plus de 100 000 francs entre janvier et mai 1937)¹³⁶³.

De fait, Villeurbanne reste en retrait. La principale salle de la commune, le Casino, n'est pas de taille à s'imposer. Son directeur a beau réaliser une recette deux fois supérieure à celle de l'Impérial (119 000 francs en 1937)¹³⁶⁴, il ne parvient quasiment jamais à obtenir des films rapidement, et passe la plupart du temps après cinq ou six salles lyonnaises. Sur les trente-quatre films passés au Casino entre octobre 1936 et mars 1937, seuls six ont été obtenus en 2^{ème} ou 3^{ème} vision et cinq en 4^{ème} ou 5^{ème} vision. Dans les deux tiers des cas, le principal établissement de Villeurbanne est passé au mieux en 6^{ème} position, et parfois derrière plus d'une dizaine de salles de cinéma

¹³⁶² AMV : Dossier du cinéma Impérial, lettre de l'exploitant datée du 8 novembre 1937.

¹³⁶³ *Le Cri de Lyon* n° 883, 25 juin 1937.

¹³⁶⁴ AMV : Dossier du cinéma Casino, lettre de l'exploitant datée du 27 novembre 1937.

lyonnaises. Des trente et un films à succès cités plus haut, le Casino de Villeurbanne n'en obtient que sept en 3^{ème} ou 4^{ème} vision.

La transformation au début de l'année 1937 de l'Eldorado en salle de 2^{ème} vision et l'ouverture la même année du cinéma Vox remodèle en partie la hiérarchie des établissements, et des quartiers. A l'instar de la Croix-Rousse, le quartier de Vaise bénéficie à partir de 1937 des films en 2^{ème} ou plus souvent en 3^{ème} vision. En septembre 1937 on apprend dans les colonnes du *Cri de Lyon* que deux groupes de salles se seraient formés pour regrouper les sorties simultanées en 2^{ème} vision des films à succès. Ces deux groupes compteraient les cinémas Eldorado, Chanteclair, Athénée, Vox et Empire pour le premier et les cinémas Comœdia, Gloria et Cigale pour le deuxième¹³⁶⁵.

En effet, les cinémas Chanteclair à la Croix-Rousse et Eldorado à la Guillotière fonctionnent de concert à partir de septembre 1937, et forment un duo quasiment exclusif : sur les trente-neuf programmes projetés entre septembre 1937 et mai 1938, trente-quatre films (85 %) sont programmés simultanément dans les deux salles. Au tandem Chanteclair-Eldorado pour le passage des 2^{èmes} visions répond le trio Empire-Athénée-Vox pour le passage en 3^{ème} vision. Des trente-quatre films cités plus haut, vingt-neuf sont repris ensuite par l'une des trois salles : quatre le sont par les trois simultanément, cinq par le tandem Athénée-Empire et six par le tandem Athénée-Vox. Les quatorze restants sont repris soit par l'Athénée, soit par le Vox. Mais la circulation, lorsque le film n'est pas exploité en plusieurs copies, est programmée au delà de la 3^{ème} vision : sur les huit films repris en 3^{ème} vision par le cinéma Vox, six partent en 4^{ème} vision à l'Athénée. En fait, sur l'ensemble des trente-quatre films projetés en 2^{ème} vision au Chanteclair et à l'Eldorado, dix sont monopolisés pour les 3^{ème} et 4^{ème} vision par l'Athénée, le Vox et l'Empire. Le Lumina conserve quant à lui la priorité pour les films sortis au Royal ou au Tivoli.

Les accords passés entre les principales salles de la ville, dont certaines sont exploitées par les mêmes propriétaires, accentuent un peu plus la concentration des 1^{ères} visions. En 1936, les quatre principales salles de 2^{ème} vision (Lumina, Chanteclair, Comœdia et Grolée) concentrent 54 % des copies en 2^{ème} vision de l'ensemble des films sortis à Lyon. En 1937, les quatre principales salles (Lumina, Chanteclair, Eldorado et Comœdia) concentrent près de 70 % des 2^{èmes} visions. La circulation des films reste donc, dans l'agglomération lyonnaise, strictement hiérarchisée.

2) Une circulation plus rapide

Lors de sa sortie, un film est toujours sacralisé. Il arrive qu'un film sorte dans l'agglomération lyonnaise dans deux salles simultanément, mais c'est pour des raisons bien précises. *Désir* (*Desire*, F. Borzage, 1936) sort en même temps au cinéma Royal et au cinéma Tivoli, mais c'est parce qu'une salle le programme en version originale et la deuxième en version doublée. De même, c'est parce que le film des Marx brothers *Un jour aux courses* (*A day at the races*, S. Wood, 1937) n'est pas programmé en 1^{ère} vision au centre de la ville qu'il sort dans deux salles différentes (le Chanteclair et l'Eldorado).

¹³⁶⁵ *Le Cri de Lyon*, n° 890, 10 septembre 1937.

De fait, l'immense majorité des films sort toujours en exclusivité dans une seule salle.

En revanche, au-delà de la 1^{ère} vision, la multiplication des copies a pour conséquence une plus grande rapidité de circulation des films en 2^{ème} vision :

Tableau 41. Temps de reprise en 2^{ème} vision des films sortis à Lyon en 1937

	Nombre de films	Proportion
<i>Moins d'un mois</i>	57	37 %
<i>De un à deux mois</i>	47	30 %
<i>De deux à quatre mois</i>	35	22 %
<i>Plus de quatre mois</i>	17	11 %
<i>Total</i>	156	100 %

Des chiffres à comparer dix ans en arrière : à la fin des années 1920, seul le tiers des films mettait moins de deux mois à parvenir des grandes salles du centre aux établissements secondaires. En 1937, la proportion est inversée, ce sont désormais les deux tiers des titres. Bien plus, une part non négligeable des films qui mettent plus de deux mois à sortir sont bloqués par la période estivale. Il n'y a en effet aucun intérêt pour les exploitants des salles de 2^{ème} vision de perdre de l'argent en passant un grand succès en plein mois de juillet. Mieux vaut attendre le mois de septembre sinon le mois d'octobre.

Cette nouvelle politique d'exploitation met à mal la hiérarchie de salles. La situation privilégiée des salles de 1^{ère} vision, dont les tarifs élevés sont principalement justifiés par la primeur des films, devient difficile à tenir :

« Les grandes salles se plaignent que, rompant avec les anciennes traditions, les directeurs et propriétaires de salles de quartier font trop rapidement de la publicité autour des films qu'ils doivent sortir. Les grands films sont à peine annoncés pour paraître sur les écrans du centre que les quartiers annoncent la même projection pour une date rapprochée. Le résultat se fait immédiatement sentir, et de très nombreux spectateurs, en comparant les prix des places, décident d'attendre la 2^{ème} vision. ¹³⁶⁶ »

En conséquence, les salles d'exclusivité tentent de revenir au système de blocage qui prévalait dans les années 1920. Coïncidence peu ordinaire, c'est à nouveau pour un film de Charlie Chaplin, *Les Temps modernes* (*Modern Times*, C. Chaplin, 1936), que la direction du Pathé-palace annonce que « *ce film ne sera projeté dans aucune autre salle pendant six mois* ¹³⁶⁷ ». Effectivement, le film de Chaplin sort sur l'écran du Pathé-palace en mars 1936 – où il est maintenu pendant trois semaines – puis disparaît de l'agglomération lyonnaise pendant six mois avant de revenir en septembre sur l'écran du Pathé-palace. Ce n'est qu'en novembre 1936 que *Les Temps modernes* parvient en 2^{ème} vision sur l'écran du Chanteclair.

¹³⁶⁶ *Le Cri de Lyon* n° 718, 9 février 1934.

¹³⁶⁷ *Idem* n° 828, 1^{er} mai 1936.

La GFFA a plus de facilité pour bloquer les grands films à succès. Exploitant trois des principales salles lyonnaises, il lui suffit de programmer dans ses trois établissements les grandes productions pour s'assurer le maximum des recettes. La reprise de *Marius* (A. Korda, 1931) et *Fanny* (M. Allégret, 1932) en 1936, trois mois avant la sortie de *César*, est ainsi assurée successivement par le cinéma Royal (le 29 août), le Lumina (19 septembre) puis le Tivoli (26 septembre). Exploitation différente pour le film *L'Homme à abattre* (L. Mathot, 1936) pour lequel la GFFA annonce, à l'instar de Pathé, une exclusivité dans les salles GFFA pendant six mois¹³⁶⁸. Le film sort le 20 mars 1937 sur l'écran du Tivoli, puis est rapidement repris par le Lumina (le 24 avril). En revanche, vingt semaines s'écoulent entre le passage du film au Lumina et sa reprise en 3^{ème} vision. Dans le même esprit, *Marthe Richard* (R. Bernard, 1937) met quinze semaines pour aller du Royal (où il tient l'affiche quatre semaines) au Tivoli puis huit semaines pour être repris en 3^{ème} vision au Chanteclair et à l'Eldorado, soit, au total, vingt-sept semaines d'exclusivité dans les salles GFFA. Mais peu de titres finalement sont ainsi exploités : plus de 50 % sortis des films au Tivoli et au Royal mettent moins de deux mois pour parvenir sur l'écran d'une salle extérieure au circuit GFFA.

Quand la société des Cinémas de l'Est reprend le cinéma de la Scala, son président, Léon Siritzky mesure l'étendue du problème. Dans un premier temps, il déclare à la presse corporative vouloir imposer, pour les films qui passeront à la Scala, un délais de quatre mois d'exclusivité pour les grands films et de six mois pour les grandes exclusivités¹³⁶⁹. Mais quelques semaines plus tard, ses prétentions se sont déjà abaissées : il ne parle plus que de huit à douze semaines d'exclusivité¹³⁷⁰. Encore cette déclaration constitue-t-elle un vœu pieux. En effet, *Orange* (Marc Allégret, 1937) qui fait la réouverture de la Scala le 28 janvier 1938 met effectivement plus de deux mois avant d'être repris en 2^{ème} vision, mais au bout de trois films, le principe est abandonné. *Prison sans barreaux* (L. Moguy, 1937) ne met que sept semaines après sa sortie à la Scala pour parvenir au cinéma Chanteclair, preuve que les exploitants, même les plus importants, sont soumis aux aléas de la distribution.

C'est que l'évolution générale de la circulation des films tend à raccourcir les durées. A la fin de l'année 1937 se produit une nouvelle rupture avec la diffusion en 2^{ème} vision d'un film qui n'a pas encore terminé sa carrière en exclusivité. *Ignace* (P. Colombier, 1937) sort en effet au cinéma Lumina alors que le film est encore exploité en exclusivité par le cinéma Tivoli. Le principe est répété avec *Les rois du sport* (P. Colombier, 1937), qui sort le 31 décembre 1937 au Lumina tandis qu'il entame sa 3^{ème} semaine d'exclusivité au Tivoli, prélude à la sortie simultanée des films en exclusivité. En 1939, *La Bête humaine* (J. Renoir, 1938) sort le 9 février 1939 sur les écrans conjoints du Royal et du Tivoli, où il se maintient deux semaines¹³⁷¹.

¹³⁶⁸ *Idem* n° 871, 2 avril 1937.

¹³⁶⁹ *Le Cri de Lyon* n° 903, 10 décembre 1937.

¹³⁷⁰ *Idem*, n° 911, 4 février 1938.

¹³⁷¹ *Le Film à Lyon*, 9 et 16 février 1939.

Le raccourcissement des temps de circulation s'applique également aux visions ultérieures :

Tableau 42. Temps de reprise des films en 3^{ème} vision après leur passage en 2^{ème} vision (1937)

	Nombre de films	Proportion
<i>Moins d'un mois</i>	77	60 %
<i>De un à deux mois</i>	23	18 %
<i>De deux à quatre mois</i>	14	11 %
<i>Plus de quatre mois</i>	14	11 %
<i>Total</i>	128	100 %

De la 2^{ème} à la 3^{ème} vision, l'attente est très réduite. Plus de la moitié des films mettent moins d'un mois pour être repris en 3^{ème} vision. Bien plus, une part non négligeable de la production cinématographique (vingt-quatre films sur 128 films, près d'un sur cinq) est reprise une semaine seulement après son passage en 2^{ème} vision, prélude, bien souvent, à une circulation hebdomadaire dans les salles de l'agglomération lyonnaise. L'enjeu entre 2^{ème} et 3^{ème} vision est, il est vrai, bien moins important qu'entre 1^{ère} et 2^{ème} vision. Les salles de 2^{ème} vision s'adressent pour l'essentiel au public du quartier où elles sont implantées et ne craignent donc pas la concurrence des salles de 3^{ème} vision, qui se situent généralement dans des quartiers différents, et parfois fort éloignés.

Les films circulent à Lyon plus rapidement que dans les années 1920. Cette évolution provient avant tout de la multiplication des copies, qui elle-même est certainement conditionnée par l'ouverture depuis 1929 d'établissements importants et susceptibles de payer plus cher pour avoir un film rapidement. Dès le milieu des années 1930, il n'est pas rare de voir un film sortir dès la 2^{ème} vision dans deux salles différentes, un phénomène qui s'accroît et tend progressivement à devenir la norme, en tout cas pour les films les plus attractifs. Entre 1936 et 1937, de plus en plus de films sortent en 1^{ère} vision dans une salle du centre-ville avant d'être repris en 2^{ème} vision dans deux quartiers différents (Croix-Rousse-Guillotière, Guillotière-Brotteaux ou Croix-Rousse-Brotteaux, le plus souvent), puis à nouveau dans deux quartiers – sinon trois – en 3^{ème} vision. L'évolution du nombre de copies des films montre bien que ce modèle se généralise :

Tableau 43. : Films sortis dans deux salles en 2^{ème} et 3^{ème} vision (1936-1937)

	2 copies dès la 2 ^{ème} vision		2 copies dès la 3 ^{ème} vision		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
1936 (186 films)	25	13	15	8	40	21
1937 (147 films)	43	29	12	8	55	37

De 1936 à 1937, on constate une hausse impressionnante des films qui sortent dans deux salles dès la 2^{ème} vision, hausse directement liée aux accords passés entre les principales salles lyonnaises pour le passage des films. Les distributeurs se sont

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

rapidement adaptés et, par souci de rentabilité, dépêchent plus facilement une 2^{ème} copie à Lyon. Celle-ci est mise sur le marché pour la 2^{ème} vision, il est plus rare – et de plus en plus rare – d'attendre la 3^{ème} vision. En fait, les copies qui n'apparaissent qu'à partir de la 3^{ème} vision correspondent aux films sortis dans les salles de la GFFA, Tivoli et Royal, et qui ont été repris en 2^{ème} vision par le seul cinéma Lumina. Ce n'est qu'ensuite que le film poursuit l'itinéraire classique où, neuf fois sur douze, le tandem Chanteclair-Eldorado obtient la 3^{ème} vision. La GFFA accapare parfois un film jusqu'à la 3^{ème} vision alors sans doute qu'une 2^{ème} copie est déjà disponible.

Tous les films ne bénéficient pas de cette large diffusion. On peut donc légitimement se demander si la carrière des films n'est pas anticipée dès la sortie des films dans l'agglomération, et même si le succès de certains films n'est pas directement lié à l'ampleur de leur diffusion. Il existe de fait un rapport évident entre le nombre de copies mis en circulation dans l'agglomération et la longévité des films, sinon leur succès. Plus de la moitié (sept) des treize films de l'année 1936 qui ont été les plus repris (cf. tableau 50) sont effectivement passés en 2^{ème} vision dans deux salles différentes.

Quoiqu'il en soit, plusieurs films, parce qu'ils bénéficient d'une diffusion élargie, circulent rapidement dans l'ensemble de l'agglomération lyonnaise. *La Grande Illusion* (J. Renoir, 1937), un des principaux succès de l'année 1937, en est un exemple parlant :

Tableau 44. Circulation dans les salles de cinéma lyonnaises et villeurbannaises du film *La Grande Illusion*

Date	Nombre de copies	Salle	Quartier
30 octobre 1937	1	Pathé-palace	Bellecour
15 janvier 1938	2	Chanteclair Eldorado	Croix-Rousse Guillotière
5 février 1938	3	Athénée Empire Vox	Brotteaux Ainay Vaise
19 février 1938	3	Artistic Fantasio Remy	Terreaux Villeurbanne Part-Dieu
26 février 1938	2	Variétés Cristal-palace	Guillotière Monplaisir
5 mars 1938	2	Venise Jacobins	Sainte-Anne Bellecour
12 mars 1938	2	Anvers Montchat-palace	Guillotière Montchat
19 mars 1938	2	Kursaal Oasis	Gerland Gerland
26 mars 1938	1	Elysée	Guillotière
16 avril 1938	1	Impérial	Villeurbanne
23 avril 1938	2	Victoria Bocage	Etats-Unis Etats-Unis

Le film de Jean Renoir est ensuite repris dans le centre de la ville, au cinéma Tivoli le

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

14 mai, au cinéma Odéon le 28 mai, et dans le quartier des Brotteaux où le cinéma Lumina le programme à la fin du mois de juin. En moins de six mois, de janvier à juin 1938, *La Grande Illusion* est passée dans vingt-trois salles de cinéma lyonnaises et villeurbannaises, soit le tiers des établissements cinématographiques des deux communes. Il n'est vraiment pas usurpé de parler ici de diffusion de masse, même si tous les spectateurs ne voient pas le film à la même période.

La carrière de *La Grande Illusion* est un parfait condensé des règles qui régissent la circulation des films dans l'agglomération lyonnaise. Le film sort sur l'écran du Pathé-palace où il reste à l'affiche deux semaines, puis disparaît de l'agglomération pendant dix semaines. La direction du Pathé-palace a donc obtenu une exclusivité d'une durée de trois mois sur le film. Mais dès son passage en 2^{ème} vision, le film est distribué avec deux copies, puis trois copies pour la 3^{ème} vision. Le distributeur a donc anticipé la demande des salles lyonnaises. Il faut noter tout de même que trois semaines séparent la 3^{ème} vision de la 2^{ème} vision et deux semaines la 4^{ème} vision de la 3^{ème} vision. Les salles qui ont obtenu la 2^{ème} ou la 3^{ème} vision obtiennent du même coup l'exclusivité (partagée) du film pendant deux ou trois semaines et peuvent donc espérer attirer des spectateurs extérieurs au quartier où elles sont implantées, ceux qui n'ont pas encore eu le temps de voir le film. Ce n'est qu'à partir de la 4^{ème} vision que *La Grande illusion* circule de semaine en semaine dans les différents quartiers lyonnais et à Villeurbanne.

On remarque que le découpage de la ville en secteurs d'exploitation fonctionne à plein. Les Lyonnais habitant entre Gerland et la route de Vienne font, semble-t-il, partie de la même zone puisque le cinéma Kursaal, route de Vienne, et le cinéma Oasis, au cœur de Gerland, obtiennent tous deux *La Grande illusion* au même moment. Les deux établissements, séparés par la voie ferrée, n'en sont pas moins à dix minutes à pied l'un de l'autre et se concurrencent donc directement. Le distributeur, très certainement, ne pouvait proposer mieux pour le secteur qu'une 8^{ème} vision, et les propriétaires des deux salles se sont empressés, quitte à passer le film en même temps, d'accepter ces conditions. Même constatation, deux mois plus tard, dans le quartier des Etats-Unis où les cinémas Bocage et Victoria programment tous deux le film de Jean Renoir en 11^{ème} vision.

Enfin, il faut souligner la part importante des salles de la presqu'île dans la carrière d'un film à succès. Entre octobre 1937 et juin 1938, *La Grande Illusion* est présent quinze semaines sur les écrans des salles lyonnaises et villeurbannaises. Or, sur ces quinze semaines, on le trouve neuf semaines à l'affiche d'une salle de cinéma de la presqu'île. En effet, tout comme le Pathé-palace, les cinémas Artistic et Jacobins ont maintenu le film deux semaines sur leur écran, alors que toutes les autres salles de la ville (à l'exception de l'Athénée aux Brotteaux) ne l'ont conservé qu'une semaine, en dépit de son succès.

La carrière de *La Grande illusion* ne doit cependant pas occulter les profondes disparités qui existent entre les quartiers lyonnais. Si la circulation des films est plus rapide que dans les années 1920, il n'en reste pas moins que certains spectateurs attendent des mois avant de voir un film dans la salle la plus proche de chez eux. On l'a vu avec la hiérarchie des salles selon le rang de passage des films, certains Lyonnais – les habitants des Brotteaux, de la Croix-Rousse, de Guillotière, puis de Vaise à partir de 1937 – sont mieux lotis que d'autres. A Villeurbanne, par exemple, la principale salle de la

commune, le Casino, attend souvent plus de six mois avant d'obtenir les films qui sont sortis à Lyon. Sur les vingt-huit films passés au Casino entre octobre 1936 et mars 1937, seuls dix ont mis moins de quatre mois après leur sortie à Lyon pour y parvenir. Les dix-huit autres ont mis plus de six mois dont dix qui ont mis plus de dix mois.

Il en va de même dans les quartiers lyonnais où ne s'est pas implantée une salle d'envergure susceptible d'obtenir les films rapidement. A titre d'exemple, j'ai mesuré le temps que mettaient les films à parvenir, après leur sortie à Lyon, dans les salles de cinéma des quartiers Montchat (Montchat-palace), Perrache (Palace-Perrache) et Monplaisir (Cristal-palace), en étudiant la programmation des ces trois établissements entre septembre 1937 et avril 1938 :

Tableau 45. La programmation des salles de quartier : durée qu'ont mis les films à parvenir sur l'écran de trois salles de quartier après leur sortie à Lyon (en %)

	Montchat	Perrache	Monplaisir
<i>Moins de 5 mois</i>	9	0	31
<i>De 5 à 6 mois</i>	9	5	9
<i>De 7 à 9 mois</i>	29	15	27
<i>De 10 à 12 mois</i>	25	23	18
<i>De 13 à 18 mois</i>	15	36	13
<i>Plus de 18 mois</i>	13	21	2
<i>Total</i>	100	100	100

En dépit de la plus grande rapidité de la circulation des films, ceux qui passent dans les modestes salles de quartier ne sont plus de la première fraîcheur. Dans les trois établissements ici étudiés, plus de la moitié des films sont sortis depuis six mois au moins dans l'agglomération lyonnaise. Les films vieux d'un an constituent une part importante de la programmation des salles de quartier : elle oscille entre 15 et 63 % selon les établissements. Selon où l'on habite et si l'on fréquente sa salle de quartier avant toute autre, on est plus ou moins chanceux. De tous, ce sont les habitants de Monplaisir qui sont les mieux lotis. Les films qui passent au Cristal-Palace sont relativement récents : ils ne sont sortis pour la plupart (67 %) que depuis moins de neuf mois lorsqu'ils parviennent à Monplaisir. A Montchat, cette proportion est plus faible (47 %) mais bien plus importante qu'à Perrache où seuls 20 % des films ont moins de neuf mois et près de 60 % plus d'un an. Le quartier Perrache, totalement séparé de la presqu'île par la voie ferrée, est un quartier plus isolé, et certainement plus populaire, que ceux de Monplaisir ou de Montchat, ce qui contribue à expliquer les différences de programmation. Du reste, la programmation du cinéma Magic, situé rue du Dauphiné entre Villeurbanne et les quartiers Montchat et Part-Dieu, dans un quartier lui aussi très isolé, est équivalente à celle du Palace-Perrache. Entre septembre 1937 et avril 1938, le cinéma Magic n'a passé que 9 % de films de moins de neuf mois et plus de 60 % de films vieux d'un an au moins. A l'isolement du quartier répond également l'envergure de la salle : le Montchat-palace comme le Cristal-palace dépassent les 550 places alors que le Magic et le Palace-Perrache n'atteignent pas les 400 places.

La circulation des films dans l'agglomération lyonnaise s'est, depuis les années 1920,

en partie décentralisée. Si le centre-ville monopolise plus que jamais les grands films à leur sortie, les 2^{èmes} visions concernent désormais les quartiers où se sont implantées des salles importantes et non plus seulement la presqu'île et le quartier des Brotteaux. Par ailleurs, la multiplication des grands établissements a entraîné une multiplication des copies dans l'espace lyonnais, conditionnant une circulation des films plus rapide qu'au temps du muet.

Toutefois, la circulation des films a beau être plus homogène, elle n'en est pas pour autant uniforme. Les règles qui la régissent restent hiérarchisées et les habitants des quartiers lyonnais les plus reculés, tout comme ceux de la banlieue, ne peuvent espérer voir les films que plusieurs mois après leur sortie dans le centre-ville. Ce système participe pleinement à la particularité de la programmation des petites salles de cinéma de proximité, partagée entre films déjà anciens et films de genre.

III. La programmation des salles : différences géographiques, distinctions culturelles

La nouvelle donne de l'exploitation cinématographique modifie en partie l'offre de cinéma qui prévalait dans les années 1920. Les grands établissements et les salles de proximité se distinguent toujours par leur programmation, notamment sur la question du rapport au film, et les quartiers les plus reculés restent caractérisés par une programmation spécifique. Mais des films fédérateurs – français avant tout – circulent désormais dans l'ensemble ou presque des espaces de la ville et l'émergence des salles spécialisées contribue à une distinction des publics qui n'est plus seulement géographique.

1) Aller au cinéma ou aller voir un film ?

Les années 1930 sont caractérisées par une double évolution du rapport qu'entretiennent les exploitants avec les œuvres cinématographiques. D'une part, les films sont de plus en plus souvent maintenus à l'affiche d'une même salle, deux semaines sinon plus. Le renouvellement hebdomadaire des films n'est plus, à Lyon, systématique. D'autre part, le double programme – deux grands films à chaque séance – se développe et contribue au contraire à une banalisation des œuvres cinématographiques. Ces deux mutations, en apparence contradictoire, ne touchent en fait pas les mêmes établissements. Les salles du centre-ville, qui ont institué le double programme l'ont rapidement abandonné et sont principalement caractérisées, au milieu des années 1930, par le maintien des films à l'affiche. *A contrario*, les séances des petites salles de quartier et de la banlieue lyonnaise sont pour la plupart composées de deux longs-métrages. Entre ces deux positions, les salles de 2^{ème} et 3^{ème} visions renouvellent leur programme chaque semaine mais restent globalement hermétiques au double programme.

A) LE MAINTIEN DES FILMS À L’AFFICHE

Avec plus de dix ans de retard sur Paris, les salles lyonnaises adoptent au début des années 1930 le principe d'un véritable système d'exclusivité. Dans les années 1920 en effet, l'exclusivité s'exprimait par l'absence du film des écrans après sa sortie pendant

quelques semaines ou quelques mois, et non par son maintien à l'affiche de la salle de 1^{ère} vision. Rares étaient alors les œuvres à dépasser une semaine de projection en exclusivité et aucune ne dépassait les deux semaines.

L'apparition du parlant change totalement la donne de l'exploitation des films à Lyon, dont une partie reste désormais plusieurs semaines à l'affiche des grandes salles du cinéma du centre. L'impulsion est très certainement à chercher du côté des distributeurs : ceux-ci ont profité de la rareté des films parlants au début des années 1930 pour accroître leurs exigences sur les conditions de location. Le film *Le spectre vert* est ainsi loué en 1930 en échange de 60 % de la recette, avec un pallier minimum de 200 000 francs.¹³⁷²

Dans ces conditions, les exploitants des salles de 1^{ère} vision n'ont d'autre choix que de retenir les films plusieurs semaines un même film, que cela soit pour le rentabiliser au mieux ou, tout au moins, assurer la somme minimum exigée par le distributeur.

Mais cette évolution est aussi révélatrice du changement des comportements face à l'œuvre cinématographique, dont la cinéphilie et la naissance des studios constituent une autre facette. D'ailleurs, le maintien d'un film à l'affiche ne dépend pas que du seul vouloir du distributeur. Il semblerait même que les exploitants aient sur le sujet repris la main et choisissent d'eux-mêmes le nombre de semaines où ils conserveront un film à l'affiche, en fonction de la fréquentation. Ainsi, un mois avant la sortie du film *Intelligence service (The last outpost)*, C. Barton et L. Gasnier, 1935), l'exploitant du cinéma Majestic annonce dans les colonnes de l'*Ecran Lyonnais* « *c'est du deux semaines couru, et nous avons parié pour trois, sinon quatre*¹³⁷³ ». Or, le film, sorti le 18 mars 1936 ne reste à l'affiche du Majestic qu'une seule semaine, très certainement parce qu'il n'a pas connu le succès escompté. A contrario, lorsque *Ces dames aux chapeaux verts* (M. Cloche, 1937) sort sur l'écran du Royal en décembre 1937, il n'est annoncé que pour trois semaines¹³⁷⁴. Mais le film est un immense succès pour la salle, qui le conserve finalement trois fois plus longtemps, neuf semaines durant.

Le système d'exclusivité adopté par les salles lyonnaises est loin toutefois d'égaliser celui qui prévaut dans les cinémas de la capitale, où un film peut rester à l'affiche durant plusieurs mois. *Fantômes à vendre (The Ghost goes west)*, R. Clair, 1935), par exemple, reste au cinéma des Miracles pendant treize semaines entre février et mai 1936, et *Les Temps modernes* se maintient pendant plus de six mois au cinéma Marigny. A Lyon, la durée la plus longue atteinte par un film en exclusivité en 1936 n'est que de onze semaines. Encore cela est-il exceptionnel. En 1936 et 1937, les films dépassant un mois d'exploitation en exclusivité se comptent en effet sur les doigts d'une main, ou quasiment :

Tableau 46. Films maintenus plus de quatre semaines à l'affiche lors de leur sortie à Lyon (1936-1937).

¹³⁷² *Le Cri de Lyon* n° 489, 7 juin 1930.

¹³⁷³ *Le Cri de Lyon* n° 815, 1^{er} février 1936

¹³⁷⁴ *Idem*, n° 890, 5 décembre 1937.

Film	Date de sortie	Salle	Nombre de semaines
<i>César</i>	19 décembre 1936	Royal	11
<i>Ces dames aux chapeaux verts</i>	11 décembre 1937	Royal	9
<i>Carnet de bal</i>	30 octobre 1937	Royal	6
<i>La garçonne</i>	11 mars 1936	Coucou	5
<i>Faisons un rêve</i>	6 mars 1937	Grolée	5
<i>Cargaison blanche</i>	13 mars 1937	Majestic	5
<i>Le roman de Marguerite Gautier</i>	6 novembre 1937	Coucou	5

Sept films seulement sur les 385 sortis en exclusivité à Lyon (soit à peine 2 %) sont restés plus de cinq semaines à l'affiche d'une même salle, et seuls deux d'entre eux dépassent les deux mois d'exploitation. Le principe de l'exclusivité est à Lyon encore très relatif. Les années 1938-1944, dont les principaux succès en exclusivité sont connus par le travail de Carole Baujard¹³⁷⁵, confirment d'ailleurs cette tendance. Si le record détenu par *César* est battu en 1941 par *Au revoir M. Chips* (*Goodbye M. Chips*, S. Wood, 1939), qui reste à l'affiche du Royal durant douze semaines, aucun autre film ne dépasse les six semaines d'exploitation consécutives jusqu'en septembre 1944.

Il faut d'emblée faire une mise en garde. Si le maintien d'un film à l'affiche lors de sa sortie montre une bonne fréquentation dans la salle de 1^{ère} vision, il n'est pas synonyme de succès populaire dans le reste de l'agglomération. Comme le proclame le plus naturellement du monde le représentant des exploitants lors de la grande enquête parlementaire de 1937, « *un film bon pour Auteuil ne convient pas à la place d'Italie*¹³⁷⁶ ». La distinction entre quartiers huppés et quartiers populaires dans le succès des films, phénomène déjà identifié à Lyon dans les années 1920, ne doit pas être occultée. De fait, la corrélation entre maintien à l'affiche dans le centre-ville et succès dans les autres quartiers se vérifie assez souvent, mais elle n'est pas systématique. *Les beaux jours* (M. Allégret, 1935), par exemple, est resté trois semaines à l'affiche du Royal, mais ne sera repris que par sept salles ce qui, pour un film français, reste en dessous de la moyenne. *A contrario*, certains grands succès de reprise ne sont restés qu'une semaine à l'affiche lors de leur sortie en 1^{ère} vision, comme c'est le cas pour *Un de la Légion* (Christian-Jacques, 1936).

Peu de films, à Lyon, se maintiennent plus d'un mois sur l'écran d'une même salle. Malgré tout, la proportion des films restant plus d'une semaine à l'affiche lors de leur sortie est sans commune mesure avec la situation des années 1920 :

Tableau 47. Durée d'exploitation des films en 1^{ère} vision (1936-1937)¹³⁷⁷

¹³⁷⁵ BAUJARD Carole, *La vie cinématographique à Lyon (1939-1944)*, 2^{ème} volume (annexes) pages 60 à 65.

¹³⁷⁶ RENAITOUR Jean-Michel, *Où va le cinéma français ?*, op. cit., page 281.

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

	Nombre de films	proportion
Plus de 4 semaines	7	2 %
4 semaines	12	3 %
3 semaines	30	8 %
2 semaines	92	25 %
1 semaine	226	62 %
Total	367	100 %

Plus du tiers des films se maintient plus d'une semaine à l'affiche lors de leur sortie, alors qu'ils n'étaient que 3 % en 1927. Evolution considérable pour le spectateur – qui a plus de temps désormais pour se décider à aller voir un film – comme pour le film, qui peut plus facilement bénéficier d'un bouche à oreille qui, s'il est important, peut lui permettre de se maintenir. Mais, dans près de 90 % des cas, le spectateur n'a que deux semaines pour se décider.

Les salles ayant adopté le maintien des films à l'affiche plus d'une semaine sont avant tout celles du centre-ville, ce qui n'a rien d'étonnant à première vue, puisque l'immense majorité de la production cinématographique sort en exclusivité autour de la place Bellecour. Mais cette explication n'est pas suffisante. En réalité, la presqu'île lyonnaise s'érige définitivement durant les années 1930 comme le haut lieu de la promotion des films, lieu privilégié où les spectateurs viennent voir un film avant d'aller au cinéma. En effet, une salle comme l'Eldorado, dans le quartier de la Guillotière, qui ne programme en 1936 que des exclusivités, ne maintient jamais un seul des films plus d'une semaine sur son écran. Même constatation pour le cinéma Gloria, qui sort *Une aventure de Buffalo Bill (The Plainsman, C. B. De Mille, 1937)* en exclusivité le 9 octobre 1937 et ne le maintient qu'une seule semaine. En dehors du centre-ville, les films sont pour la plupart exploités en consommation hebdomadaire, seule susceptible sans doute d'attirer un public fidèle. Seul le cinéma Chanteclair conserve deux semaines le film *Ramona (Idem, H. King, 1936)* lorsqu'il en obtient l'exclusivité à Lyon. En fait, l'ensemble des salles de cinéma de quartier, salles de 2^{ème} vision comme de vision ultérieure, sont imperméables au maintien des films à l'affiche, et cela, quel que soit le film et sa popularité. Une exception tout de même, le film *César*, véritable succès populaire, qui reste deux semaines à l'affiche du Casino de Villeurbanne, du cinéma Elysée à la Guillotière et du Lumina aux Brotteaux.

Ce qui distingue particulièrement la presqu'île des autres parties de la ville, c'est la politique d'exploitation des salles qui ne sont pas des salles de 1^{ère} vision. Certains films en effet peuvent être maintenus à l'affiche d'une salle bien longtemps après leur sortie dans l'agglomération lyonnaise.

Tableau 48. Salles de cinéma ayant programmé plus de cinq films sur deux semaines entre 1936 et 1937.

Salle	Quartier	Nombre de films	Proportion de la
-------	----------	-----------------	------------------

¹³⁷⁷ Sur les films sortis dans les principales salles d'exclusivité de Lyon : Scala, Tivoli, Majestic, Royal, Pathé-palace, Coucou, Grolée et Eldorado. Ne sont donc pas pris en compte les quelques films américains qui sortent aux cinémas Bellecour et Alhambra (difficilement quantifiables) ni dans les autres salles (une vingtaine de films environ).

		maintenus au moins 2 semaines	programmation
Coucou	Bellecour	32	84 %
Royal	Bellecour	23	55 %
Jacobins	Bellecour	18	21 %
Modern	Bellecour	18	22 %
Tivoli	Bellecour	16	21 %
Scala	Bellecour	14	24 %
Pathé	Bellecour	13	16 %
Fourmi	Part-Dieu	13	18 %
Grolée	Bellecour	13	16 %
Majestic	Bellecour	12	14 %
Studio 83	Bellecour	7	8 %

A l'exception des cinémas permanents qui se sont ouverts depuis 1935, toutes les salles du quartier Bellecour ont une proportion significative de films maintenus au moins deux semaines sur leur écran. On y retrouve les petits cinémas Modern et Jacobins, qui ne sont ni des salles de 1^{ère} vision, ni même des salles de 2^{ème} vision. En fait, ces établissements reprennent les films à succès après leur circulation dans les différents quartiers de la ville et les maintiennent à l'affiche. En revanche, le quartier des Terreaux constitue un quartier comme un autre : les quatre salles de cinéma qui s'y trouvent ne maintiennent que très rarement des films à l'affiche. Entre 1936 et 1937, seuls trois films sont ainsi exploités au cinéma Artistic, deux films au cinéma Odéon et absolument aucun dans les cinémas Terreaux et Splendor, même lorsqu'un film en 1^{ère} vision y est programmé (comme c'est le cas pour *Jours heureux* en exclusivité au cinéma des Terreaux le 25 mars 1936). Il en va de même pour le cinéma Empire ouvert depuis 1930 rue Victor-Hugo où seuls deux films bénéficient d'une exploitation sur deux semaines. La salle d'Ainay est résolument une salle de quartier.

Il faut souligner dans ce tableau la place du cinéma Studio-Fourmi, seule salle située en dehors du centre-ville, dont 20 % des films sont maintenus à l'affiche deux ou trois semaines. Une politique d'exploitation directement liée à la nature des films qui y passent – versions originales et ce que l'on appelle pas encore les films d'auteur – et que la salle maintient pour attirer un public élargi. De même, c'est parce que le cinéma Coucou est spécialisé dans les oeuvres « *pas pour les familles*¹³⁷⁸ » qu'il conserve plusieurs semaines presque tous les films qu'il programme, même si sa faible capacité d'accueil est aussi un facteur d'explication. Le cinéma Royal, véritable théâtre cinématographique et haut lieu de la sociabilité lyonnaise, défend toujours son aspect prestigieux. Les films qui y passent sont pour beaucoup traités comme des pièces de théâtre dont les représentations se multiplient. En revanche, les autres salles de 1^{ère} vision ont une proportion moindre de films maintenus à l'affiche que les deux petites salles du quartier Bellecour, les cinémas Jacobins et Moderne. C'est particulièrement vrai pour le Pathé-palace, qui renouvelle la plupart du temps son programme chaque semaine « *afin de permettre la sortie du plus grand nombre de films*¹³⁷⁹ ». C'est assez dire que le

¹³⁷⁸ Le Cri de Lyon, n° 888, 3 septembre 1937.

maintien des films à l'affiche n'est pas directement lié à leur passage en 1^{ère} vision. En fait, les salles du centre-ville s'adressent désormais en partie à un public averti, qui décide consciemment de venir voir un film précis.

Les salles de quartier, établissements de 2^{ème} vision comme modestes exploitations, restent donc attachées au principe de la consommation hebdomadaire de films : le public du quartier, même du quartier élargi, ne suffit pas à maintenir un film, quel que soit sa notoriété, plus d'une semaine à l'affiche. Pour la majorité des salles de quartier, cette politique va de pair avec la nouvelle forme d'exploitation que constitue le double programme.

B) LE DOUBLE PROGRAMME

Proposant aux spectateurs deux films par séance, et donc deux films pour le prix d'un seul, le double programme apparaît en France au début des années 1930. Le groupe Pathé-Natan est censé en être, en 1933, l'instigateur¹³⁸⁰ mais dès le mois de mai 1932, le cinéma lyonnais Tivoli annonce « *bientôt deux films*¹³⁸¹ ». Le double programme constitue en fait la réponse de l'exploitation française à la baisse de la fréquentation qui s'amorce à partir de 1932. Toutefois, la généralisation du phénomène est également le fruit des relations entre exploitants et distributeurs : certains exploitants présentent le double programme comme un dérivatif au block-booking :

« Nous ne trouvons presque plus de bonnes premières parties composées de petits films. Par contre, comme pour avoir de bons films il faut toujours en prendre plusieurs de valeur moindre, nous avons une programmation très chargée qu'il n'est pas toujours possible de liquider dans un court délai. Alors pour corser nos programmes d'une part, et donner ainsi meilleure satisfaction au public, et pour nettoyer nos contrats d'autre part, nous passons deux grands films. »¹³⁸²

Le double programme ne constitue donc pas nécessairement un choix délibéré de l'exploitant mais un moindre mal face au fonctionnement de la distribution. Bien sûr, une fois qu'une salle propose deux films pour le prix d'un seul, ses concurrentes sont bien obligées de faire de même afin de ne pas perdre leur public.

Le double programme, comme le souligne Pierre Leprohon, c'est enfin l'importation du système d'exploitation américain, qui distinguent les films entre séries A (films à grands spectacle) et séries B (compléments de programme), même si, comme on va le voir, les français ont une façon bien à eux de composer leurs séances. Le système américain fonctionnait déjà, à la fin des années 1920 dans l'agglomération lyonnaise : le cinéma Tivoli, exploité par la firme Paramount et programmant une majorité de films

¹³⁷⁹ *Ibidem.*

¹³⁸⁰ FOREST Claude, *op. cit.*, page 53.

¹³⁸¹ AML : 1147 WP 017 : Programme du cinéma Tivoli du 29 avril au 11 mai 1932.

¹³⁸² *Le Cri de Lyon* n° 905, 24 décembre 1937

Paramount, proposait en 1927 deux films par séance.

On peut dire aussi que le double programme a toujours existé dans les salles de quartier. Les serials, dont les épisodes étaient courts certes, constituaient après tout des films comme les autres. Dans les années 1920, nombreuses étaient les salles de quartier à proposer lors de la même séance un film à épisode et un grand film, sans parler des courts-métrages comiques ou documentaires. Toutefois, le système qui se développe dans les années 1930 constitue une véritable rupture dans le rapport au film. En effet, si le grand film n'était pas seul dans les séances du temps du muet, il représentait néanmoins le clou du spectacle. Le double programme, en regroupant dans la même séance deux grands films, banalise totalement l'œuvre cinématographique et l'assimile quelque part à un produit de consommation courant.

Toutes les salles ne sont pas caractérisées par le double programme, loin de là. Les établissements de 1^{ère} vision, entre 1935-1938, y sont pour la plupart totalement hermétiques. Ce sont pourtant, on l'a vu, ces établissements qui l'ont importé entre 1932 et 1933. Le principe du double programme a vraisemblablement été abandonné lorsque la fréquentation a cessé de baisser, à partir de 1934-1935. De fait, seule la période estivale, pour les salles restant ouvertes, marque un reflux de la politique du film unique : les salles de 1^{ère} vision proposent alors au public quelques séances en double programme, en général des films déjà sortis depuis longtemps ou qui n'ont pas eu le succès escompté. En règle générale, les salles du centre-ville, y compris les salles de reprises (Modern, Odéon, Jacobins) ne passent qu'un film par séance. Deux exceptions : le cinéma Bellecour, qui programme chaque semaine deux films de série B, et le cinéma Grolée dont les séances sont systématiquement composées de deux films, y compris lorsque l'établissement programme des films en 1^{ère} vision. C'est ainsi que le film *Faisons un rêve* (S. Guitry, 1936), qui reste cinq semaines en exclusivité au cinéma Grolée, est exploité durant deux semaines avec *Sept hommes, une femme* (Y. Mirande, 1936) obtenu en 2^{ème} vision et durant deux autres semaines avec le film *Toi, c'est moi* (R. Guissart, 1936), obtenu lui en 3^{ème} vision. L'exploitant du cinéma Grolée cherche sans aucun doute à marquer sa différence avec ses plus proches voisins.

Au diapason des salles d'exclusivité, les salles de 2^{ème} ou 3^{ème} vision, qu'il s'agisse du Chanteclair à la Croix-Rousse, de l'Eldorado, du Gloria et du Comœdia à la Guillotière, de l'Athénée et du Lumina aux Brotteaux, ne proposent quasiment jamais de séances composées de deux grands films. Seule la période estivale, à nouveau, est l'occasion pour les grands établissements d'adopter le principe du double programme, afin de pallier à la désaffection de la clientèle en programmant les films fédérateurs qui leur avaient échappé. Le Lumina, par exemple, donne le 24 juillet 1937 *Les Temps modernes* et *Le dernier des mohicans* (*The last of the Mohicans*, G. B. Seitz, 1936). Le premier était passé en 4^{ème} vision à l'Athénée et a depuis fait le tour des petites salles de quartier. Le deuxième, sorti un an auparavant à l'Eldorado, n'était jamais passé dans le quartier des Brotteaux.

Le double programme caractérise donc principalement les petites salles de quartier, pour qui cette politique d'exploitation est quasiment systématique. En extrapolant, on retrouve la dichotomie du public entre spectateurs allant voir un film lors de sa sortie, ou peu de temps après dans leur propre quartier (dans les quartiers comptant une salle de

ème ou 3^{ème} vision) et ceux allant au cinéma dans la salle la plus proche de chez eux assister à une séance composée de deux grands films.

Sur la composition des séances, il faut distinguer deux genres de programme. Le premier, directement importé des Etats-Unis, propose un grand film et un film d'accompagnement. Parmi ces compléments de programme, on retrouve par exemple les films de Shirley Temple, qui ont tous l'immense avantage de ne durer qu'une heure environ. A l'image de Charlie Chaplin dans les années 1920, Shirley Temple est une véritable star dans les années 1930, aux Etats-Unis comme en France, où un concours de sosie est même organisé en 1936¹³⁸³. La petite fille occupe de ce fait une place prépondérante dans les programmes des salles de cinéma lyonnaises : entre 1936 et 1938, pas moins de sept films avec Shirley Temple sont passés dans l'agglomération lyonnaise. Autre personnage de complément, produit d'ailleurs par la même société Fox, Charlie Chan, dont les enquêtes policières sont sans aucun rapport avec les films policiers de la Warner et s'adressent en priorité à un public familial. Shirley Temple et Charlie Chan apparaissent d'ailleurs parfois côte à côte lors de la même séance : avantage certain pour les exploitants qui peuvent ainsi espérer attirer les familles *via* les enfants. Avec Charlie Chan et Shirley Temple, garçons et filles s'y retrouvent. Mais le plus souvent, l'une et l'autre star accompagnent un film pas spécifiquement pour les enfants. On retrouve par exemple à l'écran du cinéma Impérial de Villeurbanne un film de Shirley Temple avec le sombre *Ville sans loi* (*Barbary coast*, H. Hawks, 1935) le 4 décembre 1937. Dans ce cas, il est fort probable que les exploitants programment la petite blondinette en début de soirée, afin de permettre aux parents d'emmener leurs enfants voir Shirley Temple puis de quitter la salle avant le début du 2^{ème} film.

Le deuxième type de double programme, le plus répandu dans les salles de quartier, propose au public deux grands films. Dans les salles spécialisées, les deux films fonctionnent de concert. La petite salle du Studio 83, rue de la République, programme systématiquement deux films en version originale en 1936 et deux comédies en 1937. Même chose au Studio Fourmi, où l'on retrouve également chaque semaine deux films en version originale.

Mais dans les salles de quartier « généralistes », la composition des programmes est bien moins cohérente, sans que l'on sache si les exploitants sont soumis aux exigences de distributeurs, ou si cela provient d'un choix délibéré. Car programmer deux films de genres différents peut être un moyen d'attire un public plus large, quitte à ce qu'une partie des spectateurs du premier film quitte la salle avant le début du deuxième. Pour une salle de quartier, qui ne peut guère espérer attirer une clientèle en dehors d'un périmètre bien circonscrit, le choix de diversifier les genres et d'attirer l'ensemble de la population du quartier peut s'avérer payant. Cette hypothèse semble être corroborée par la programmation de certaines salles de quartier (au cinéma Eden de la rue d'Anvers, au cinéma Fantasio de Villeurbanne) qui, systématiquement, proposent chaque semaine un film américain et un film français, c'est à dire bien souvent deux genres bien différents. Au cinéma Fantasio, par exemple, *Le Roman d'un tricheur* (S. Guitry, 1936) est programmé avec le western *Le saut de la mort* le 1^{er} mai 1937.

¹³⁸³ *Le Cri de Lyon*, n° 811, 3 janvier 1936.

On pourrait penser que lorsqu'une petite salle de quartier obtient un film à succès, elle abandonne le double programme car le film se suffit à lui-même. Mais il n'en est rien. Si des films comme *La Grande Illusion*, *César* ou *Les Temps Modernes* apparaissent parfois seuls dans les colonnes du Progrès, cela n'est pas systématique. *Les Temps modernes* est ainsi exploité de concert avec *L'Etoile de Valencia* (S. de Poligny, 1933), un film avec Jean Gabin, au cinéma Moulin rouge le 13 mars 1937.

Il est parfois difficile, mais non pas impensable, d'imaginer que les spectateurs habitués de ces petites salles de quartier viennent assister à l'ensemble de la séance tant les films programmés ensemble paraissent dissemblables. C'est ainsi que l'on retrouve par exemple à l'écran du cinéma Montchat-Palace le film *Anna Karénine* (*Anna Karénina*, C. Brown, 1935) d'après Léon Tolstoï avec l'aristocratique Greta Garbo, aux côtés de *L'Ecole des Cocottes* (P. Colombier, 1934) dont le titre se passe de commentaires. Le cinéma Fantasio de Villeurbanne, une des rares salles à programmer *La Belle Equipe* de Julien Duvivier le propose au public accompagné d'un western, *Le Justicier de Santa Fe*. On imagine le fossé culturel que doivent franchir les spectateurs. D'ailleurs, le Fantasio de Villeurbanne est familier de cette hétérogénéité : ne fait-il pas passer les spectateurs des bas-fonds d'Alger du très noir *Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1937) à la virevoltante comédie américaine de *Sa femme et sa dactylo* (*Wife Versus Secretary*, M. Le Roy, 1936)? Il n'est guère possible de déterminer si cette diversité des séances est avant tout pragmatique ou si les exploitants composent avec soin leurs programmes. Cela dépend, sans doute.

Toute la question est de savoir si le public répond présent, si les spectateurs restent toute la durée de la séance. Si oui, vont-ils spécifiquement voir un film parmi les deux proposés et restent-ils ensuite (après tout, ils ont payé pour) ou, pour reprendre une nouvelle fois les catégories de Jean Durand, vont-ils au cinéma voir ce qu'on leur propose sans réel discernement ? Encore une fois, cela dépend des personnes. Certains, sans doute, s'accommodent de tout quand d'autres sont plus exigeants. Mais après tout, rien n'empêche de profiter de l'ensemble de la séance tout en conservant son sens critique.

Le double programme apparaît quoiqu'il en soit comme une pratique spécifiquement populaire qui s'oppose directement à la sacralisation des oeuvres cinématographiques. Forcément mal vu des professionnels du cinéma, artistes en premier lieu, le double programme est supprimé par le COIC en 1940¹³⁸⁴.

2) Films fédérateurs et séries B

A) LE FILM FRANÇAIS UNIFIE EN PARTIE LA VILLE

L'apparition du cinéma parlant remanie profondément les rapports de force existant entre les diverses productions nationales sur le territoire français. Les difficultés liées à la traduction des films étrangers (sous-titrage ? Doublage ? Versions multiples ?¹³⁸⁵)

¹³⁸⁴ FOREST Claude, *op. cit.*, page 59.

¹³⁸⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de BARNIER Martin, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Editions du CEFAL, 2002, 255 pages.

favorise de fait la production française, dont la croissance constitue l'un des faits marquants des années 1930. En dix ans, le nombre de films produits en France double pratiquement, passant de 59 en moyenne dans les années 1924-1929 à 120 dans les années 1930-1938. Alors que la proportion de la production nationale dans les films sortis en France dépassaient péniblement les 10 %, elle atteint quasiment les 30 % dans les années 1930¹³⁸⁶. En dépit de son essor, la production française reste minoritaire : les films américains constituent encore près de la moitié des films sortis sur les écrans français. Fabrice Montebello se demande toutefois si la pénétration des films français n'est pas plus importante que ne le laisse apparaître le nombre de films qui sortent sur les écrans¹³⁸⁷. De fait, la part de la production française est prépondérante dans les films qui sortent en exclusivité sur l'écran des principales salles de 1^{ère} vision lyonnaises : en 1936, sur 211 films sortis en exclusivité à Lyon¹³⁸⁸, on compte 116 films français (55 %). En outre, les films français sortis en 1^{ère} vision restent plus souvent à l'affiche que les films étrangers : le taux d'occupation des films français dans les salles de 1^{ère} vision dépasse de fait les 60 %.

Par ailleurs, la production française – c'était déjà le cas dans les années 1920 – sort dans sa quasi-intégralité en province (production 1936 : 132 films sur 144, soit 91 %) en général avec les honneurs de l'exclusivité, ce qui n'est pas le cas de la production américaine (en moyenne 224 films sortis chaque année en France, et seulement 97 en 1936 à l'affiche des salles de 1^{ère} vision lyonnaises). Il existe en fait une production américaine, que l'on peut regrouper sous l'appellation de séries B, difficile à quantifier car ne bénéficiant pas des faveurs de l'exclusivité, phénomène du reste déjà observé au temps du cinéma muet. Ces films sortent à Lyon sur les écrans des petites salles du centre-ville, des grands établissements de la Guillotière ou des petites salles de quartier.

La production française, quel que soit le biais par lequel on analyse la programmation des salles de cinéma, tient le haut du pavé. Dans la programmation des salles de cinéma dans leur ensemble pour commencer. Sur les cinquante-deux salles de cinéma commerciales lyonnaises passant des films de fiction, j'ai pu étudier dans le détail la programmation de quarante-six d'entre elles (soit 88 %) sur toute l'année 1937. La part globale des films français dans la programmation de ces salles est de 59 % (1539 films sur 2611), le même taux exactement que celui des sorties en exclusivité. Une écrasante majorité des établissements passent plus de films français que de films étrangers : trente-six des quarante-six salles étudiées, plus des trois quarts, ont une programmation majoritairement française contre dix seulement avec une proportion plus grande de films étrangers.

La prépondérance de la production française est encore plus flagrante dans la carrière des films. Le succès d'un film se mesure, faute de mieux, au nombre de reprises

¹³⁸⁶ Montebello Fabrice, *Histoire du cinéma en France*, op. cit., page 22

¹³⁸⁷ Montebello Fabrice, *Histoire du cinéma en France*, op. cit., page 22

¹³⁸⁸ Dans les cinémas Scala, Tivoli, Royal, Majestic, Grolée, Coucou et Eldorado. Ne sont donc pas pris en compte les quelques films qui sortent en 1^{ère} vision dans les salles plus modestes ni les films en version originale qui sortent dans les studios.

dont il bénéficie durant sa carrière :

Tableau 49. Carrière lyonnaise des films français et étrangers sortis en 1^{ère} vision en 1936

Nombre de reprises	Films français	En %	Films étrangers	En %	Ensemble	En %
De 0 à 4 fois	21	18 %	41	43 %	62	29 %
De 5 à 9 fois	34	29 %	30	32 %	64	30 %
De 10 à 14 fois	33	29 %	21	22 %	54	26 %
15 fois et plus	28	24 %	3	3 %	31	15 %
Total	116	100%	95	100 %	211	100%

Un film est en moyenne repris par huit salles de cinéma, mais la production française et la production étrangère ne connaissent pas le même engouement. Les films français sont en moyenne repris par dix établissements (21 % des salles étudiées) tandis que les films étrangers ne le sont que par six établissements (13 % des salles étudiées). Près de la moitié de la production étrangère (43 %) a une carrière très courte, étant reprise par moins de cinq salles de cinéma, alors que cette proportion n'atteint même pas les 20 % pour les films français. La prépondérance de la production française est particulièrement sensible dans les films à succès : trente et un films sont repris par un minimum de quinze salles de cinéma (le tiers des salles étudiées) et parmi eux, 28 (soit 90 %) sont français.

Quatorze de ces films sont passés au minimum dans vingt salles de l'agglomération lyonnaise, soit 40 % de celles dont je connais le programme. En ce qui concerne le spectacle cinématographique, c'est à partir des années 1930 et les modifications de la circulation des films (augmentation du nombre de copies, circulation plus rapide et publicité plus intense) que l'on peut réellement commencer à parler de culture de masse pour caractériser la diffusion des films, en tout cas pour les plus grands succès.

Ces succès, quels sont-ils ? « *L'analyse socio-culturelle des films de l'époque réserve [...] des surprises au cinéophile. Non seulement la liste des plus gros succès ne lui est guère familière [...] mais il peut rester perplexe devant le classement des stars les plus populaires* ¹³⁸⁹ ». Ces constatations de Francis Bordat sur la carrière des films aux Etats-Unis fonctionnent aussi pour l'agglomération lyonnaise. Là où l'on attendrait Jean Gabin, on trouve Tino Rossi (cf. tableau 50). Le plus grand succès de l'année 1936 à Lyon est en effet *Marinella*, tout entier construit autour de la figure de Tino Rossi.

Tableau 50 : Carrière lyonnaise des trente et un films les plus repris de l'année 1936, entre leur date de sortie et décembre 1937.

¹³⁸⁹ BORDAT Francis, « De la crise à la guerre : le spectacle cinématographique à l'âge d'or des studios », *op. cit.*, page 65.

Les cinémas dans la ville. La diffusion du spectacle cinématographique dans l'agglomération lyonnaise (1896 – 1945)

Film	Nombre de reprises après la sortie du film en 1 ^{ère} vision	Nombre total de salles où le film est passé
<i>Marinella</i>	43	26
<i>Veille d'armes</i>	36	33
<i>Un de la légion</i>	26	24
<i>Les petites alliées</i>	26	24
<i>Au son des guitares</i>	26	21
<i>La porte du large</i>	25	25
<i>Mayerling</i>	24	23
<i>Les Temps modernes</i>	24	23
<i>Arènes joyeuses</i>	22	20
<i>La rosière des halles</i>	21	21
<i>Marius et Fanny</i>	21	21
<i>Les bateliers de la Volga</i>	21	21
<i>César</i>	20	20
<i>L'équipage</i>	20	20
<i>Debout là-dedans</i>	19	19
<i>Les révoltés du Bounty</i>	18	19
<i>Bach détective</i>	17	18
<i>Kœnigsmark</i>	17	18
<i>Anne-marie</i>	17	18
<i>Un soir de bombe</i>	17	18
<i>Les loups entre eux</i>	17	18
<i>Les deux gamines</i>	17	18
<i>Michel Strogoff</i>	17	17
<i>Paris-Camargue</i>	16	17
<i>Le chemineau</i>	16	17
<i>Les niles aventures de Tarzan</i>	16	17
<i>Moïse et Salomon parfumeurs</i>	16	17
<i>L'appel du silence</i>	16	17
<i>Quelle drôle de gosse</i>	16	17
<i>La kermesse héroïque</i>	15	16
<i>Une gueule en or</i>	15	16

Marinella ne compte pas moins de quarante-trois reprises en un an et demi. C'est un véritable succès populaire, ce qui est mesurable dans le fait que nombre de petites salles de quartier ont repris *Marinella* à deux sinon trois reprises. Le film, il faut le préciser, a circulé rapidement. Si quatre semaines séparent la 1^{ère} vision de la 2^{ème}, *Marinella* circule semaine après semaine à partir de la 2^{ème} vision durant neuf semaines, du 29 avril au 4 juillet, dans les salles lyonnaises. En neuf semaines, treize cinémas lyonnais –

le quart des établissements de la ville – programment *Marinella*. Tino Rossi est d'emblée une valeur sûre, dont le public ne semble pas se lasser, puisque son deuxième film, *Au son des guitares*, reste trois semaines en exclusivité à l'affiche du Pathé-palace et fait partie lui aussi des plus grands succès de l'année 1936. Tino Rossi bénéficie certainement de l'essor considérable de la radio.

Toutefois, le film le plus fédérateur est sans conteste *Veille d'armes* (M. L'Herbier, 1935) qui, en un peu plus d'un an et demi, a été programmé par trente-trois salles de cinéma lyonnaises et villeurbannaises, soit 60 % des établissements dont je connais le programme. Le film de Marcel L'Herbier est une reprise d'un des grands succès du temps du muet : les thèmes fédérateurs n'évoluent guère. A l'instar de *Veille d'armes*, trois films parmi les trente et un qui ont le mieux marché en 1936 – *Koenigsmark*, *Michel Strogoff* et *Les bateliers de la Volga* – sont des remakes de films sortis dans les années 1920 et qui, déjà, avaient rencontré un franc succès. On trouve également parmi les oeuvres les plus reprises des films historiques et de grandes épopées (*Mayerling*, *L'équipage*), mais aussi des comédies dramatiques (*Les petites Alliées*, *La porte du large*). Les genres porteurs sont donc variés. Comme le souligne Raymond Chirat, il est possible que « *les spectateurs de cette époque allait voir une vedette plutôt qu'un film* ¹³⁹⁰ ». Sur ce point, Fernandel est sans conteste celui qui attire le plus les foules, pour des films inégaux, mais qui toujours font carrière. Les films de Fernandel sortis à la fin de l'année 1935 connaissent ainsi une carrière importante en 1936 : *Ferdinand le noceur* (R. Sti, 1935) est cette année là à l'affiche de dix-sept salles de cinéma et *Jim La houlette* (A. Berthomieu, 1935) de vingt et une salles. En 1937, *Josette* (Christian-Jacques, 1936) sera projeté dans vingt-quatre salles de cinéma de la ville.

Il est un point qu'il faut préciser sur le succès des films au milieu des années 1930. Les grands films estampillés « Front Populaire », et donc, indirectement, « populaires » n'ont pas été des succès populaires. Je ne parle même pas de *La vie est à nous* (J. Renoir, 1936), interdit par la censure et donc invisible aux yeux du public, en tout cas à tous ceux qui ne militent pas au sein du Parti communiste. Mais *Le Crime de M. Lange* (J. Renoir, 1935), malgré l'attention portée au monde ouvrier, n'est repris en tout et pour tout que par deux salles de cinéma lyonnaise. *La Belle Equipe* (J. Duvivier, 1936), qui bénéficie pourtant de grands noms au générique, n'est quand à lui repris que par huit salles de l'agglomération lyonnaise, ce qui est faible pour un film français. Il existe donc bel et bien un cinéma du Front populaire, mais pas vraiment un public pour ce cinéma...

En revanche, l'antisémitisme latent de la série des films *Lévy et Cie*, dont les deux derniers opus (*Moïse et Salomon parfumeurs* ; *Les Mariages de mademoiselle Lévy*) sortent en 1936-1937, connaît un engouement certain. Pour Dominique Dessertine et Bernard Maradan, le fait de trouver le film *Les galeries Lévy et Cie* (A. Hugon, 1930) au programme du cinéma paroissial Saint-Denis relève d'un choix « *qui semble ambigu face à l'antisémitisme* ¹³⁹¹ ». Mais, malheureusement, la diffusion des films *Lévy et Cie*

¹³⁹⁰ CHIRAT Raymond, « Le cinéma du Français moyen », in *Les Français et leur cinéma 1930-1939*, Créteil, Maison de la culture de Créteil, 1973, page 17.

¹³⁹¹ DESSERTINE Dominique et MARADAN Bernard, *L'âge d'or des patronages*, op. cit., page 176.

dépasse largement l'aspect strictement religieux. *Moïse et Salomon parfumeurs* (A. Hugon, 1935) est un véritable succès populaire (dix-sept salles de cinéma lyonnaises – près du tiers des établissements dont je connais le programme – l'ont passé) et *Les Mariages de mademoiselle Lévy* (A. Hugon, 1936) suit le même chemin (programmé dans douze salles de cinéma lors de sa première année d'exploitation). Le cinéma n'est bien souvent que le reflet de son époque. Même un film comme *La Grande Illusion* n'est pas exempt de phrases douteuses sur la population juive¹³⁹². Cette dernière est volontiers stigmatisée ou, à tout le moins, clairement identifiée et mise à part du reste de la population, identification qui semble évidente pour le public de l'époque et contribue aussi à expliquer la torpeur de la population française face aux lois antisémites du régime de Vichy.

Quoiqu'il en soit, une partie de la production cinématographique, essentiellement française, contribue à une certaine uniformisation culturelle de la société urbaine. Si l'on prend l'exemple des trente et un films de 1936 qui ont été le plus repris, on s'aperçoit qu'ils fédèrent de manière assez impressionnante l'essentiel des quartiers lyonnais et villeurbannais :

Tableau 51. Circulation des trente et un films à succès de 1936 dans les différents quartiers de Lyon et de Villeurbanne

Quartier	Salle(s)	Nombre de films à succès programmés	Proportion
Croix-Rousse	Chanteclair Dulaar	31	100 %
Guillotière	Alhambra Gloria Elysée	31	100 %
Terreaux	Odéon Splendor Terreaux	31	100 %
Brotteaux	Athénée Lumina	30	97 %
Villeurbanne ouest	Casino Fantasio Family	30	97 %
Villeurbanne est	Imperial Iris	29	94 %
Part-Dieu	Cigale Femina	29	94 %
Route de Vienne	Splendid Kursaal	27	87 %
Berthelot	Comœdia Variétés	25	80 %
Sainte-Anne	Paul-Bert Venise	24	77 %
Monplaisir	Cristal-Palace	24	77 %
Ainay	Empire	24	77 %
Montchat	Montchat-Palace	22	70 %

¹³⁹² Relevées par Chirat Raymond, *Le cinéma français des années 30, op. cit.* Voir aussi FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio Histoire, 1993, pages 184-190.

Le centre-ville, où tous ces films sans exception sont programmés de deux à sept fois, n'a pas été pris en compte. Manque également le quartier de Vaise car, en l'absence de la programmation de l'une des deux salles (celle du Darnas), il était impossible de l'étudier. Mais il est notable que le cinéma Régina programme à lui seul les deux tiers (vingt et un sur trente et un) des films à succès. Dans tous les autres quartiers, on constate un minimum de 70 % de programmation de ces trente et un films. Les quartiers comptant deux salles de cinéma ont une perméabilité plus grande que les autres, mais il est significatif qu'à Monplaisir comme à Montchat, l'unique salle parvienne à programmer plus de 70 % des films à succès. Même chose dans le quartier d'Ainay, pourtant très proche des grandes salles d'exclusivité de Bellecour, où le cinéma Empire apparaît réellement comme une grande salle de quartier et programme une majeure partie des films à succès. Au final, une part significative (plus de 10 %) de la production cinématographique, avant tout française, agit comme un lien puissant sur la société urbaine. On peut parler dans ce cas, et dans ce cas seulement, d'une culture cinématographique de masse.

Un point intéressant sur la spécificité des quartiers : les films absents aux Brotteaux et à Villeurbanne. On ne peut faire abstraction des problèmes de calendrier ou d'obtention des copies mais il est assez révélateur que le seul film qui ne passe pas aux Brotteaux soit *Un soir de bombe* (M. Cammagne, 1935) alors que celui-ci est un véritable succès dans les quartiers lyonnais les plus populaires, étant repris par trois salles du quartier Gerland/Etats-Unis. Plus significatif encore est l'identité du film qui n'est pas programmé par les salles de l'ouest de Villeurbanne d'autant plus qu'il est également absent de l'affiche des cinémas de l'est de la commune. Il s'agit de *L'Appel du silence* (L. Poirier, 1936), film à portée religieuse dont n'a *a priori* pas voulu la communiste Villeurbanne.

Dans les quartiers qui comptent deux à trois salles, il est intéressant d'étudier précisément la perméabilité de chacune des salles aux films à succès. Dans le quartier de la Croix-Rousse, les deux salles de cinéma programment quasiment le même nombre de films à succès : seize films sont passés au cinéma de Jérôme Dulaar, quinze sur l'écran de l'imposant Chanteclair. La différence entre les deux établissements réside en fait dans le temps qu'ont mis les films pour y parvenir. Au cinéma Chanteclair, les films passent en moyenne huit semaines (moins de deux mois) après leur sortie en 1^{ère} vision alors qu'au cinéma de Jérôme Dulaar, cette moyenne s'élève à vingt-huit semaines (plus de six mois). Cette différence s'explique par la position des deux salles. Au cinéma Chanteclair, douze des quinze films à succès qui y sont passés ont été obtenus en 2^{ème} vision, alors que Jérôme Dulaar n'a obtenu au mieux que la 4^{ème} vision et, en général, se positionne parmi les salles de l'agglomération lyonnaise entre la 5^{ème} et la 10^{ème} position.

Dans le quartier des Brotteaux, onze films à succès passent sur l'écran du Lumina et dix-neuf sur celui de l'Athénée. Contrairement à ce qui se passe à la Croix-Rousse, c'est la salle la plus riche qui passe le moins de films fédérateurs. Ceci s'explique par le fait que le Lumina est le refuge privilégié en 2^{ème} vision des films sortis au Royal et au Tivoli, qui ne sont pas tous, loin de là, des succès réellement populaires. Les différences dans les temps de reprise sont aux Brotteaux bien moins marquées qu'à la Croix-Rousse. Si le Lumina ne programme presque systématiquement que des films en 2^{ème} vision, l'Athénée obtient les films assez souvent en 3^{ème} vision et en tout cas bien plus

rapidement que le cinéma de Jérôme Dulaar à la Croix-Rousse. Le public des Brotteaux reste un public privilégié.

Sur le reste de la rive gauche – Part-Dieu, Guillotière et Berthelot – un établissement domine largement son ou ses concurrents. C'est le cas du cinéma de la Cigale (vingt des trente et un films contre neuf au cinéma Rexy), du cinéma Comœdia (également vingt des trente et un films contre cinq seulement au cinéma des Variétés) et du cinéma Alhambra (seize des trente et un films contre huit à l'Elysée et sept au Gloria). La hiérarchie des établissements est, sur la rive gauche du Rhône, toujours fermement marquée.

Dans le quartier des Terreaux, deux salles (Odéon et Splendor) ont programmé un nombre équivalent de films à succès (respectivement treize et quatorze) tandis que le cinéma des Terreaux y semble imperméable (quatre films seulement). Ce cinéma, le plus grand du quartier, est en effet plus ou moins spécialisé dans la programmation de films artistiques ou d'horreur.

Enfin, la partie est de Villeurbanne constitue un cas à part. Si à l'ouest de la commune, le cinéma Casino surclasse très logiquement ses concurrents, c'est le petit cinéma Iris qui, à l'est, se taille la part du lion. Ce dernier, qui compte moins de 500 places, a programmé dix-huit des films à succès contre onze seulement passés à l'Impérial, qui compte lui près de 800 places. Les deux salles, pourtant, ont une recette équivalente et obtiennent les films avec autant de retard. En fait, les films fédérateurs ne sont pas forcément ceux qui attirent le plus les spectateurs du quartier : le cinéma Impérial trouve son compte dans la programmation de films de série B.

Il ne faut en effet pas perdre de vue que certains quartiers échappent totalement aux films fédérateurs. Derrière les voûtes de la gare de Perrache, la salle Palace-Perrache, seule du quartier, ne programme que six des trente et un films à succès. A Gerland, qui ne compte jusqu'à la fin de l'année 1937 qu'une seule salle, on retrouve seulement deux de ces trente et un films. Cela est marginal, mais prouve sans aucun doute qu'il existe un public dans la ville imperméable aux grandes productions cinématographiques.

B) AUX MARGES DU CINÉMA, AUX MARGES DE LA VILLE

Les films de série B

Sur les cinquante-cinq salles étudiées en 1937, quatorze (soit un peu plus du quart) se distinguent par une programmation majoritairement étrangère. On retrouve en premier lieu quatre petites salles des quartiers Part-Dieu et Guillotière. La première, le studio-Fourmi, est une salle spécialisée dans le passage des films en version originale. Il n'est donc pas étonnant que plus des 2/3 de sa programmation soient constitués de films étrangers. Les trois autres en revanche (les cinémas Mel-Kior, Familia et Eden) sont de petits établissements de proximité, mais j'ignore si passer une majorité de films étrangers provient d'un choix délibéré ou si la présence de grandes salles, de la Cigale au Comœdia, confisque à ces petites exploitations les films français disponibles.

On trouve également trois des six salles de Villeurbanne dont je connais le programme (Etoile, Family, Fantasio) et quatre salles lyonnaises de quartier, toutes situées derrière les voies ferrées, que cela soit à proximité de Villeurbanne (cinéma Cité)

ou au sud de la ville (cinémas Perrache, Gerland et Kursaal). Il est notable que dans deux quartiers de Lyon (Gerland et Perrache), la seule salle de cinéma implantée soit à contre-courant de la programmation des autres salles lyonnaises. Dans ces établissements, la part de films français est la plupart du temps très basse (20 % au cinéma Gerland, 13 % au cinéma Etoile de Villeurbanne, par exemple), des proportions significatives qui montrent que ces salles sont en dehors des circuits classiques de distribution, qu'elles en aient la volonté ou non.

On retrouve enfin parmi les salles programmant une minorité de films français trois établissements de la presqu'île : le Coucou, le cinéma catholique Etoile et le cinéma Bellecour. Le premier, à l'instar du Studio-Fourmi, est un établissement spécialisé qui prend volontairement le contre-pied des autres salles du centre-ville. Le cinéma Etoile, quant à lui, privilégie nettement le public familial et programme une majorité de films américains, qu'il s'agisse des films d'aventures (*Tarzan s'évade*) ou des films clairement destinés aux enfants (avec Shirley Temple ou Rintintin). Reste le cinéma Bellecour.

L'établissement de Jean Boulin occupe en fait une place assez particulière, puisque sur les quatre-vingt dix-huit films qui ont été programmés en 1937, on ne retrouve absolument aucun film français. De fait, le cinéma Bellecour s'est spécialisé dans la programmation des films américains de série B, des westerns aux films policiers. Je me suis donc intéressé à la circulation de ces films de série B, en étudiant le taux de compatibilité de la programmation des différentes salles de la ville avec celle du cinéma Bellecour. Seules les salles qui ont plus de dix films en commun avec la programmation du cinéma Bellecour apparaissent dans le tableau ci-dessous :

Tableau 52. La circulation des films passés au cinéma Bellecour (séries B américaines)

Salle	Quartier	Nombre de films en commun (sur 98)
Cinéma Gerland	Gerland	31
Etoile	Villeurbanne	31
Casino	Villeurbanne	20
Fantasio	Villeurbanne	19
Alhambra	Guillotière/Part-Dieu	18
Familia	Guillotière/Part-Dieu	15
Mel-Kior	Guillotière/Part-Dieu	14
Imperial	Villeurbanne	13

On le voit, trois parties de la ville sont sur-représentées dans la programmation des films de série B américains : le quartier Gerland, le quartier Guillotière/Part-Dieu et Villeurbanne. Il faudrait ajouter à ces quartiers l'ensemble ou presque des espaces qui s'étendent au sud-est de la ville, de l'autre côté de la voie ferrée. Au voisinage de la place Sainte-Anne, dans le quartier de la Vilette, les cinémas Paul-Bert et Venise ont programmé ensemble treize des films du Bellecour, et les deux salles de la route de Vienne onze.

A contrario, des quartiers de la ville sont absolument hermétiques aux films de

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

série B : on ne retrouve ainsi que quatre films sur quatre-vingt dix-huit aux Brotteaux, trois à la Croix-Rousse et deux seulement à Montchat tout comme à Monplaisir. Quant au quartier de Vaise, il est impossible de se prononcer en l'absence de la programmation du cinéma Darnas qui, on l'a vu, est la plus populaire du quartier.

Sur la rive gauche du Rhône, l'Alhambra occupe une place à part puisqu'elle appartient, tout comme le cinéma Bellecour, à Jean Boulin. Il n'est donc pas étonnant de la trouver en bonne place. Mais lorsqu'un film est programmé dans les deux salles, c'est qu'il est sorti dans la plupart des cas non pas sur l'écran de la salle du centre-ville mais sur celui de la salle de la Guillotière, dans ce que l'on peut considérer comme une 1^{ère} vision. Les films de série B, comme dans les années 1920, échappent toujours aux règles de circulation des films. A l'exception de l'Alhambra, les salles de la Guillotière dont la programmation est la plus proche du Bellecour sont les petites exploitations situées autour de la place Voltaire (Familia, Mel-Kior). Qu'elle soit choisie ou subie, cette programmation les distingue des grandes salles de 2^{ème} vision qui les encadrent.

A Villeurbanne, trois des six salles dont je connais le programme ont une programmation majoritairement étrangère. Surtout, le taux de compatibilité avec le cinéma Bellecour est immense : soixante-quatre des quatre-vingt dix-huit films passés au Bellecour ont été programmés à Villeurbanne. On retrouve en premier lieu le cinéma Etoile, place des Charpennes, qui concentre à lui seul trente et un de ces soixante-quatre films. Il est en revanche absolument imperméable aux films à succès (deux films sur trente et un seulement). Mais on retrouve également les grands établissements Fantasio et Casino, courroies de transmission dans la ville des films fédérateurs. Ceux-ci ont donc une programmation très diversifiée susceptible d'attirer le maximum de monde. Leur présence est aussi la preuve que les séries B sont populaires dans l'ensemble de la commune de Villeurbanne.

Il faut enfin faire une place au cinéma de Gerland, seul établissement du quartier. Celui-ci ne programme quasiment jamais de films à succès : les films qui y passent sont majoritairement des films de seconde main ou ces films américains de série B. Il existe en fait une exploitation de quartier majoritairement caractérisée par la programmation de ces films sans réelle envergure et imperméable aux grands succès qui traversent le centre-ville. La géographie de ces exploitations est particulièrement intéressante car assez homogène quant à l'horizon social du quartier dans lesquelles elles sont implantées. La zone située de l'autre côté des voûtes de Perrache, le quartier Gerland, Villeurbanne et une partie de la Guillotière sont en effet des quartiers de passage, où vit une population souvent étrangère, avec une forte proportion de manœuvres¹³⁹³. Quartiers que l'on peut, à mon sens, caractériser sans peine de « populaires » dans la pleine acception sociale du terme. Il existe donc une corrélation forte entre les films de série B – aventures, westerns ou policiers – et catégories les moins favorisées de la population urbaine.

La circulation originale des films politiques

Les films qui se situent clairement à gauche de l'échiquier politique, qu'ils soient

¹³⁹³ PINOL Jean-Luc, *Espace social et espace politique...*, op. cit., pages 147-151.

soviétiques ou qu'ils traitent de la guerre d'Espagne, échappent totalement aux règles classiques de circulation des films et caractérisent nettement certains quartiers. La production soviétique, en premier lieu, est clairement connotée. En 1936, le journal *Le Cri de Lyon* fustige, à propos du film *Les marins de Cronstadt* (*My iz Kronštadta*, E. Dzigan, 1936), la censure indirecte qui s'exerce sur les films réalisés en URSS¹³⁹⁴ que les exploitants craignent pour la plupart de programmer. De fait, *Les marins de Cronstadt* ne sort pas sur l'écran d'une des principales salles de 1^{ère} vision de la ville mais au cinéma Grolée. Cela sera son seul passage dans le centre de la ville. Le film soviétique est en effet repris en 2^{ème} vision par le petit cinéma villeurbannais Family puis circule ensuite exclusivement à Villeurbanne (dans les cinémas Imperial et Etoile), dans le sud-est lyonnais (cinémas Kursaal et Bocage) et dans le quartier de la Guillotière (cinémas Elysée et Eden). Cette géographie originale caractérise en fait l'essentiel de la production soviétique.

Le film *Tchapaïev* (*Čapaev*, S. et G. Vasil'ev, 1934) par exemple, sorti à Paris le 12 décembre 1935, n'a pas connu à Lyon les honneurs de l'exclusivité. En vérité, il n'a même pas fait une apparition au centre de la ville. On ne le retrouve à Lyon que le 20 février 1937, programmé en duo par deux petites salles de quartier : le cinéma Familia, rue Duguesclin, et le cinéma Paul-Bert, situé dans le quartier de la Vilette de l'autre côté des voies ferrées. Le film *Les Amies* (*Podrugj*, L. Arnštam, 1935), est quant à lui sorti directement à Villeurbanne où il est programmé dans deux salles de la commune. Il est ensuite programmé, à Lyon, sur l'écran du cinéma Caméo, situé également, à l'instar du cinéma Paul-Bert, dans cette petite enclave lyonnaise entre les voies ferrées et Villeurbanne. Enfin, *Les Amies* est repris par deux salles du sud de la ville : le cinéma Oasis à Gerland, et le cinéma du Bocage au cœur du nouveau quartier des Etats-Unis.

Les deux films *La terre a soif* et *Dostoïevski ou Souvenirs de la maison des morts* passent au cinéma Palace de Vaulx-en-Velin du 22 au 25 mars 1934. La publicité stipule « ces deux nouveaux films soviétiques que vous ne pourrez pas voir ailleurs. Exclusivité absolue du palace. Quinze cinémas dans la France entière¹³⁹⁵ ». En fait, *La terre a soif* est déjà passé au cinéma lyonnais Elysée d'après l'enquête diligentée par la préfecture¹³⁹⁶. Mais il s'agit du seul passage avant Vaulx-en-Velin : une fois encore, un film soviétique n'est pas sorti dans une des grandes salles d'exclusivité et n'est que très peu repris, sinon dans la banlieue lyonnaise.

Les mêmes conclusions s'imposent pour les films documentaires réalisés sur la guerre d'Espagne. Ainsi en va-t-il du film *Espagne 36*, réalisé par le groupe Ciné-liberté¹³⁹⁷ et explicitement favorable aux Républicains, qui sort au cinéma Elysée puis n'est

¹³⁹⁴ *Le Cri de Lyon* n° 848, 9 octobre 1936.

¹³⁹⁵ ADR : 4 M 485 : Publicité du cinéma Palace de Vaulx-en-Velin, mars 1934.

¹³⁹⁶ *Idem* : Rapport du commissaire du quartier de la Bourse, 4 avril 1934.

¹³⁹⁷ ORY Pascal, « De Ciné-Liberté à La Marseillaise : espoirs et limites d'un cinéma libéré » in BOUVIER Jean [dir.], *La France en mouvement 1934-1938*, Seyssel, Champ Vallon, 1986, page 283.

repris qu'à Villeurbanne (cinéma Imperial) et dans le sud-est lyonnais (cinémas Moulin rouge, Victoria, Gerland et Venise). De fait, la filmographie soviétique et la guerre d'Espagne se recoupent géographiquement. Deux salles proposent à leur public un programme mêlant les deux en décembre 1937: les cinémas Bocage et Oasis programment *Les amies* avec un documentaire (non identifié) *La tragédie de Madrid*, dont le titre annonce assez la couleur, comparé notamment au très neutre *Evènements d'Espagne* programmé au cinéma de la Cigale le 15 août 1936, seule grande salle du reste à axer au moins une fois sa publicité sur la guerre civile espagnole entre 1936 et juin 1938.

Les films politiques clairement catalogués à gauche caractérisent donc une minorité des espaces urbains : la banlieue ouvrière lyonnaise (dont les municipalités sont le plus souvent communistes) et le sud-est lyonnais (quartiers Vilette, Etats-Unis et Gerland). On retrouve sensiblement la même géographie que celle identifiée par Jean-Luc Pinol¹³⁹⁸ lors des élections de 1936 dans l'agglomération lyonnaise : les quartiers concernés sont ceux qui ont le plus massivement voté pour le Parti Communiste, quartiers qui, d'après l'auteur, sont caractérisés par une forte présence d'ouvriers, de manœuvres et d'individus déracinés. Ce sont également ces quartiers, on l'a vu, où les films américains de série B sont nombreux. La culture ouvrière, spécifique, a ses bastions dans la ville.

3) Cultures spécifiques

Les années 1930 sont caractérisées par un important mouvement de spécialisation de la programmation des salles de cinéma. L'institutionnalisation des règles de la circulation des films, d'abord, distingue désormais clairement les établissements cinématographiques selon la fraîcheur de leurs programmes. A cette distinction, qui existe de fait depuis les années 1910-1914, s'en superpose une nouvelle, celle de la spécialisation des salles selon le contenu même de la programmation. Le public est désormais appelé à choisir en partie le genre de films qu'il va voir sur l'écran, et non plus le cadre seul. Les salles d'actualités procèdent de cette évolution mais elles ne bouleversent pas réellement la géographie des spectacles, proposant au public des séances qui ont peu à voir avec le spectacle cinématographique. A Lyon, deux types d'exploitation, dont l'émergence est d'ailleurs concomitante – autour des années 1934-1936 – proposent réellement aux spectateurs une programmation de films de fiction volontairement spécifique : les salles paroissiales, qui s'adressent à un public de proximité soucieux de la moralité des programmes, et les salles « *spécialisées* » caractérisées par le passage de films étrangers en version originale mais aussi, justement, de films incompatibles avec le public familial. Mais avant d'étudier leur programmation, il faut toucher un mot des séances de l'Office du Cinéma Educateur qui distillent chaque jeudi aux enfants des écoles publiques une culture cinématographique qui sort totalement des sentiers battus.

A) LE CINÉMA ÉDUCATEUR OU LA DOMINATION DU FILM MUET

La prédominance des films muets dans les séances de cinéma éducateur ne provient

¹³⁹⁸ PINOL Jean-Luc, *Espace social et espace politique...*, op. cit., pages 147-151.

certes pas d'un choix délibéré. Durant toutes les années 1930, Gustave Cauvin, toujours directeur de l'ORCEL, se bat pour convaincre municipalités et associations de l'aider à acquérir des films parlants. Mais il se heurte à une difficulté technique d'importance : la difficulté de se procurer des films parlants en format 16 mm¹³⁹⁹. Or, la majorité des postes cinématographiques installés dans les écoles publiques lyonnaises fonctionnent en 16 mm. A Lyon, donc, l'essentiel des séances de l'ORCEL sont muettes, comme le montre par exemple la liste des films projetés dans les écoles le 30 janvier 1935 où l'on ne compte aucun film parlant¹⁴⁰⁰.

Dans les autres communes de l'agglomération, où les séances de l'ORCEL sont organisées dans les salles de cinéma commerciales ou associatives équipées d'un poste parlant, le problème est différent. Gustave Cauvin est en effet parvenu à traiter avec les maisons de distribution pour obtenir la possibilité de programmer des films parlants. Mais ces programmes sont loués aux municipalités 120 francs chaque¹⁴⁰¹, dépense supplémentaire qui s'ajoute à la subvention allouée à l'année. Les municipalités ne sont en général pas en mesure de supporter financièrement la programmation de films parlants aux enfants des écoles. Toutefois, en septembre 1938, les maires de Villeurbanne et d'Oullins, afin certainement de soutenir une institution qui leur est politiquement très proche¹⁴⁰², choisissent d'augmenter leur subvention à l'ORCEL pour obtenir des programmes 100 % parlant¹⁴⁰³.

Il reste qu'à Lyon et dans les autres communes de l'agglomération, c'est la production muette qui l'emporte. En témoigne la liste des quatre films les plus prisés parmi ceux qui ont été programmés par l'ORCEL entre 1937 et 1939 : trois d'entre eux (*Oliver Twist*, *La ruée vers l'ouest* et *Sans famille*) ont été produits dans les années 1920¹⁴⁰⁴. Les enfants des écoles lyonnaises, pour beaucoup nés avec le cinéma parlant, sont donc amenés à voir tous les jeudis des programmes de cinéma muet, programmes constitués plus par pragmatisme que par souci de faire vivre la production artistique passée.

De fait, les programmes de l'ORCEL sont loin de faire l'unanimité, ce qui contredit les rapports très favorables parus lors des congrès de l'UFOCEL¹⁴⁰⁵. Durant toutes les années 1930, les critiques émises par les municipalités ou les instituteurs reviennent

¹³⁹⁹ BORDE Raymond et PERRIN Charles, *Les Office sdu cinéma éducateur*, op. cit., pages 103-105.

¹⁴⁰⁰ AML : 1271 WP 021 : « Le cinéma éducateur à Lyon et dans la région », article du 30 janvier 1935.

¹⁴⁰¹ Gustave CAUVIN, *Le Cinéma éducateur*, Lyon, brochure éditée par l'ORCEL, 1936.

¹⁴⁰² En témoigne par exemple la lettre de Gustave Cauvin au maire de Villeurbanne – qu'il tutoie – datée du 1^{er} juillet 1937 où il fait part du chapitre qu'il a consacré dans sa dernière brochure au cinéma soviétique (AMV : carton du cinéma scolaire).

¹⁴⁰³ AMV : Séance du Conseil municipal du 30 avril 1938 et AM Oullins : 2 R 2 : Lettre de l'ORCEL du 22 février 1939.

¹⁴⁰⁴ ARIES Paul, « Le cinéma éducateur dans les années 1930 », *1895* n° 14, juin 1993, page 68.

¹⁴⁰⁵ *Idem*, page 69.

périodiquement. L'une d'entre elles, écrite par le maire d'Oullins le 25 septembre 1937, brosse un tableau assez saisissant, et sans doute représentatif, des séances auxquelles sont confrontés les enfants des écoles publiques.

« A l'approche de la rentrée des classes, je me fais un devoir de vous informer des critiques des directeurs et directrices d'écoles d'Oullins au sujet des programmes et des films. [...] 1° Programmes : Ils demanderaient que soient supprimés « les actualités du temps jadis » comme « Doumergue visitant une exposition agricole » [...] 2° Films : Beaucoup de ceux-ci sont, paraît-il, incompréhensibles soit parce que les titres sont absents, soit qu'ils ont subi des amputations répétées qui les fait ressembler à de véritables pots-pourris. D'autres sont hors d'usage (ruptures fréquentes, images peu nettes, collages mal faits). Quelques uns, enfin, montrent des scènes qui ne conviennent pas à un public enfantin (baisers prolongés, exhibition de tripots ou de maisons de plaisir, scènes de lutte, de brutalité où l'on joue du couteau ou du revolver). Le personnel enseignant demande en outre que les mêmes films ne passent pas aussi souvent devant les yeux des mêmes élèves ¹⁴⁰⁶ . »

Les critiques sur la qualité technique des films projetés ne sont guère étonnantes. Les films, après tout, ont été acquis il y a plus de dix ans et circulent depuis lors chaque semaine. On retrouve aussi, comme dans les années 1920, le regret que les programmes ne se renouvellent pas assez, phénomène qui provient directement de la limite de la collection de l'ORCEL qui ne peut plus acquérir de films muets. Plus intéressante est la demande expresse de supprimer les « actualités du temps jadis » car elle donne une indication très nette de la composition des programmes de cinéma éducateur. L'ORCEL, selon toute vraisemblance, fait de nécessité vertu et recycle son fonds de programmes muets sous un vernis culturel et instructif. Enfants et enseignants ne s'y trompent guère.

Les critiques portent enfin sur le contenu des films eux-mêmes, dont certains ne sont pas adaptés aux séances scolaires. On se souvient que dans les années 1920, la programmation de *Naissance d'une nation* dans les écoles avait déjà provoqué une levée de boucliers. Rien de changé depuis, semble-t-il, même si les films choquants ne constituent certainement qu'une infime partie des programmes de l'ORCEL. Quoiqu'il en soit, ces critiques révèlent les difficultés profondes du cinéma éducateur, surtout lorsqu'on le compare avec le cinéma paroissial :

« Il ne faut pas l'oublier, il existe à Oullins des cinémas cléricaux qui sont tout à fait à la page. Ils ont des programmes spécialement sélectionnés pour enfants d'âge scolaire et c'est pour cette raison qu'un certain nombre de pères de famille dont les enfants fréquentent les écoles publiques, en égard à la qualité de l'enseignement laïque, les envoient au cinéma cléricale en raison du choix des films. Voilà ce qu'il faut éviter. ¹⁴⁰⁷ »

En effet, les salles de cinéma paroissial, très tôt équipées en parlant, sont à même de proposer aux familles des grands films récents dont aucune scène n'est susceptible de choquer.

¹⁴⁰⁶ AM Oullins : 2 R 2 : Cinéma éducateur, lettre du maire d'Oullins à l'ORCEL, datée du 25 septembre 1937.

¹⁴⁰⁷ AM Oullins : 2 R 2 : Cinéma éducateur, lettre du maire d'Oullins à l'ORCEL, datée du 25 septembre 1937.

B) LES SALLES PAROISSIALES OU LA DÉFENSE DES (GRANDS) FILMS FAMILIAUX

La question de la moralité des films prend une acuité particulière à la fin des années 1920, avant donc l'avènement du parlant. C'est en effet en 1928 que se constitue une commission de censure nationale pour la production cinématographique, et c'est à la fin de l'année 1929 que pour la première fois une salle de cinéma lyonnaise met en garde le public contre le film qu'elle programme. Le cinéma Tivoli, qui passe le film muet *Séduction*, proclame en effet « *n'emmenez pas vos enfants*¹⁴⁰⁸ », manière comme une autre, il est vrai, de faire venir les foules. Mais ce souci de distinguer les films familiaux des autres est relativement nouveau. Les films parlants, qui rapprochent de fait le cinéma de la réalité apparaissant ainsi encore plus susceptibles d'influencer les comportements, vont accentuer cet état de fait.

Durant toutes les années 1930, les plaintes et demandes d'interdiction de films provenant des ligues de moralité publique se multiplient. Un film comme *Le Rosier de Madame Husson* (Bernard-Deschamps, 1932), avalisé par la censure nationale, se retrouve ainsi interdit de projection par la municipalité lyonnaise¹⁴⁰⁹. Cette radicalisation des ligues est fortement critiquée par la presse corporative. *Le Cri de Lyon*, par exemple, qui n'affichait pas jusque là un anticléricalisme forcené, envoie des piques de plus en plus acerbes à l'encontre des catholiques qu'il juge certainement comme une des principales composantes des ligues de moralité. Condamnant « *la contagion puritaine*¹⁴¹⁰ » qui sévit en province, l'hebdomadaire s'amuse du fait que l'on ait retrouvé « *chapelets et missels*¹⁴¹¹ » dans la salle de cinéma des Terreaux après la projection d'un film sur le nudisme...

Opposés à la censure, quelle qu'elle soit, les journaux corporatifs n'en demandent pas moins aux exploitants d'informer leur public sur la nature des films qu'ils programment¹⁴¹². Le journal *Pour Vous* donne l'exemple en 1936 en classant les films en deux catégories (« *pour tous* » et « *adultes* »)¹⁴¹³. Dans les années 1936-1937 on retrouve finalement dans les programmes des salles de cinéma lyonnaises des insertions « *réservé aux adultes* » ou « *pas pour les enfants* »¹⁴¹⁴, mais elles sont exclusivement le fait des établissements spécialisés. A aucun moment les salles de cinéma de quartier, en tout cas dans la presse, ne distingue le genre des films qu'elles programment. Cette situation inquiète les pédagogues :

¹⁴⁰⁸ *Le Cri de Lyon*, n° 467, 4 janvier 1930.

¹⁴⁰⁹ AML : 1147 WP 017.

¹⁴¹⁰ *Le Cri de Lyon* n° 681, 19 mai 1933

¹⁴¹¹ *Idem*, n° 668, 17 février 1933.

¹⁴¹² *Pour Vous*, n° 151, 8 octobre 1931.

¹⁴¹³ *Idem*, 29 octobre 1936

¹⁴¹⁴ Programme du cinéma Elysée du 1^{er} avril 1936 et du cinéma Studio-Fourmi du 30 janvier 1937 (*Le Progrès*).

« Le rôle des parents serait évidemment de contrôler les distractions de leurs enfants. Peut-on mettre un espoir dans leur contribution énergétique ? A ceci je répondrai par une constatation faite dans un quartier populeux [sic] où j'exerçais. Il m'est arrivé maintes fois, le lundi, d'interroger mes élèves sur leurs distractions de la veille : 50 % des enfants étaient allés au cinéma, les uns expédiés, tous seuls, dans la salle la plus proche pour débarrasser la maison ; les autres, traînés à l'aveuglette à toutes sortes de spectacles par des parents ne songeant qu'à leur plaisir.¹⁴¹⁵ »

C'est dans ce contexte que les catholiques investissent pleinement le domaine du cinéma. A Paris, dès 1931, le Comité Catholique du Cinéma (CCC) constitué en 1927 prend en charge la programmation d'une des plus importantes salles de la ville¹⁴¹⁶. A Lyon, le journal catholique *Le Nouvelliste* décide la même année de ne plus citer les films jugés immoraux dans ses colonnes et d'adopter une cotation des films selon leur contenu¹⁴¹⁷. Le système de cotation des films finit d'ailleurs par s'imposer à l'ensemble des catholiques. Le CCC distingue cinq catégories de films, classées de 1 (pour tous) à 5 (à éviter) et édite des affiches pour les paroisses intéressées. Celles-ci peuvent alors indiquer la cote des films qui passent dans le quartier¹⁴¹⁸.

Qu'en est-il des programmes des salles de cinéma paroissiales qui se sont, on l'a vu, multipliées depuis le milieu des années 1930 ? Prenons par exemple la programmation du cinéma de la paroisse Saint-Denis à la Croix-Rousse entre 1936 et 1938¹⁴¹⁹. On y retrouve principalement des films d'aventures (*Capitaine Blood*, *Les Révoltés du Bounty*) ou particulièrement bien adaptés aux enfants (*David Copperfield*, *Shirley aviatrice*), mais aussi des films plus adultes tel *Crime et Châtiment*. De fait, les salles paroissiales s'adressent au public familial dans son ensemble et non aux seuls enfants.

Par ailleurs, les films passés au cinéma Saint-Denis ne dessinent pas une programmation particulière aux salles paroissiales. Entre janvier 1937 et janvier 1938, vingt-cinq films passés dans la salle paroissiale ont pu être identifiés. Quatre d'entre eux sont sortis à Lyon entre 1931 et 1934, mais tous les autres sont des productions des années 1935-1937. Or, sur ces vingt et un films restants, plus de la moitié (treize) ont été à Lyon de véritables succès, ayant été repris par plus de quinze salles de cinéma de la ville. Parmi les huit autres films, un seul, *Mes Tantes et moi* (Y. Noé, 1937) a été repris par moins de dix établissements. Le cinéma Saint-Denis programme donc majoritairement des films à succès et non une production qui serait spécifique au public catholique. Tout

¹⁴¹⁵ *La revue du cinéma éducateur*, n°1, avril 1935 : Rapport de Debanne, ancien instituteur, sur le cinéma post-scolaire et le cinéma public.

¹⁴¹⁶ *Pour Vous*, n° 151 et 155 des 8 octobre et 5 novembre 1931.

¹⁴¹⁷ Archives du Diocèse de Lyon : 11/II 193 : Dossier sur la presse catholique et le cinéma, réalisé par *Le Nouvelliste de Lyon*, 1936.

¹⁴¹⁸ Archives du Diocèse de Lyon : 11 II/193 : Plaquette de la CCC.

¹⁴¹⁹ Archives du diocèse de Lyon : *Bulletin paroissial de Saint-Denis de la Croix-Rousse*, 1936-1938.

juste peut-on remarquer la présence de *Golgotha* (J. Duvivier, 1934) qui, depuis sa sortie à l'Eldorado en avril 1935, avait totalement disparu des écrans lyonnais. Le sujet biblique du film a, en ce cas, certainement poussé la paroisse Saint-Denis à le programmer, malgré son insuccès.

Les vingt et un films produits en 1935-1937 qui sont passés au cinéma Saint-Denis entre janvier 1937 et janvier 1938 n'étaient, pour la plupart, pas inconnus à la Croix-Rousse. En effet, dix-sept d'entre eux étaient déjà passés au cinéma Dulaar (cinq films) ou plus souvent au cinéma Chanteclair (douze films) quelques semaines sinon quelques mois avant leur passage au Saint-Denis. Le public de la salle paroissiale ne se rend donc pas nécessairement dans les salles de cinéma commerciales du quartier et attend peut-être le passage des grands films dans sa paroisse. Là se trouve la spécificité des cinémas catholiques : proposer au public l'essentiel de la production cinématographique nettoyée des films jugés immoraux. Plus que comme des cinémas réellement catholiques, les salles paroissiales s'affirment comme des cinémas familiaux.

C) LES STUDIOS OU L'ÉMERGENCE DE LA CINÉPHILIE

L'apparition de la cinéphilie dans le paysage du cinéma lyonnais constitue une des évolutions essentielles des années 1930. Sur ce point, Lyon est en retard sur Paris où les salles spécialisées dans les films d'avant-garde existent depuis le début des années 1920¹⁴²⁰. Dans la capitale des Gaules, il faut attendre 1928 pour qu'une salle de cinéma, celle des Jacobins, se consacre au passage des films d'avant-garde¹⁴²¹. Dès le 21 janvier 1928, le cinéma des Jacobins propose ainsi au public lyonnais « en 1^{ère} vision » le film *Les mains d'Orlac* (*Orlac Hände*, Robert Wiene, 1925), avec Conrad Veidt : le film, produit pourtant trois ans auparavant, n'était jamais passé à Lyon. Le cinéma des Jacobins abandonne néanmoins très rapidement la spécificité de sa programmation et, à la fin de l'année 1928, *La Cinématographie française* peut à bon droit regretter qu'à Lyon « on ignore tout du cinéma d'avant-garde¹⁴²² ».

Aux films d'avant-garde se superposent, avec l'avènement du parlant, les films étrangers en version originale. Ceux-ci sont très tôt assimilés à un public cinéophile. Lorsque l'exploitant du cinéma de la Scala programme *L'Ange Bleu* (*The Blue Angel*, J. Von Sternberg, 1930) en juillet 1931, il décide d'organiser des séances spéciales en fin d'après-midi du film en langue allemande. *Le Cri de Lyon* salue cette initiative qui, selon lui, ravira les « vrais amateurs de cinéma¹⁴²³ ».

Cela étant, les projections de films d'avant-garde ou en version originale restent ponctuelles dans les salles lyonnaises jusqu'au milieu des années 1930. L'impulsion va venir de l'extérieur de l'exploitation cinématographique lyonnaise. A la fin du mois

¹⁴²⁰ Gauthier Christophe, *La passion du cinéma...*, op. cit.

¹⁴²¹ *Le Cri de Lyon* n° 370, 7 janvier 1928.

¹⁴²² *La Cinématographie française* n° 526, 30 novembre 1928.

¹⁴²³ *Le Cri de Lyon* n° 545, 2 juillet 1931.

d'octobre 1932 est fondé à Lyon l'association Le Film-club dont le but est de « *projeter et discuter les films d'avant-garde, les films d'Art, les essais cinématographiques, les films étrangers intéressants [...] oeuvres qui, pour des raisons commerciales, ne peuvent passer dans les salles de cinéma* ¹⁴²⁴ ». Le Film-club organise périodiquement les samedis en fin d'après-midi des séances sur l'écran du cinéma des Terreaux d'abord, du Tivoli ensuite ¹⁴²⁵. L'association suit fidèlement les buts qu'elle s'est donnés. On retrouve aux séances du Film-Club des films d'auteurs français, tel *Le sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1931), des films étrangers en version originale (*Scandal for sale*) et des essais cinématographiques comme *L'Âge d'or* (Luis Buñuel, 1930) ¹⁴²⁶.

En septembre 1934, deux salles de cinéma lyonnaises, l'Idéal et l'Elysée, se transforment en salles spécialisées et deviennent respectivement le Studio-83 et le Studio-Elysée. Les films artistiques, les films en version originale surtout, sont à partir de cette date proposés quotidiennement au public lyonnais. En septembre 1935, c'est au tour du cinéma Lafayette de se spécialiser dans la programmation des films en version originale. Devenu le Studio-Fourmi, il concurrence directement le cinéma Elysée qui perd alors peu à peu l'obtention de films en 1^{ère} vision.

Les films artistiques ou en version originale sont pour la presse corporative incompatibles avec le goût populaire. Elles le sont aussi pour ses promoteurs. Au Film-club, les séances, pour les personnes non abonnées, se montent à 10 francs, soit l'équivalent d'un fauteuil dans une salle d'exclusivité. Les abonnés payent moins cher, 6 francs, mais cela reste un tarif assez prohibitif au regard de la moyenne des prix pratiqués par les salles généralistes, dont la plupart ont un tarif plancher à 3 ou 4 francs. Au cinéma Studio-Fourmi, les tarifs sont meilleur marché, de 4 à 6 francs, mais les séances y sont également caractérisées d'élitistes. Pour *Le Cri de Lyon*, le Studio-Fourmi est le « *point de ralliement de toute une clientèle à la recherche des spectacles que n'apprécient point les masses populaires* ¹⁴²⁷ ». On ne peut mieux dire.

La programmation des salles spécialisées lyonnaises est avant tout caractérisée par la programmation de films en version originale. Ce fait est conditionné par le surprenant décret du 22 juillet 1933 qui limite en France le nombre de copies d'un film étranger en langue étrangère sous-titré ¹⁴²⁸. Le décret ne prévoit que cinq passages pour les salles parisiennes et dix autres pour le reste du pays. Corrigé sensiblement un an plus tard ¹⁴²⁹, très certainement face aux reproches de l'exploitation spécialisée et à l'essor de celle-ci en province, le décret offre la possibilité d'une ampliation du nombre de passages si le

¹⁴²⁴ *Idem*, n° 653, 3 novembre 1932.

¹⁴²⁵ *Idem*, n° 662 et 676 des 6 janvier et 14 avril 1933.

¹⁴²⁶ *Idem*, n° 714 et 724 des 12 janvier et 23 mars 1934.

¹⁴²⁷ *Le Cri de Lyon* n° 888, 3 septembre 1937.

¹⁴²⁸ A.N. : F²¹ 3696 : Décret du 22 juillet 1933.

¹⁴²⁹ *Idem* : Décret du 24 novembre 1934, article 5.

film présente un intérêt artistique, notion vague bien entendu, d'autant plus qu'il n'existe pas au sein des ministères un secrétariat chargé du cinéma. C'est donc le ministère de l'Instruction publique qui s'en charge via le directeur des Beaux-Arts.

Les choix laissent dubitatifs : si les *Trois Lanciers du Bengale* (*The Lives of a Bengal Lancer*, H. Hathaway, 1935) n'obtiennent pas moins de vingt passages supplémentaires (dix à Paris, dix en province) pour une qualité artistique jugée « *incontestable*¹⁴³⁰ », *New York-Miami* (*It Happened One Night*, F. Capra, 1934), « *exceptionnel*¹⁴³¹ » selon le ministère, n'obtient quant à lui que trois salles supplémentaires sur Paris. Quant à *l'Extravagant M. Ruggles* (*Ruggles of Red Gap*, L. McCarey, 1935) il n'offre étrangement pas un intérêt suffisant, tout comme *Cœurs Brisés* (*Break of Hearts*, P. Moeller, 1935) alors que la R.K.O. qui *a priori* n'a pas cherché à doubler le film, demandait innocemment 180 passages en salles supplémentaires¹⁴³². Cette politique a une incidence certaine sur le parcours des films étrangers en France et explique le peu de succès de reprise qu'obtiennent les films en version originale à Lyon. *Cœurs Brisés* par exemple, malgré la présence du très populaire Charles Boyer n'est programmé qu'une seule fois dans la capitale des Gaules.

De fait, de nombreux films étrangers ne font à Lyon qu'un passage éclair. C'est le cas, par exemple, des quatre films avec W.C. Fields sortis entre 1936 et 1937. Ceux-ci sont programmés en 1^{ère} vision au Studio-Fourmi puis disparaissent totalement de l'agglomération lyonnaise. Plus étonnant, de nombreux films avec Katharine Hepburn, dont le célèbre *Sylvia Scarlett* (*Idem*, G. Cukor, 1935) ne sont eux aussi programmés qu'une seule fois dans la capitale des Gaules. Il en va de même des films avec Fred Astaire : *Roberta* et *Suivons la flotte*, tous deux sortis en 1^{ère} vision au Studio-Fourmi, ne sont jamais repris ensuite et *Top Hat* et *Sur les ailes de la danse* ne le sont que par un nombre très limité de salles. La comédie musicale américaine n'a pas les faveurs du public lyonnais : l'oscar du meilleur film de l'année 1936, *The Great Ziegfeld* (*Idem*, R. Z. Léonard, 1936), n'est ainsi programmé que par deux salles de cinéma lyonnaises.

Nul doute que la sortie de tous ces films en version originale ne limite fortement leur circulation dans l'agglomération lyonnaise. Non pas que le public des salles de quartier ne soit absolument hostile à lire des sous-titres : ce sont en fait les salles de 1^{ère} et 2^{ème} visions qui sont imperméables au genre. On en a un exemple frappant avec *Les Trois lanciers du Bengale*, film attractif s'il en est mais qui n'est disponible en France qu'en version originale. Le film d'Henry Hathaway sort en 1^{ère} vision dans une petite salle du centre-ville, le cinéma des Jacobins, et non dans un grand établissement. Il circule ensuite dans des petites salles de quartier (le Familia à la Guillotière, le Régina à Vaise, le Moulin Rouge aux Etats-Unis) avant d'être repris par le cinéma paroissial Saint-Denis. Ce sont donc les grands établissements qui refusent de programmer des films en version originale.

¹⁴³⁰ *Idem* : Rapport du D.G. des Beaux-Arts daté de mars 1935.

¹⁴³¹ *Idem* : Rapport du D.G. des beaux-Arts du 26 septembre 1934

¹⁴³² *Idem* : demande de la RKO et réponse du D.G. des beaux-Arts, 11 octobre 1935.

Par ailleurs, les salles spécialisées sont parfois caractérisées par la programmation de films susceptibles de choquer le public familial. On retrouve, par exemple, *La Vallée du nu* à l'affiche du Studio 83 en janvier 1936 et le film *Extase* (où Hedy Lamar – qui ne s'appelle pas encore ainsi – apparaît entièrement nue) au Studio-Fourmi en février 1936. Le cinéma Coucou, qui ouvre ses portes en février 1936, mixe quant à lui savamment la programmation de films « *pas pour les familles* ¹⁴³³ » et la défense du cinéma en conservant le plus longtemps les films à l'affiche et en programmant parfois des films en version originale. Ce n'est pas que le public soit le même. Mais les spectateurs cinéphiles, et donc avertis, sont sans doute moins prompts à s'offusquer sur la nudité ou la représentation de la prostitution. Du reste, programmant des films en version originale, les salles spécialisées ne sont clairement pas destinées à un public familial et n'ont donc rien à perdre. Au delà d'un rapprochement culturel possible (art et sexe : choquer quelle que soit la manière), le passage de films que certains jugent immoraux est également un moyen pour les propriétaires des salles spécialisées d'attirer un public plus large que celui des seuls cinéphiles.

Quoiqu'il en soit, l'émergence des salles spécialisées trouble la géographie des établissements cinématographiques : proposant des films que l'on ne peut voir nulle part ailleurs, elles contribuent d'une certaine façon au désenclavement de la pratique du cinéma. Les spectateurs lyonnais ne sont plus seulement amenés à choisir le confort de la salle et la fraîcheur des films, mais aussi, en tout cas pour une partie d'entre eux, l'identité des films. Les salles spécialisées, par ailleurs, sont les tenantes d'une culture spécifique qui ne concerne qu'une minorité de lyonnais. Eut égard à la circulation de leurs films, Fred Astaire et Katharine Hepburn doivent être, à Lyon, de parfaits inconnus, sauf pour le petit cénacle habitué des studios. Les frontières culturelles commencent à s'imposer.

□

L'avènement du cinéma parlant dans les années 1930 assoit définitivement le caractère fédérateur du spectacle cinématographique. Il correspond également à la rationalisation de l'exploitation dont les acteurs sont désormais majoritairement expérimentés, et dont les règles sont encadrées par un établissement public. Cet encadrement institutionnalise de fait le paysage hiérarchisé de l'exploitation cinématographique. Des palaces aux petites salles de quartier, la circulation des films dans l'agglomération lyonnaise dessine plus que jamais une hiérarchie des espaces urbains.

La diversification des salles de cinéma ne remet pas en cause cette situation. Les salles spécialisées et les palaces de quartier se superposent à l'offre de cinéma existante, accentuant un peu plus la segmentation des publics. Si l'on choisit plus souvent qu'avant d'aller voir un film plutôt qu'aller au cinéma, la spécificité culturelle des différents espaces de la ville demeure, dans les années 1930 comme après-guerre, une réalité tangible.

¹⁴³³ *Le Cri de Lyon*, n° 888, 3 septembre 1937.

Conclusion

La nature du spectacle cinématographique a considérablement évolué en quatre décennies. Les séances hétéroclites des premiers temps ont progressivement laissé place aux films de long-métrage, et le cinéma parlant s'est substitué au cinéma muet. Ces transformations successives n'ont toutefois pas modifié en profondeur la place du cinéma au sein de l'agglomération lyonnaise. En 1905 comme en 1945, le cinéma présente en effet le même visage, celui d'un spectacle hiérarchisé.

Hiérarchisé, le spectacle cinématographique l'est avant tout par sa diffusion dans la ville. Les lieux de projection cinématographique répartis dans l'espace urbain proposent un cadre de qualité inégale, à des tarifs tout aussi inégaux. La coexistence de grands établissements prestigieux et de petites salles bon marché conditionne alors une distinction des publics.

Hiérarchisé, le spectacle cinématographique l'est également dans son fonctionnement même. La circulation inégale des films dans l'agglomération lyonnaise différencie, du centre aux quartiers, les différentes parties du territoire urbain selon la fraîcheur des films qui y sont programmés. Ce système détermine en partie la spécialisation de la programmation des salles les plus modestes.

Spectacle de masse, le cinéma n'est pas un spectacle uniforme. Véritable caméléon, il s'adapte aussi bien aux ors du théâtre qu'à la sociabilité de quartier, aux paroisses de la ville qu'aux écoles de la République. Comme tel, il contribue pleinement au morcellement de l'espace urbain et aux cloisonnements culturels.

La ville divisée

Les lieux de spectacle qui s'étaient développés dans le dernier tiers du XIX^e siècle occupaient inégalement l'espace urbain. Théâtres et grandes salles de café-concert étaient essentiellement concentrés dans le centre de la ville et sur la rive gauche du Rhône, tandis que le reste de l'agglomération était caractérisé par l'existence de petits établissements de quartiers, où des spectacles étaient organisés ponctuellement, et par la ronde des fêtes foraines. Dans ses premières années d'existence, le cinéma reproduit trait pour trait cette division des espaces. Au centre de la ville et dans les beaux quartiers, les séances cinématographiques dans les grandes salles de spectacle et l'ouverture des premières salles de cinéma sédentaires. Dans les autres quartiers de la ville et les communes de la banlieue, les séances cinématographiques dans les cafés et les jeux de boules, et les cinémas forains.

L'ouverture de salles de cinéma sédentaires dans l'ensemble de l'agglomération lyonnaise, à partir de 1910, marque un réel tournant mais n'uniformise pas pour autant l'espace urbain. La multiplication des établissements cinématographiques s'accompagne en effet d'une hiérarchisation de l'exploitation, qui perpétue d'une certaine manière le morcellement de l'espace urbain. Dans le centre de la ville et de rares quartiers privilégiés, de véritables palaces offrent un confort digne des salles théâtrales à des tarifs assez élevés. Partout ailleurs dans l'agglomération ouvrent de petits établissements de quartier à l'architecture plus rudimentaire mais qui affichent des prix meilleur marché.

La hiérarchisation de l'exploitation est conditionnée en grande partie par la diversité des fondateurs de salles de cinéma. Ne nécessitant pas de connaissances particulières ni de ressources plus importantes que tout autre commerce, le cinéma attire en effet des individus, issus de l'artisanat ou du petit commerce, qui ne disposent pas de moyens financiers étendus. Ces individus sont à l'origine de l'ouverture de la plupart des salles de cinéma de quartier et de banlieue, dont l'apparence est à l'image des ressources de leurs fondateurs. De l'autre côté, des sociétés aux capitaux étendus et des entrepreneurs locaux s'implantent dans le centre de la ville ou sur la rive gauche du Rhône et donnent à l'exploitation cinématographique ses lettres de noblesse.

Cette situation se maintient tout au long de la période. Les salles de cinéma de quartier connaissent pour la plupart un renouvellement incessant de leurs propriétaires qui ne favorise pas une amélioration de leur condition. Les hommes et les femmes qui se succèdent à la tête des salles de quartier, qui n'ont en général aucune expérience du spectacle, n'ont ni les moyens ni le temps de rénover ou transformer leurs établissements. Mais, en dépit du caractère naturellement déficitaire de la majorité des petits établissements cinématographiques, les salles de quartier trouvent toujours repeneur. C'est peut-être ce qui fait malgré tout du cinéma un commerce à part. Le fait que les exploitants apparaissent plus expérimentés à la fin des années 1930 ne change pas vraiment la donne. La hiérarchie des établissements cinématographiques est alors fermement établie.

Les années 1930 sont en revanche caractérisées par l'apparition de nouvelles formes d'exploitation qui remettent en cause la division de l'espace urbain. L'ouverture de salles spécialisées ou de palaces de quartier et l'affirmation des salles paroissiales troublent en effet la géographie du cinéma en ville. Mais ces nouveaux établissements, finalement, ne font que se superposer à l'organisation dominante de l'exploitation, et conditionnent une segmentation des publics au sein même des différentes parties de la ville. En 1945, l'exploitation cinématographique dans l'agglomération lyonnaise est toujours marquée par la coexistence de grands établissements et de petites salles de quartier.

La hiérarchie des différents espaces de la ville est flagrante lorsqu'on se penche sur le parcours des films dans l'agglomération lyonnaise. La priorité accordée sur ce point aux principaux établissements apparaît dès les années 1910. Elle est ensuite généralisée dans les années 1920 puis finalement institutionnalisée en 1941. Les règles de location et le faible nombre de copies disponibles déterminent de fait une circulation graduée des films dans l'agglomération, leur obtention dépendant directement des ressources financières des exploitants. La profonde inégalité qui existe entre les établissements entraîne par conséquent une hiérarchie des espaces urbains selon la fraîcheur des films qui y passent. Les termes de 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} visions qui différencient les salles peuvent alors être rapprochés des 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} classes des compartiments dans les trains ou, à l'échelle de la ville, interprétés comme caractérisant des espaces de 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} zones.

Bien loin d'uniformiser l'espace urbain, le spectacle cinématographique contribue à sa division. Comment cette division se traduit-elle dans l'agglomération lyonnaise ?

En premier lieu, le cinéma consacre la place prépondérante du centre-ville dans l'offre de spectacle. Espace privilégié de la sortie des films dans l'agglomération, le centre-ville est également le lieu où, des grands théâtres cinématographiques aux petites salles spécialisées, est proposé au spectateur le choix le plus diversifié. Il est notable qu'à l'échelle du cinéma, le centre de la ville soit concentré aux abords de la place Bellecour et non élargi à l'ensemble de la presqu'île. Les quartiers des Terreaux, au nord, et d'Ainay, au sud, conservent leur spécificité.

Le cinéma constitue en effet sans conteste un marqueur important de l'identité sociale des différents espaces de la ville. Sur la rive gauche du Rhône, par exemple, coexistent dès les débuts du spectacle cinématographique de grands établissements situés sur les axes principaux et de petites salles implantées dans des rues plus étroites. Cette cohabitation est le signe patent de la diversité sociale des quartiers de la rive gauche, mais également peut-être de la distinction sociale qui s'opère à l'échelle de la rue.

Un quartier, toutefois, se distingue, celui des Brotteaux, seul espace de la ville, en dehors du centre, où s'installe une société nationale et seul espace de la rive gauche où l'on ne trouve pas de salles bon marché. Les établissements des Brotteaux pratiquent en effet les tarifs les plus élevés de l'agglomération et répondent en cela à l'horizon social du quartier, où les élites sont sur-représentées. Les habitants des Brotteaux, noblesse oblige ?, bénéficient d'une position singulièrement privilégiée dans le parcours des films au sein de l'agglomération lyonnaise. On peut rapprocher du quartier des Brotteaux celui

d'Ainay, terre de la vieille bourgeoisie lyonnaise, où se développe le cinéma catholique.

Tous les quartiers situés derrière la voie ferrée, qui constitue une véritable frontière, et les communes de la banlieue est sont caractérisées par l'existence d'une ou plusieurs salles de cinéma de faible envergure. Commerces de proximité, lieux de sociabilité et de convivialité, ces établissements proposent un spectacle moins formel que celui qui se donne dans les grands établissements. Leurs propriétaires ne réalisent en général qu'un chiffre d'affaires médiocre, qui les met dans l'incapacité d'obtenir des films récents. De fait, à Villeurbanne comme à Gerland, les habitants patientent parfois de longs mois avant de voir dans leur quartier les films à succès. Quartiers privilégiés et quartiers défavorisés par la circulation des films correspondent en partie à la hiérarchie sociale de l'espace urbain, partagé entre quartiers plutôt aisés et quartiers plutôt populaires.

Marqueur social, le cinéma est également un témoin et un acteur de la transformation des espaces urbains. Dans les quartiers de Vaise et du plateau de la Croix-Rousse, en effet, le spectacle cinématographique ne présente pas le même visage entre les années 1910 et les années 1930. Les deux quartiers, comme la plupart des espaces excentrés de la ville, sont à l'origine caractérisés par le cinéma forain ou des séances organisées dans des lieux de sociabilité de quartier, puis par l'ouverture de petits établissements sédentaires. Or, l'un et l'autre voient s'implanter sur leur territoire, au cours des années 1930, un établissement important qui parvient à obtenir les films très rapidement. Cette transformation de la place du cinéma correspond sans doute à celle des quartiers eux-mêmes.

Les cinémas dans la ville reproduisent et génèrent tout à la fois le morcellement social et culturel de l'agglomération lyonnaise. Un spectacle cinématographique, toutefois, dépasse les clivages urbains, celui du cinéma éducateur. En effet, les séances de cinéma organisées les jeudis par la ville de Lyon puis par l'Office Régional du Cinéma Educateur sont uniformes et proposent un spectacle rigoureusement identique à tous les enfants des écoles publiques de l'agglomération. L'égalité républicaine apparaît de fait comme un important vecteur de la culture de masse, ce qui n'est pas toujours le cas du spectacle cinématographique dans son ensemble.

Spectacle de masse, culture de masse ?

Le spectacle cinématographique se développe dans l'ensemble des quartiers de la ville et des communes de la banlieue : aller au cinéma est une pratique qui peut être partagée par tous les habitants de l'agglomération lyonnaise, sans distinction. Le cinéma s'adapte aux différentes couches de la société urbaine, attirant les catégories populaires dans des salles conviviales et bon marché et cultivant dans des établissements de standing la culture de l'entre-soi des élites. A ce titre, le cinéma est sans conteste un spectacle fédérateur, d'autant plus qu'il est également adopté par les paroisses et les municipalités de l'agglomération.

Aller au cinéma constitue en fait une pratique de masse depuis le début des années

1910. En 1913, le cinéma de la Scala réunit à lui seul 431 000 personnes, soit l'équivalent de l'ensemble de la population lyonnaise. A cette date, d'ailleurs, les établissements cinématographiques sont déjà plus nombreux que ne l'ont jamais été les salles de théâtre ou de café-concert. La place du cinéma dans l'agglomération lyonnaise, que cela soit par les salles ou le nombre de séances organisées quotidiennement, ne fera ensuite que progresser jusqu'en 1945, attirant toujours plus de spectateurs. L'évolution du cinéma dans la ville dans la première moitié du XX^e siècle témoigne de fait de la place prépondérante qu'occupent désormais les loisirs au sein de la société française.

De par son impressionnant développement, le spectacle cinématographique contribue également à la diffusion d'une culture fédératrice. Une culture qui franchit les frontières nationales et qui détermine le fait que Charlie Chaplin, par exemple, soit aussi connu à New York que dans le quartier lyonnais de Vaise. On ne soulignera jamais assez cet aspect fondamental du cinéma qui, bien avant le disque de musique, participe à l'avènement d'une culture universelle. Mais aussi d'une culture nationale : par les actualités qui mettent en scène les grands noms du spectacle ou de la scène politique du pays ; par les films surtout, qui fabriquent des icônes nationales.

Le spectacle cinématographique, enfin, fédère les habitants de l'agglomération lyonnaise. En effet, les grands films à succès comme *La Grande Illusion* ou *Veille d'arme* n'ont cure des clivages urbains et circulent de quartier en quartier sans distinction. Ces productions cinématographiques, majoritairement françaises, sont vues par les habitants des Brotteaux comme par ceux de Villeurbanne avec, il est vrai, un certain décalage. En ce sens, le cinéma participe réellement au rassemblement culturel de la société urbaine.

Mais les films fédérateurs sont finalement assez rares. Le cinéma contribue aux clivages culturels de la société urbaine, ce qui se traduit en premier lieu par le contraste entre la programmation des établissements du centre et celle des salles des quartiers périphériques. Le film à épisodes dans les années 1920, le double programme dans les années 1930 témoignent d'une pratique plutôt routinière du cinéma dans les salles de cinéma de quartier. Dans le centre, le passage des films en 1^{ère} vision puis le maintien de ces films à l'affiche privilégient une pratique électorale, où l'on choisit d'abord d'aller voir un film. Le développement des salles spécialisées au cours des années 1930 consacrent ce rapport au cinéma.

Les règles de location des films, l'idée que se font les distributeurs et les exploitants des publics et les spectateurs eux-mêmes, peut-être, concourent également à l'affirmation d'une programmation spécifique des salles de cinéma selon le quartier où elles sont implantées. La coexistence des ciné-romans français dans le quartier des Brotteaux et des serials américains dans celui de la Guillotière, les films russes exclusivement présents dans les quartiers où le vote communiste est important, la programmation de films à portée religieuse aux abords du catholique quartier d'Ainay sont ainsi autant d'exemples du cloisonnement culturel des espaces urbains.

Enfin, il faut faire une place aux salles les plus modestes, caractérisées en partie par la programmation de productions de seconde zone. Dirigées majoritairement par des exploitants sans expérience et sans moyens financiers, qui ne choisissent pas nécessairement leurs films, on retrouve parfois dans ces petites salles de quartier les

fonds de tiroir des distributeurs, ces films dont n'ont pas voulu les principaux établissements de la ville. Certains établissements de quartier se définissent également par la prédominance de genres spécifiquement populaires, des westerns aux films de série B. Il est difficile de déterminer si cela provient d'un choix explicite, lié au goût supposé ou réel du public, ou d'une nécessité économique. Le résultat est une programmation spécifique des salles les plus modestes, celles situées dans les quartiers et les communes les plus populaires. Des quartiers comme ceux de Gerland ou de Perrache apparaissent alors comme de véritables enclaves dans la ville, imperméables aux grands films fédérateurs et caractérisés par une culture cinématographique spécifique.

Les spectateurs, à vrai dire, ont le choix d'aller dans la salle de leur quartier ou de se rendre dans un établissement du centre-ville. Le développement des transports urbains met en effet la presque île à portée de tous. Tout dépend alors de l'âge, des usages de l'espace urbain, du rapport au cinéma, de l'univers culturel et des moyens financiers de chaque spectateur. Il reste que la diffusion du cinéma dans la ville contribue à déterminer une distinction culturelle des publics qui est indissociable de la division des espaces urbains.

Le tournant des années 1960

La fin de la seconde guerre mondiale ne constitue pas le début d'une nouvelle ère du spectacle cinématographique. On retrouve en effet dans les années 1950 la situation qui prévalait dans les années 1930. Le parc de salles de cinéma dans l'agglomération lyonnaise reste stable pendant plus d'une dizaine d'années¹⁴³⁴, les palaces et les salles de quartier continuent donc de coexister, dans un système de circulation des films toujours aussi hiérarchisé. Les salles spécialisées nées au cours des années 1930 s'enracinent : les cinémas paroissiaux connaissent leur âge d'or au milieu des années 1950, période au cours de laquelle ils ne sont pas moins d'une quinzaine à fonctionner régulièrement dans la capitale des Gaules, et les studios – ciné-clubs désormais – ont acquis une place durable et de plus en plus importante au sein de l'agglomération lyonnaise¹⁴³⁵. La segmentation des publics est donc tout aussi marquée qu'avant-guerre.

La véritable rupture, profonde, intervient au cours des années 1960. En un peu plus de dix années, l'offre de cinéma en ville est métamorphosée par le développement impressionnant de deux produits de consommation : la voiture et la télévision. L'automobile acquiert en effet une place primordiale dans la société française. Entre 1953

¹⁴³⁴ Toutes les informations sur l'exploitation cinématographique lyonnaise de 1945 à 1995 sont tirées de SICAUD Roger, « Les cinémas à Lyon de 1945 à 1995. Evolution du parc cinématographique », in ARCHIVES MUNICIPALES DE LYON, *Les cinémas de Lyon 1895-1945*, Lyon, AML, 1995, pages 23-35.

¹⁴³⁵ POURRET Valérie, *Les ciné-clubs dans l'agglomération lyonnaise (1944-1970)*, Lyon, Université Lyon II, Mémoire de DEA d'Histoire sous la direction de LEQUIN Yves, 1999, 133 pages.

et 1973, le taux d'équipement des ménages en automobile passe ainsi de 21 % à 70 %¹⁴³⁶. Le développement de la télévision est encore plus spectaculaire. A l'orée des années 1960, seuls 13 % des ménages possèdent un poste de télévision. En 1968, cette proportion dépasse déjà les 60 %¹⁴³⁷. Ces deux objets modifient tout autant les pratiques culturelles que les pratiques urbaines.

Le début des années 1960 est alors caractérisé par une chute de la fréquentation des salles de cinéma, qui touche en premier lieu les établissements de quartier. En 15 ans, de 1958 à 1973, ils sont vingt-quatre à disparaître dans la seule ville de Lyon. Dans leur sillage, les salles de cinéma paroissiales ferment elles aussi leurs portes. Elles sont encore quatorze en 1962, et plus que quatre en 1972. Au milieu des années 1970, les salles de cinéma de quartier ont pratiquement disparu du paysage de l'exploitation cinématographique de l'agglomération lyonnaise. L'offre de cinéma, bien plus uniforme, est alors concentrée dans le centre de la ville et sur les grands axes de la rive gauche. Il est frappant qu'au cours de ces mêmes années 1960 aucune des dix-neuf salles de cinéma installées sur la presqu'île lyonnaise ne ferme ses portes. Il semble avéré que les bouleversements liés à l'essor de la voiture et de la télévision touchent essentiellement les publics des salles de quartier, que ceux-ci restent chez eux ou se rendent désormais dans une des salles du centre-ville.

Ces dernières, du reste, sont partagées en plusieurs écrans et proposent une programmation de plus en plus diversifiée. Les films ainsi concentrés sont consommés plus rapidement. A la disparition des salles de cinéma de quartier correspond en effet celle de la circulation très hiérarchisée des films. La multiplication du nombre de copies, constante jusqu'aux années 2000 (durant lesquelles un film comme *Harry Potter et la chambre des secrets*, sorti le 4 décembre 2002, est distribué dans 1 007 salles françaises), bouleverse les pratiques et entraîne une certaine uniformisation culturelle de la société.

C'est à l'aune de l'évolution de ces quarante dernières années que l'on mesure véritablement la place du cinéma dans l'espace urbain durant le premier XX^e siècle. Un spectacle fédérateur, mais qui reproduit tout autant qu'il contribue à déterminer les clivages de la société urbaine.

¹⁴³⁶ GUILLAUME Pierre, *Histoire sociale de la France au XX^e siècle*, op. cit., page 14, et BERNSTEIN Serge, *La France de l'expansion*, Tome 1 : *La république gaullienne (1958-1969)*, Paris, Le Seuil, collection Points Histoire, 1989, page 212.

¹⁴³⁷ GUILLAUME Pierre, *Histoire sociale de la France au XX^e siècle*, op. cit., page 15.

Inventaire des sources

Archives nationales

Instruction publique

F¹⁷ 13378 : Cinéma d'enseignement : correspondance, liste des cinémathèques, films, matériel, cinéma scolaire à l'étranger (1925-1944).

- Beaux-arts

F²¹ 4691 : Législation sur le cinéma : études, rapports (1919-1937).

F²¹ 4692 : Ouverture de salles : décret du 18 février 1928.

F²¹ 4696 : Contingentement et films étrangers : décrets, rapports sur les films (1930-1936).

- Travail

F²² 315 : Conseil supérieur du cinématographe : rapport, articles de presse (1931-1932).

- Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (1940-1945)
 - F⁴² 112 : COIC : mise en place (1940-1944).
 - F⁴² 122 : COIC : contrôle des recettes, réglementation, arrêtés (1941-1944).
 - F⁴² 126 : COIC : situation financière des établissements : dossier de la société Etoile-film (1944).
 - F⁴² 128 : COIC : divers (1944-1945).

- Spoliation des biens juifs
 - AJ³⁸ 3337 : Dossier individuel n°64 : cinéma La Perle à Lyon : inventaire, rapports de l'administrateur provisoire, chiffres des recettes 1938-1942, demandes d'acquisition et fiche individuelle des acquéreurs éventuels (1941-1944).
 - AJ³⁸ 3339 : Dossier individuel n°105 : cinéma Marly à Lyon : inventaire, rapports de l'administrateur provisoire, chiffres des recettes 1940-1942, demandes d'acquisition et fiche individuelle des acquéreurs éventuels (1941-1944).
 - AJ³⁸ 3342 : Dossier individuel n°187 : cinéma Novelty à Lyon : inventaire, rapports de l'administrateur provisoire, chiffres des recettes 1941-1942, demandes d'acquisition et fiche individuelle des acquéreurs éventuels (1941-1944).
 - AJ³⁸ 3450 : Cinéma La Perle : correspondance de l'administrateur provisoire avec les acquéreurs éventuels de la salle, notes, inventaire (1942).
 - AJ³⁸ 3455 : Cinéma Novelty : correspondance de l'administrateur provisoire, chiffre d'affaires 1938-1942, rapport (1942).
 - AJ³⁸ 3623 : COIC du Rhône : rapports, correspondance de l'administration, demandes de cartes professionnelles, enquêtes sur les exploitants (1940-1942).

Archives économiques et financières

- B 0015632 : Contribution aux bénéficiaires de guerre : dossier personnel de la société Pathé : rapports financiers (1912-1919).
- B 0033598 : Trésor : participation de sociétés allemandes dans le cinéma : rapports, recettes (1940-1941).
- B 0051380 : Direction générale des contributions indirectes : recouvrement des recettes de spectacles à Paris, rapports (1939-1941).
- B 0051373 : Direction générale des contributions indirectes : réglementation fiscale des exploitations cinématographiques, protection de certains films (1921-1954) ; cinéma rural (1946-1960) ; cinémas avec attractions, spectacles mixtes (1938-1962) ; petites exploitations (1950-1969) : correspondance, rapports (1921-1969).
- B 0058688 : Commission nationale permanente du tarif des patentes : Dossier des fabricants de films pour la photo et le cinéma, rapport de la chambre des députés n° 5583 du 28/06 1935 relatif à l'industrie cinématographique (1924-1934).

BNF – Section Arts du spectacle – Bibliothèque de l’Arsenal

- Fonds Auguste Rondel
 - RK 783 : Salles de province : articles de journaux
 - RK 786 : Sociologie du cinéma : articles de journaux
 - RK 978 : Dossier de la société de production Etoile-film : coupons publicitaires, *Dossiers du cinéma*, n° hors série, 1930 consacré à la société (1927-1930).
- Fonds Serge Sandberg
 - 4°COL 59/289 à 291 : Cinéma Tivoli à Lyon : statuts de la société, correspondance de l'exploitant avec les distributeurs (1917-1920).

Archives départementales du Rhône

- Sources nominatives et registres
 - 6 MP 403 à 741 : Recensement nominatif de la population dans le département du Rhône (1896-1936).
 - 6 up 1/810 à 844 : Tribunal de commerce de Lyon : Registres de transcription des actes de formations et dissolutions de société (1905-1938).
 - 6 up 1/849 à 859 : Tribunal de commerce de Lyon : Registre des liquidations judiciaires (1904-1938)
 - 4007 W 302 à 307 : Tribunal de commerce de Lyon : Registres de transcription des actes de formations et dissolutions de société (1940-1945).
 - Non coté : Tribunal de commerce de Lyon : Registre du commerce (1920-1945).
- Tribunal de commerce : actes des sociétés : Formations, modifications, dissolutions.
 - 6 up 1/206 : Formation de la société Cinéma-monopole (29 août 1907)
 - 6 up 1/210 : Formation de la société Rota & Cie (16 juin 1908)
 - 6 up 1/238 : Formation de la société Riccioli & Boulin (7 février 1912) – Formation de la société Bressoud & Roustain (24 février 1912).
 - 6 up 1/241 : Formation de la Société Lyonnaise d’Exploitations Cinématographiques et Artistiques (29 mai 1912).
 - 6 up 1/242 : Dissolution de la société Tromp & Boyer (13 juin 1912).
 - 6 up 1/245 : Modification de la société Riccioli & Boulin (9 octobre 1912) – Formation de la société Compagnie Lyonnaise du Cinéma (31 octobre 1912).

6 up 1/256 : Liquidation de la société Rousset & André (10 septembre 1913) – Formation de la société Rota & Chantelot (11 septembre 1913).

6 up 1/257 : formation de la société Delluchi et Deloche (10 octobre 1913) – Formation de la société André & Micheletti (10 octobre 1913) – Formation de la société Etoile (24 octobre 1913).

6 up 1/259 : Formation de la société Boulin & Servoz (7 janvier 1914) – Dissolution de la société Rota & Chantelot (16 janvier 1914).

6 up 1/270 : Formation de la société J. Aenessman & Cie (29 septembre 1916)

6 up 1/273 : société du Cinéma Carnot (13 mars 1917).

6 up 1/274 : Formation de la société Tivoli-cinéma (24 mai 1917)

6 up 1/315 : Formation de la S.A. Etoile-Film (6 mai 1920).

6 up 1/334 : S.A. Etoile-Film, augmentation de capital (17 janvier 1921).

6 up 1/364 : S.A. Etoile-Film, augmentation de capital (14 novembre 1922).

6 up 1/425 : S.A. Etoile-Film, augmentation de capital (11 décembre 1925).

6 up 1/481 : Dissolution de la société Lugdunum (3 décembre 1928) – Formation de la société Elysée-cinéma (15 décembre 1928).

6 up 1/574 : Formation de la Société Lyonnaise d'Exploitation de Cinémas (2 juin 1933).

6 up 1/607 : Formation de la Compagnie Lyonnaise du Cinéma (30 mai 1936).

6 up 1/617 : Formation de la société Vox (2 février 1937).

6 up 1/629 : Formation de la Société d'exploitation du cinéma Chanteclair (1^{er} mars 1938)

6 up 1/635 : Formation de la Société Lyonnaise d'Exploitation Cinématographique (6 octobre 1938).

6 up 1/638 : Formation de la société Cinéma A.B.C. (31 décembre 1938).

6 up 1/647 : Formation de la société Cinéma Grolée (8 août 1939).

4007 W 4 : Formation de la société Astoria-cinéma (5 février 1941) – Formation de la société Les films Imperia (189 février 1941).

4007 W 21 : Formation de la société L'écran (18 décembre 1941).

4007 W 29 : Formation de la société Cinéma Moncey – Besson & Cie (17 avril 1942).

4007 W 31 : Formation de la société Cinéma Variétés (8 juin 1942) – Formation de la société Cinéma Magic (8 juin 1942) – Modification de la société Moulin rouge cinéma (17 juin 1942).

4007 W 32 : Formation de la société Rialto-cinéma (16 juillet 1942) – Formation de la société Sbardella & Blanco (29 juillet 1942).

4007 W 33 : Formation de la société du Cinéma Lux (17 août 1942).

4007 W 34 : Formation de la société Colisée-cinéma (30 septembre 1942)

4007 W 37 : Formation de la « Société du Cinéma casino de Villeurbanne (2 décembre 1942) – Formation de la Société d'Exploitation du Fantasio-Théâtre (10 décembre 1942).

4007 W 39 : Formation de la société Cinéma-Oasis (11 février 1943) – Formation de la société Cristal-palace (17 février 1943).

4007 W 40 : Formation de la société Cinéma Victoria (4 mars 1943)

4007 W 43 : Etoile-Film, augmentation de capital (8 mai 1943) – Formation de la société Cinéma Modern 39 (19 mai 1943).

4007 W 48 : Dissolution de la société Colisée-cinéma (9 octobre 1943).

4007 W 49 : Formation de la Société de l'Eden-cinéma (11 novembre 1943).

4007 W 50 : Formation de la société Cinéma Rex (20 décembre 1943).

4007 W 51 : Modification de la société Variété-cinéma (6 janvier 1944) – Formation de la société Familia-cinéma (21 janvier 1944).

4007 W 52 : Modification de la société Gloria-cinéma (12 février 1944) – Prolongation de la société Barbe, Palmade & Bertholet (26 février 1944)

4007 W 55 : Modification de la société du cinéma Magic (9 mai 1944) - Formation de la Société Lyonnaise d'Exploitation Cinématographique – SOLECINE (31 mai 1944).

4007 W 58 : Formation de la société Artistic-cinéma (3 août 1944) – Formation de la société Le Club (12 août 1944).

4007 W 65 : 05/01 1945 : Modification de la société Rialto-cinéma (5 janvier 1945) – Formation de la société Cinéma-Trion (15 janvier 1945).

· Tribunal du commerce : actes des faillites

Faillite de Louis Meunier, exploitant un cinématographe 54 cours Lafayette à Lyon

6 up 1/2588 : Inventaire (24 novembre 1909).

6 up 1/2589 : Bilan provisoire (14 décembre 1909)

Faillite d'Amélie Perrier, épouse Beylon, café et cinéma 27 rue de la Pyramide à Lyon

6 up 1/2604 : Jugement déclaratif de faillite (4 avril 1911) – Inventaire (24 avril 1911).

Faillite de Cécile Revault, épouse Pupier, cinéma 3 rue Childebert à Lyon

6 up 1/2630 : Déclaration et bilan (8 avril 1913) – Demande de liquidation judiciaire (23 avril 1913)

Faillite de Paul Plantier, café-comptoir et cinéma, 90 cours Vitton à Lyon

6 up 1/2633 : Jugement déclaratif de faillite et bilan (16 juillet 1913).

6 up 1/2636 : Inventaire (25 septembre 1913).

Faillite d'Albert Denis, cinéma 2 rue Stella à Lyon

6 up 1/2649 : Inventaire (29 juillet 1914).

6 up 1/2663 : Bilan provisoire (25 mai 1920).

- Faillite d'Alexandre Rota, entrepreneur de spectacles à Lyon
6 up 1/2679 : Bilan provisoire (2 septembre 1921).
- Faillite de Claude Perretière, cinéma 65 rue Tronchet à Lyon
6 up 1/2716 : Inventaire (28 novembre 1923).
- Faillite de Jean Viviant, cinéma 14 cours Emile-Zola à Villeurbanne
6 up 1/2718 : Déclaration et dépôt de bilan (21 janvier 1924).
6 up 1/2724 : Concordat (9 mai 1924) – Bilan définitif (12 mai 1924).
- Faillite d'Emile Gardier, cinéma des Variétés 36 avenue Berthelot à Lyon.
6 up 1/2771 : Jugement déclaratif (3 novembre 1927).
6 up 1/2779 : bilan provisoire (15 mai 1928).
6 up 1/2781 : Concordat (13 juillet 1928) – Bilan définitif (21 juillet 1928)
- Faillite de Louis Froissart, cinéma de la Scala, 20 rue Thomassin à Lyon
6 up 1/2884 : Déclaration de faillite et bilan (9 janvier 1934)
6 up 1/2895 : Inventaire (9 juillet 1934).
6 up 1/2916 : Etat des créances (10 juillet 1935)
6 up 1/2917 : Etat des recettes et dépenses (23 juillet 1935)
- Faillite d'Aimé Perroud, cinéma 29 rue de la gare à Oullins
6 up 1/2893 : Déclaration (11 juin 1934)
6 up 1/2896 : Bilan provisoire (22 août 1934)
- Faillite de la société Rhône-cinéma, cinéma rue Gaspard-Picard à Venissieux
6 up 1/2899 : Jugement déclaratif (2 octobre 1934)
6 up 1/2906 : Inventaire (19 janvier 1935)
- Jugements déclaratifs de faillite
- 6 up 1/2631 : Simon, café et cinéma 34 rue Moncey à Lyon (24 mai 1913)
6 up 1/2819 : Fradet, cinéma Familia à Lyon (20 mai 1931).
6 up 1/2839 : Jorio, cinéma Printania à Villeurbanne (11 avril 1932).
6 up 1/2861 : Guidu, cinéma Palace à Pierre-Bénite (23 mars 1933).
6 up 1/2870 : Laurier, cinéma Lafayette à Lyon (11 août 1933).
6 up 1/2887 : Morel, cinéma-dancing à Tassin (1^{er} mars 1934).
6 up 1/2889 : Bazin, cinéma Eden à Lyon (17 avril 1934).
6 up 1/2892 : Saniel, cinéma Gerland à Lyon (24 mai 1934).
6 up 1/2901 : Bouton, cinéma Marivaux à Oullins (2 novembre 1934).
6 up 1/2906 : Moderne et Hidbert, cinéma Saint-Clair à Caluire (24 janvier 1935).
6 up 1/2907 : Pommateau, cinéma Splendid à Lyon (6 février 1935).

6 up 1/2926 : Vallet, cinéma Eden à Oullins (1^{er} octobre 1935)

- Tribunal des prud'hommes, section commerce : minutes des jugements
 - 2039 W 061

Affaire Bongouvert/Rota & Cie, 2 septembre 1912.
Affaire Boulou/Faure, 25 novembre 1912
- 2039 W 062

Affaire cinéma Fémina, 13 février 1913.
Affaire Bernoux/Bonaz, 13 octobre 1913
- 2039 W 064

Affaire Imbert/Bourrois, 02 septembre 1915
Affaire Charbin/Ramay, 24 février 1916
Affaire Ferrero/Panisse, 19 avril 1917
- 2039 W 065

Affaire Boulou & Verchère/Germain, 10 juillet 1919.
- 2039 W 066

Affaire Beyle/Oldoni, 21 octobre 1920
Affaire V^{ve} Melkior/Montenon, 23 décembre 1920.
- P 001 à 180 : Contribution extraordinaire sur les bénéfices exceptionnels ou supplémentaires réalisés pendant la guerre : chiffres d'affaires et bénéfices des années 1911 à 1920, enquêtes et perception, correspondance, rapports des inspecteurs des contributions directes (1917-1924).
- P 008 : Dossier individuel de la société Cinéma-monopole
 - P 016 : Dossier individuel de Charles Courtioux
 - P 019 : Dossier individuel d'Albert Dalmais
 - P 021 : Dossier individuel de Delluchi
 - P 023 : Dossier individuel de Delucchi et Deloche
 - P 033 : Dossier individuel de Jérôme Dulaar
 - P 035 : Dossier individuel de la veuve Duplâtre
 - P 041 : Dossier individuel de la société Etoile
 - P 051 : Dossier individuel de la veuve Fraisse

- P 053 : Dossier individuel de Louis Froissard
- P 054 : Dossier individuel de Louis Gabillon
- P 058 : Dossier individuel de Henri Gazel
- P 065 : Dossier individuel de Gonin
- P 077 : Dossier individuel de Joannes Imbert
- P 085 : Dossier individuel d'Eugène Kalbfeis
- P 094 : Dossier individuel de Claude Lextrat
- P 101 : Dossier individuel d'Umberto Mariani
- P 107 : Dossier individuel d'André Mayol
- P 108 : Dossier individuel d'Edmond Mercier
- P 111 : Dossier individuel de Joseph Michelletti
- P 124 : Dossier individuel de Paul Noailly
- P 137 : Dossier individuel de la veuve Pinard-MelKior
- P 140 : Dossier individuel de Charles Pons
- P 141 : Dossier individuel de Francis Popy, dossier individuel de Ponthus
- P 146 : Dossier individuel d'Edouard Rasimi
- P 156 : Dossier individuel d'Alexandre Rota
- P 158 : Dossier individuel de la société Royal-cinéma
- P 174 : Dossier individuel de la société Tivoli-cinéma
- P 177 : Dossier individuel d'André Ulrich
- P 180 : Dossier individuel de Vauris et Coquet

· Police

4 M 234 : Police politique : état d'esprit de la population (1913-1925).

4 M 385 : Police de la sûreté, affaires diverses : plaintes contre les films programmés à Lyon, rapports, correspondance, affiches, programmes (1920-1933).

4 M 484 : Liste des établissements cinématographiques fonctionnant à Lyon, réponse des commissaires (1916). Autorisations d'exploiter accordées par le maire de Villeurbanne aux entreprises cinématographiques (1912). Arrêtés municipaux sur la réglementation des représentations cinématographiques (1912). Instruction au sujet des représentations de spectacles militaires dans les cinémas (1914). Interdiction de films, visas de censure sur les spectacles (1917-1918). Interdiction de films par circulaires ministérielles (1920-1935).

4 M 485 : Liste des établissements cinématographiques (1921). Renseignements sur la situation actuelle de l'Art cinématographique et des industries qui s'y rattachent, salles de cinéma en fonctionnement dans le département (1931). Dossier sur le cinéma Coucou (1935). Ouvertures de salles de cinéma (1939).

4 M 551-552 : Associations Beaux-Arts (1879-1940)

4 M 571 & 572 : Oeuvres scolaires : Amicales laïques, patronages de la ville de Lyon (1895-1920).

4 M 574 : Oeuvres scolaires : anciens élèves, amicales laïques, patronages (1895-1931)

4 M 600-602 : Associations professionnelles (1898-1947)

· Affaires culturelles

1 T 2181 : Lycée La Martinière : un dossier sur le film *Lyon, capitale des Gaules* (1938)

4 T 118 : Etat nominatif des théâtres existant à Lyon (1880). Liste des théâtres et cafés-concerts de Lyon et agglomération, par quartiers (1881).

4 T 123 : Commission de sécurité : surveillance des théâtres et cafés-concerts : censure, visa des programmes (1907-1916).

4 T 166 : Enquête dans les théâtres de la ville (1876). Rapport sur la situation des théâtres et cafés-concerts de la ville de Lyon et sa banlieue (1878-1879). Etat des théâtres et salles de spectacle (1881).

4 T 168-170 : Cafés-concerts et salles de spectacle de Lyon, autorisations d'ouverture, surveillance, contrôle des programmes, sécurité : arrêtés, correspondance, rapports, plans, programmes, autorisations, dossiers individuels des établissements classés par ordre alphabétique (1830-1926).

4 T 168 : lettres A-B

4 T 169 : lettres C-M

4 T 170 : lettres N-V

4 T 203 : Cinéma : Fermeture du cinéma Viviant à Villeurbanne par les autorités militaires et contentieux : enquêtes, rapports, correspondance (1915-1919)

4 T 204 : Cinéma : censure en temps de guerre : synopsis de films transmis à la préfecture (1914-1918).

4 T 205-207: Certificat d'Aptitude Professionnelle d'opérateur cinématographique : liste et dossiers individuels de candidature contenant extrait de naissance, certificat de bonne vie et mœurs, extrait de casier judiciaire et certificat médical (1929-1935)

4 T 205 : 1929-1931

4 T 206 : 1932-1933

4 T 207 : 1934-1935

· Préfecture

53 W 126 : Recensement des syndicats (1940-1942)

182 W 108 : Contrôle de l'opinion publique : manifestation au cinéma Remy (1943).

182 W 131 : Police Administrative : interdiction d'accès au cinéma aux enfants de

moins de 16 ans ; séances exceptionnelles de cinéma (1943-1944).

182 W 249 : Office Régional du Cinéma Educateur : mise sous séquestre et création d'une nouvelle association : rapport, note (1943)

3829 W 7 : Propagande, séances cinématographiques (1943).

- Archives notariales

8 U 190 : Etude de Me Guyonnet: Actes de vente des 25 et 27 octobre entre veuve Mel-Kior et Claude Peyre de l'établissement cinématographique situé 13 avenue Berthelot.

Etude de Me Juveneton : Acte de vente du 3 août 1926 entre les époux Bouvard-Verjat et Michel Démo de l'établissement cinématographique situé 102 grande rue de Monplaisir.

8 U 1914 : Etude de Me Sylvain : Acte de vente du 4 juillet 1924 entre Guillermin et André Kus de l'établissement cinématographique situé 39 rue de Dijon.

- Syndicats

10 M 318 : Organisations ouvrières et patronales : Syndicats patronaux, cinématographie (1913-1921).

10 M 321 : Organisations ouvrières et patronales : Syndicats patronaux, directeurs de spectacle (1921-1999).

- Hygiène et santé publique

5 M 5 à 7 : Restriction et limitation de la consommation de gaz et d'électricité en temps de guerre : Etablissements de spectacle et cinémas, demandes d'autorisation d'ouverture exceptionnelle : circulaires, rapports, notes de service, correspondance (1916-1919).

5 M 18 : Circulaire ministérielle sur les films obscènes (1931).

5 M et. cl. 183 : Etablissements classés : Dépôt de films pour la société Pathé-frères (1913)

5 M et. cl. 184 : Etablissements classés : Dépôt de films pour Alexandre Rota (1914)

5 M et. cl. 185 : Etablissements classés : Dépôt de films pour la société Gaumont (1914)

Archives municipales de Lyon

- Sous-commission des théâtres : autorisations d'ouverture et d'exploitation des salles de spectacle

0486 WP 038 : Architecture : travaux d'installation de cinématographes : procès-verbaux

de la sous-commission des théâtres (1905-1919).

1121 WP 001 à 007 : Travaux des commissions de sécurité relatives aux salles de cinéma : créations, transformations, visites de contrôle, autorisations d'exploitation : arrêtés du maire, rapports, demandes d'autorisation des exploitants, plans, notifications : dossiers individuels des établissements classés par ordre alphabétique (1901-1933).

1121 WP 001 : lettres A-B

1121 WP 002 : lettre C

1121 WP 003 : lettres D-F

1121 WP 004 : lettre G

1121 WP 005 : lettres I-P

1121 WP 006 : lettres R-S

1121 WP 007 : lettres T-V

1121 WP 008 : Travaux de sécurité relatifs aux salles recevant du public : salles paroissiales, dancings, salles des fêtes, bals : autorisations d'exploitation (1901-1930).

1121 WP 009 & 010 : Travaux de sécurité relatifs aux salles recevant du public : demandes d'autorisations de bals et concerts, classées par ordre alphabétique des établissements (1932-1933).

1129 WP 013 : Lieux publics : Casino-Kursaal, exploitation et travaux : demandes d'autorisation, correspondance, programmes de spectacles et 3 photographie noir et blanc de l'Homme à la tête de veau (1862-1920).

1129 WP 014 : Lieux publics : cinémas : sécurité : installations des appareils cinématographiques dans les salles de spectacle : rapports, arrêté du 25 avril 1906.

1129 WP 015 : Lieux publics : Scala-Bouffes : autorisations d'exploitation d'un théâtre, travaux : demandes, notifications, correspondance, plans, programmes (1879-1903).

1129 WP 016 : Lieux publics : Théâtre puis cinéma de la Scala : autorisations d'exploitation d'un théâtre, travaux : demandes, notifications, correspondance, plans, programmes (1904-1933).

1129 WP 017 : Etablissements recevant du public : avis de la commission de sécurité : procès-verbaux des séances, rapports de visite, correspondance et plans (1932-1944).

1179 WP 001 à 008 : Travaux des commissions de sécurité relatives aux salles de cinéma : créations, transformations, visites de contrôle, autorisations d'exploitation : arrêtés du maire, rapports, demandes d'autorisation des exploitants, plans, notifications : dossiers individuels des établissements classés par ordre alphabétique (1934-1949).

1179 WP 001 : lettres A-C

1179 WP 002 : lettres C-D

1179 WP 003 : lettres D-F

1179 WP 004 : lettres F-J

1179 WP 005 : lettres K-N

1179 WP 006 : lettres O-S

1179 WP 007 : lettres R-T

1179 WP 007 : lettres R-V

1179 WP 009 : Travaux de sécurité relatifs aux salles recevant du public : salles paroissiales, dancings, salles des fêtes, bals : autorisations d'exploitation (1934-1945).

· Salles de spectacle, législation

0923 WP 266 2 : Théâtres, cafés-concerts, cinémathèques et autres salles de spectacle : arrêtés, opuscule 1926.

1143 WP 032 à 034 : Police municipale : arrêtés municipaux portant notamment sur les mesures de la police de la circulation, des marchés d'approvisionnement, des débits de boissons, de cinéma... : collection chronologique : trois registres : 1909-1920, 1921-1925, 1926-1931 (1909-1931).

1124 WP 011 : Police des lieux publics : Débits de boisson : réglementation relative aux heures de fermeture 1887-1894, 1907 ; à l'usage des phonographes 1907 – autorisation de concerts 1906 (1897-1907).

1125 WP 006 : Police des lieux publics : Visa des programmes des théâtres et cafés-concerts : circulaire, rapport, affichettes, enquêtes auprès d'autres villes 1884-1903 – Réglementation de la police des débits de boissons : autorisation d'ouverture tardive, autorisation de spectacle, perception du droit des pauvres (1885-1907).

1125 WP 014 : Police de la circulation : dossier sur l'arrêté du 14 janvier 1905 relatif à l'interdiction de projections lumineuses sur la voie publique (1905).

1229 WP 005 : Etat de siège : Mesures générales de police : surveillance et réglementation des lieux publics ; sécurité des personnes : correspondance, arrêtés, affiches (1914-1918)

· Sapeurs-pompiers : sécurité dans les salles

1270 WP 008 : Fonctionnement et services du bataillon : -service des théâtres : correspondance, textes officiels, rapports, affiche (1855-1938).

1271 WP 021 : Surveillance des salles de spectacle : répertoire technique des salles, visites de contrôle des sapeurs-pompiers, article de journal sur le cinéma éducateur (1919-1940).

1273 WP 022 : Sécurité des établissements recevant du public : églises, salles paroissiales et polyvalentes, établissements scolaires, théâtres, cinémas : plans (1942).

1273 WP 024 1 : Sécurité des salles de spectacle : dossier général : correspondance, textes officiels 1912-1942 ; état des vacations perçues dans les salles de spectacle en 1943 (1912-1943).

1273 WP 024 2 : Sécurité des salles de spectacle et des bals publics : dancing du Grand-Palais (autres dénominations : Concert-cinéma Gambetta, Concert-dancing Nouveau Palais, concert Gambetta, Cinéma Gambetta) : correspondance, plans (1913-1934).

1273 WP 025 : Sécurité lors de projections cinématographiques au Palais de la Foire de Lyon et dans le cadre de la Foire de Lyon : correspondance, documents publicitaires, plans (1928-1941).

1273 WP 026 : Sécurité dans les salles de spectacle : cinémas : construction de salles, matériel de projection, dépôts de films : correspondance, textes officiels, plans, documents publicitaires (1913-1952).

1273 WP 027 2 : Sécurité dans les lieux publics : fêtes foraines : correspondance, textes officiels, liste des lieux (1919-1959).

Surveillance des théâtres

0085 WP 001 3: Police des lieux publics : Autorisations de spectacles : concerts publics (place Bellecour, place des Terreaux, place Morand, parc de la Tête d'Or), séances cinématographiques : correspondance, délibérations du Conseil municipal, bulletin de transmission, note de service, extraits de procès-verbaux de séances du Conseil municipal, pétition, programmes, brochures 1906-1911, 1913. (1906-1913)

0085 WP 003 10 : Salle de l'Eldorado : sécurité : bâtiment : visite du dit établissement par la commission consultative des théâtres et la sous-commission des théâtres, avis de la commission des théâtres, autorisation de fonctionnement : correspondance, rapport de la commission des théâtres, copie d'arrêté du maire, plan, rapport du commissaire de police, notes de service (1897-1904).

0085 WP 003 11 : Nouveau Théâtre (ancien Eldorado) : sécurité : bâtiment : modifications et visites de la sous-commission des théâtres, vérification de l'installation cinématographique et électrique (1894-1913).

0088 WP 030 : Théâtres municipaux et privés, cinémas : Interdiction des spectacles le 2 novembre 1917 : arrêtés du maire, correspondance – Personnel : renseignements sur les artistes et le personnel des théâtres et des cinémas : listes nominatives 1918 (1917-1918).

1111 WP 006 : Police des lieux publics : autorisations administratives : bals, débits de boissons, spectacles (1940)

1111 WP 020 2 : Théâtres, salles de spectacle, cinémas : - Théâtres, salles de spectacle publics, salles de cinéma: vérification de conformité des installations cinématographiques, emploi de films inflammables, études de mesures de protection contre l'incendie : réunion de la commission des théâtres, application des arrêtés : correspondance, rapports, arrêtés du maire, procès-verbaux de réunions, textes officiels,, affiches (arrêtés annotés 1901, 1912, 1926, 1930).

1112 WP 018 : Exploitation du théâtre des Célestins : comparaison des chiffres des recettes avec ceux du cinéma Eldorado : correspondance (1930-1931).

1114 WP 029 : Théâtres municipaux : Théâtre des Célestins : gestion du théâtre, comptabilité, programmation des représentations, location du théâtre, entretien du bâtiment, transport des comédiens : correspondance, état comparatif des recettes avec l'Eldorado (1932-1935).

· Permis de construire

0334 WP 029, PCA n° 1908 0202 : Construction d'une salle de spectacles 155 rue Vendôme (1908).

0344 WP 048, PCA n° 1911 0300 : Construction d'une salle annexe au café Lacroix, 27 place Croix-Rousse (1911).

0344 WP 051, PCA n° 1911 0908 : Etablissement d'une salle de spectacles cinématographiques, 2 rue Stella (1911).

0344 WP 064, PCA n° 1914 0033 : Construction d'un bâtiment pour spectacles et cinéma, 13 avenue Berthelot (1914-1917).

0344 WP 064, PCA n° 1914 0039 : Construction d'un mur sur cour, 6 rue Lafont (1914)

0344 WP 073, PCA n° 1916 0353 : Construction du cinéma Fantasio, 46 rue du Palais-Grillet (1916).

0344 WP 080, PCA n° 1919 0529 : Construction d'une annexe à la salle de cinéma Grolée, 31 rue Ferrandière (1919).

0344 WP 083, PCA n° 1920 0214 : Construction d'une usine à usage de manufacture de vêtements (1920).

0344 WP 085, PCA n° 1920 0383 : Construction d'une baraque foraine à usage de cinématographe 93 cours Henri (1920).

0344 WP 087 : PCA n° 1920 0525 : Construction d'un bâtiment, 9 rue Ravier (1920).

0344 WP 091 : PCA n° 1921 0006 : Construction d'une salle de réunions, 78 route de Vienne (1921).

0344 WP 103, PCA n° 1922 0072 : Construction d'un cinéma, 3 bis rue de Dijon (1922).

0344 WP 146, PCA n° 1924 0134 : Gaieté parisienne : construction en bois à usage de cinématographe rue des Trois pierres (1924).

0344 WP 158, PCA n° 1924 0775 : Construction d'un cinéma 60 rue Victor-Hugo (1924).

0344 WP 167, PCA n° 1924 1193 : Agrandissement du cinéma 271 route d'Heyrieux (1924).

0344 WP 180, PCA n° 1925 0684 : Agrandissement du cinéma Bellecour, 4 place le Viste (1925).

0344 WP 183, PCA n° 1925 0850 : Restauration et agrandissement du cinéma 13 avenue Berthelot (1925).

0344 WP 187, PCA n° 1925 0963 : Modification de l'intérieur du cinéma 78 route de Vienne (1925).

0344 WP 189, PCA n° 1925 1017 : exhaussement d'un étage au cinéma 102 grande rue de Monplaisir (1925-1926).

0344 WP 198, PCA n° 1926 0063 : Construction d'une salle de spectacle dans le local du patronage 8 rue Victorien Sardou.

0344 WP 215, PCA n° 1926 0688 : Construction sur cour d'une petite annexe pour habitation, 314 cours Lafayette (1926).

0344 WP 225, PCA n° 1926 1074 : Réparation du cinéma Gerland, 11 rue Ravier (1926).

0344 WP 240, PCA n° 1927 0176 : Agrandissement d'une porte du cinéma 2 rue du Bourbonnais (1927).

· Service de la voirie urbaine

0337 WP 020 : Occupation de l'espace public : enseignes lumineuses : dérogations aux droits de voirie, croquis (1923-1936).

0337 WP 021 : Occupation de l'espace public : enseignes lumineuses : demandes d'autorisation de voirie 1887-1912, 1941.

0337 WP 024 : Occupation de l'espace public : Fêtes foraines, vogues : réclamations (1920-1947), accidents sur les manèges pour enfants (1923-1949).

0337 WP 025 : Occupation de l'espace public : Fêtes foraines, vogues : réglementation de leur organisation (1919-1946) – Registre de carnets de vogue (1897-1927).

0923 WP 173 : Eclairage public : location de la voie publique : installation d'enseignes lumineuses : rapports, correspondance, délibérations, arrêtés (1901-1929).

0958 WP 083 : Agrandissement de la place Dupont, transformation du quartier Moncey, projet de construction d'une salle de cinéma : rapports, correspondance, arrêtés (1927-1933).

· Fêtes publiques

0005 WP 099 : Saint Rambert l'île Barbe (1870-1940).

1140 WP 049 : Fêtes du 14 juillet (1907-1910).

1140 WP 057 : Matériel et fournitures (1905-1914).

1140 WP 059 : Divers (1894-1914).

1140 WP 083 : Demandes d'autorisation d'installation de cirques, billards, manèges, ménageries, forains, jeux publics, curiosités (1870-1944).

· Syndicats : création, composition du Conseil d'administration et du bureau, attribution de subventions.

1101 WP 063 : Syndicat professionnel de la presse cinématographique lyonnaise, groupement des distributeurs de films de la région lyonnaise (1936-1936).

1101 WP 104 : Association syndicale des opérateurs cinématographiques de Lyon, syndicat des directeurs de cinéma de Lyon et du sud-est, syndicat patronal de la cinématographie lyonnaise et de la région (1913-1924).

1101 WP 113 : Groupement syndical des loueurs de films de la région lyonnaise, chambre syndicale des maisons françaises de distribution de films cinématographiques de la région lyonnaise, Syndicat professionnel français des employés des agences de location de films et connexes de Lyon et de la région (1918-1936).

1101 WP 125 : Syndicat des professions du spectacle (1921-1926).

· Finances

0008 WP 030 : Taxe sur les spectacles : demandes de réduction et d'exonération, fraudes : correspondance du maire (1929-1938).

0008 WP 031 : Taxe sur les spectacles : rémunération du personnel de contrôle, droit des pauvres perçu à l'entrée des salles de cinéma, demandes de réduction et d'exonération, chiffres, correspondance du maire (1901-1941).

· Patronages laïques et cinéma scolaire

0005 WP 218 : Saint Rambert l'île Barbe : gestion du cinéma scolaire (1921-1941).

0094 WP 062: Famille scolaire Jean Macé (1922-1962).

0110 WP 011 : Garderies du jeudi : demandes de création et de subvention, mise en place des séances de cinéma scolaire, correspondance (1921-1931).

0110 WP 012 : Organisation et fonctionnement de l'œuvre municipale du cinéma scolaire : financements, constitution d'une filmathèque, , acquisition d'appareils de projection cinématographique, équipement des groupes scolaires et salles de spectacle : arrêtés, programmes, factures, devis, correspondance (1921-1924).

0111 WP 018 : Instruction publique : écoles communales : cinématographe scolaire : devis, correspondance, programmes (1918-1921).

0113 WP 103 : Cinéma scolaire : subventions du ministère de l'Instruction publique pour l'acquisition d'appareils de projections dans les écoles (1930-1939).

0151 WP 004 : Instruction publique : installation d'appareils cinématographiques dans les groupes scolaires : correspondance, plans, devis (1926-1936).

0206 WP 002 2 : Office du cinéma éducateur : Subventions et aménagement des locaux : correspondance, notes, délibérations du Conseil municipal, rapports, listes des centres lyonnais pour le cinéma, rapports d'activité (avec titres de films), plans, compte-rendu de séance de la délégation cantonale 1924-1925, 1927-1928, 1930-1931, 1934-1935, 1949, 1951, 1955 – Subventions pour le matériel de projection et l'achat des films : délibérations du Conseil municipal, correspondance, rapports, notes, notes de service, devis, comptes-rendus de Conseil d'administration 1930-1933 (1924-1955).

0923 WP 185 : Œuvres post-scolaires : cinéma, enseignement, récréation : rapports, devis, correspondance (1920-1922).

0940 WP 063: Cinémas scolaires, enseignement ménager: rapports, devis, correspondance (1933-1939).

· Séances du conseil municipal

Séance du 16 août 1915 : Œuvres municipales créées pendant la guerre-Perception à leur profit d'une taxe de 0fr10 par place dans les théâtres, cinémas etc.

Séance du 07 février 1916: Surtaxe sur les spectacles au profit des œuvres de guerre.

Séance du 01 mai 1916 : Observation du conseiller municipal Gourju, relative aux entreprises de cinématographes.

Séance du 21 janvier 1917 : Observation du conseiller municipal Sallès, relative aux représentations cinématographiques.

Séance du 13 mai 1918 : Application du cinématographe à l'enseignement – Institution du cinématographe scolaire.

Séance du 12 janvier 1920 : Question du conseiller municipal Février sur les spectacles cinématographiques.

Séance du 10 mars 1920 : Enseignes lumineuses – Dérogation au règlement de voirie – Demande Bouchain, directeur de la société anonyme du Tivoli-cinéma.

Séance du 25 octobre 1920 : Taxe sur les spectacles.

Séance du 17 octobre 1921 : Cinéma scolaire – Souscriptions particulières.

Séance du 21 novembre 1921 : Observation du conseiller municipal Charial au sujet de la taxe sur les spectacles.

Séance du 21 octobre 1923 : Taxe de 0Fr.10 sur les spectacles – Modification des bases de perception pour certains établissements.

Séance du 27 octobre 1924 : Office Régional du Cinéma Educateur – Demande de subvention.

Séance du 21 novembre 1927 : Taxe sur les spectacles – Modification des tarifs.

Séance du 8 août 1932 : Dérogation au droit de voirie pour l'enseigne du cinéma Pathé-palace.

Séance du 27 février 1933 : Assurance contre les accidents pouvant survenir aux instituteurs opérateurs de cinéma, dans les garderies du jeudi

· Divers

0005 Fi 001 à 057 : Imprimés de labeur : programmes et matériel publicitaire des salles de cinéma (1905-1938).

0339 WP 011 : Réglementation, contrôle et censure municipale : affaire Lucrece Borgia projeté au cinéma le Coucou (1936).

0455 WP 023 : Certificat d'aptitude d'opérateur de cinéma : arrêté préfectoral du 10/09 1920, programme, correspondance, candidats (1920-1949).

1101 WP 007 : Projections publicitaires sur la voie publique : demandes d'autorisations, correspondance (1930-1938).

1127 WP 060 : Stationnement devant les salles de spectacle : arrêté, correspondance, plans (1934).

1196 WP 029 : Rapport sur le cinéma le Marly (1941).

0959 WP 093 : Rapports entre la municipalité et la compagnie OTL : service spécial du théâtre (1920-1927).

1147 WP 017 : Réglementation, contrôle et censure municipale : réclamations de particuliers et de ligues de défense de la moralité publique : textes officiels, rapports, affiches (1930-1949).

Archives municipales de Villeurbanne

- Taxe municipale sur les spectacles et droit des pauvres : délibérations du conseil municipal, mise en place des forfaits accordés aux exploitants (1920-1941). Chiffres des recettes, demandes de réduction et d'exonération, correspondance : dossiers individuels des établissements (1920-1941) :
 - Carton n° 1
 - Dossier du cinéma Family
 - Dossier du cinéma Régence
 - Dossier du cinéma Apollo
 - Carton n° 2
 - Dossier du cinéma Fantasio
 - Dossier du cinéma Printania
 - Dossier du cinéma Kursaal
 - Dossier du cinéma Eden
 - Dossier du cinéma Etoile
 - Dossier du cinéma Casino
 - Carton n° 3
 - Dossier du cinéma Impérial
 - Dossier du cinéma Variétés

-Dossier du cinéma Comœdia

-Dossier du cinéma Iris

-Dossier du cinéma Ecran

-Dossier du cinéma Foyer

· Cinéma éducateur

Cinéma scolaire : fonctionnement, registre des enfants présents, correspondance (1925-1927).

Office du cinéma éducateur : délibérations du conseil municipal, notes de service, correspondance (1933-1939).

· Délibérations du conseil municipal

Séance du 15 décembre 1920 : Taxe sur les spectacles : application.

Séance du 27 juin 1922 : Taxe sur les spectacles, demandes d'exonération : rapport du maire.

Séance du 27 octobre 1922 : Taxe sur les spectacles : maintien du forfait.

Séance du 21 février 1924 : Cinéma scolaire et garderies du jeudi : rapport du maire.
– Taxe sur les spectacles : forfait pour l'année 1924.

Séance du 21 janvier 1926 : Taxe sur les spectacles : forfait 1926.

Séance du 31 août 1927 : Subvention à l'Office Régional du Cinéma Educateur.

· Listes électorales des électeurs de la commune de Villeurbanne (1919-1938)

Archives municipales de Villefranche-sur-Saône

I 177 : Autorisations d'ouverture des salles de cinéma : demandes d'exploitation, correspondance, plans : dossiers individuels des établissements (1907-1919) ; création d'un cinématographe scolaire (1921-1922) ; abonnement des salles (1925-1927) ; projet d'un film de propagande touristique sur Lyon et la région (1938) ; Fonctionnement du cinéma scolaire (1937-1956).

M 250 : Dossier n°21 : bâtiment 63 rue nationale (Eden cinéma), location aux particuliers (1920-1944).

Archives municipales de Saint-Étienne

1 I 86 : Police municipale : demande d'autorisation d'ouverture et d'exploitation des salles

de cinéma (1907-1940).

Archives municipales de Caluire-et-Cuire

1 I 18/1 : Cafés, théâtres, cinémas : demande d'autorisation d'ouverture et d'exploitation, visite de la commission des théâtres, correspondance (1923-1929).

Archives municipales de Pierre-Bénite

1 R 3.02 : Cinéma éducateur : fonctionnement, contrats avec les propriétaires des salles de cinéma, correspondance avec l'Office Régional du Cinéma Educateur (1922-1940).

1 I 3.04 : Sécurité dans les salles de cinéma : visite des sapeurs-pompiers (1930).

Archives municipales d'Oullins

2 R 2 : Cinéma éducateur : - Création, comptes-rendus du Conseil d'administration (1926-1934) – Correspondance (1928-1974).

Permis de construire du 19 août 1930 : Transformation de la salle Marivaux en cinéma.

Permis de construire du 03 juin 1933 : Construction d'une galerie et transformation de la cabine au cinéma Marivaux.

Permis de construire du 01 juillet 1938 : Déplacement de la cabine de projection au cinéma Eden.

Visites de sécurité dans les lieux recevant du public (1944).

Archives du diocèse de Lyon

11/II 193 : Cinéma : Questions générales (1937-1943) ; Le Nouvelliste (1937-1954) ; Comité Catholique du cinéma (1938-1941) ; Organisation et questions diocésaines (1941-1943) ; Création et organisation de l'Office Familial de Documentation Artistique : plaquettes publicitaires, rapports, correspondance (1942-1943).

Autres fonds

Groupement des Salles Familiales (GSF) : minutes des réunions de l'association (1936-1940)

Institut Lumière : Programmes des salles de cinéma lyonnaises (1907- 1925)

Sources imprimées

- La Presse nationale

La Cinématographie français (1918-1933)

Le Courrier cinématographique (1911-1914)

Cinéjournal (1909-1913)

Cinéma-revue (1912-1914)

Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis (1912-1914)

Phono-ciné-gazette (1906-1907)

Pour vous (1928-1940)

La revue du cinéma éducateur (1935-1938)

L'Humanité (1925-1936)

- La presse lyonnaise et régionale

Le Progrès (1905-1940)

Lyon républicain (1905-1920)

Le Nouvelliste (1905-1940)

Le Cri de Lyon (1920-1940)

L'Ecran Lyonnais (1927-1940)

Ciné-directeur (1934)

Le Film à Lyon (1935-1940)

Tivoli-journal (1927-1929)

Lyon-attraction (1918-1920)

Le Septième jour (1912-1914)

Le Carillon lyonnais (1907-1909)

La Semaine à Lyon (1931-1938)

Le spectacle de Lyon et du Sud-est, (octobre 1926-octobre 1927)

L'Echo des spectacles de Lyon et Sud-est, (octobre 1927-1929)

Le Journal de Villefranche (1907-1914)

La vie lyonnaise (1925-1930)

Le reflet de la vie lyonnaise, n°39 (1952)

· **Annuaire & bulletins**

Indicateur commercial Henry : Répertoire des principaux habitants de Lyon, par rue et par nom, répertoire des professions par année. Une rubrique cinématographes existe depuis 1907 (1905-1946).

L'annuaire du Tout-Lyon, (1911-1924).

Bulletin de la paroisse Saint-Denis de la Croix-Rousse (1919-1944).

Bulletin de la paroisse Notre-Dame Saint Vincent (1933-1944).

Bulletin de la paroisse de la Rédemption (1935-1944).

Bulletin de la paroisse Saint-Jean (1932-1944).

Annuaire du CNC, 1951.

· **Ouvrages & brochures**

50^{ème} congrès de l'Association Française pour l'avancement des Sciences, *Lyon 1906-1926*, Lyon, 1926, 587 pages.

Billecoq G., *Le régime fiscal de l'industrie cinématographique en France*, Paris-Toulouse, Editions Occitana, 1925.

CAUVIN Gustave, *L'Office Régional du Cinéma Educateur de Lyon*, Lyon, brochure éditée par l'ORCEL, 1928.

CAUVIN Gustave, *Persévérer*, Lyon, brochure éditée par l'ORCEL, 1929.

CAUVIN Gustave, *Le Cinéma éducateur*, Lyon, brochure éditée par l'ORCEL, 1936.

COISSAC Georges-Michel, *Histoire du cinématographe, de ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Editions du Cinéopse, 1925, 604 pages.

DELLUC Louis, *Cinéma et Cie, confidences d'un spectateur*, Paris, Grasset, 1919, 327 pages.

Godart Justin, *Travailleurs et métiers lyonnais*, Lyon, Cumin et Masson, 1909, 460 pages.

KEIM Jean A., *Le cinéma*, Paris, Editions Bourrelhier, 1940, 128 pages.

L'Herbier Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1945, 515 pages.

Renaitour Jean-Michel, *Où va le cinéma français ?*, Paris, Editions Baudinière, 1937, 478 pages.

REPUBLIQUE FRANçaise, ministère du travail et de la prévoyance sociale, *Statistique générale de la France. Salaires et coût de l'existence à diverses époques jusqu'en 1910*, Paris, Imprimerie Nationale, 1911.

Ville de Lyon, *Documents relatifs aux projets de budget* (1901-1915).

Ville de Lyon, *Bulletin Municipal Officiel*, statistiques mensuelles dont la perception de la taxe sur les spectacles (1896-1940).

Bibliographie

I. Ouvrages généraux

1. Méthodologie

ALBERA François, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *1895* n° 50, décembre 2006, pages 9-27.

ALLEN Robert et GOMERY Douglas, *Faire l'Histoire du cinéma, les modèles américains*, Paris, Nathan, 1992, 267 pages.

ALTMAN Rick, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », *Vingtième siècle* n° 46, avril-juin 1995, pages 65-74.

ANDREW Dudley, « Histoire esthétique ou histoire culturelle », in AUMONT Jacques, GAUDREULT André et MARIE Michel [dir.], *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pages 89-100.

DELAGE Christian, « Temps de l'histoire, temps du cinéma », *Vingtième siècle* n° 46, avril-juin 1995, pages 25-35.

DESROSIERES Alain et THEVENOT Laurent, *Les catégories socio-professionnelles*, Paris, La Découverte, collection Repères, 2000, 122 pages.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio Histoire, 1993, 290 pages

JEANCOLAS Jean-Pierre, « L'Histoire du cinéma français pour une approche immédiatement opératoire », in AUMONT Jacques, GAUDREAU André et MARIE Michel [dir.], *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pages 79-87.

LAGNY Michelle, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris Armand Colin, 1992, 298 pages.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF collection Que sais-je ?, 2004, 127 pages.

PITHON Rémy, « Cinéma et histoire, bilan historiographique » *Vingtième siècle* n° 46, avril-juin 1995, pages 5-13.

REVEL Jacques, « La culture populaire : sur les usages et les abus d'un outil historiographique » in *Culturas populares : diferencias, divergencias, conflictos*, Actas del colloquio celebrado en la casa de Velasquez en nov-déc. 1983, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pages 223-239.

REVEL Jacques [dir.], *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1996, 243 pages.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'Histoire*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 1996, 438 pages.

VIGNAUX Valérie [dir.], *Archives*, 1895 n° 41, octobre 2003, 227 pages.

2. Histoire politique et économique

BELTRAN Alain et GRISET Pascal, *L'économie française 1914-1945*, Paris, Armand Colin, collection Cursus, 1994, 187 pages.

BERNSTEIN Serge, *La France des années 30*, Paris, Armand Colin, 2002, 186 pages.

CARON François, *Histoire économique de la France, XIXe – XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 1995, 451 pages.

LEJEUNE Dominique, *La France des débuts de la IIIe République 1870-1896*, Paris Armand Colin, 1994, 191 pages.

MAYEUR Jean-Marie, *Les débuts de la IIIe République 1871-1898*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 1973, 258 pages.

MAYEUR Jean-Marie, *La vie politique sous la IIIe République 1870-1940*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 1984, 445 pages.

PAXTON Robert O., *La France de Vichy*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 1973, 375 pages.

REBERIOUX Madeleine, *La République radicale ? 1898-1914*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 1975, 258 pages.

Sauvy Alfred, *Histoire économique de la France dans entre les deux guerres*, Tome 1 : 1918-1931, Paris, Fayard, 1965, 564 pages & Tome 2 : 1931-1939, Paris, Fayard,

1967, 626 pages.

WEBER Eugen, *La France des années 30. Tourments et perplexité*, Paris, Le Grand livre du mois, 1995, 417 pages.

WINOCK Michel, *La Belle Epoque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Editions Perrin, collection Tempus, 2003, 432 pages.

3 . Histoire sociale

Becker Jean-Jacques, *Les Français dans la Grande guerre*, Paris, Robert Laffont, 1980, 317 pages.

CHARLE Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 1991, 398 pages.

DEWERPE Alain, *Le monde du travail en France, 1800-1950*, Paris, Armand Colin, collection Cursus, 1998, 170 pages.

FRIDENSON Patrick et REYNAUD Bénédicte, *La France et le temps de travail, 1814-2004*, Paris, Odile Jacob, 2004, 237 pages.

GRESLE François, *L'univers de la boutique : famille et métier chez les petits patrons du Nord (1920-1975)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, 161 pages.

GUESLIN André, *Les gens de rien : une histoire de la grande pauvreté dans la France du XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2004, 456 pages.

GUILLAUME Pierre, *Histoire sociale de la France au XX^e siècle*, Paris, Masson, 1993, 237 pages.

LEQUIN Yves [dir.], *Histoire des français XIX^e – XX^e siècles*, Tome 2 : *La société*, Paris, Armand Colin, 1983, 622 pages.

NOIRIEL Gérard, *Les ouvriers dans la société française, XIX^e – XX^e siècles*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 1986, 317 pages.

SCHOR Ralph, *Histoire de la société française au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2004, 479 pages.

SCHWEITZER Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé : une histoire de leurs métiers XIX^e -XX^e siècles*, Paris, Editions Odile Jacob, 2002, 329 pages.

4. Histoire culturelle

BECK Robert et MADOEUF Anna [dir.], *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2005, 410 pages.

BURGUIERE André et REVEL Jacques [dir.], *Histoire de la France, Choix culturels et mémoire*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 2000, 470 pages.

CHOLVY Gérard et TRANVOUEZ Yvon [dir.], *Sport, culture et religion : les patronages catholiques (1898-1998)*, actes du colloque de Brest des 24-26 septembre 1998,

- Brest, Presses de l'Université de Bretagne Occidentale, 1999, 383 pages.
- CORBIN Alain [dir.], *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, 466 pages.
- CRUBELLIER Maurice, *Histoire culturelle de la France XIX^e -XX^e siècles*, Paris, Armand Colin, 1974, 454 pages.
- CSERGO Julia, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX^e siècle – début XX^e siècle », in CORBIN Alain [dir.], *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, pages 121-170.
- DEBOUZY Marianne, « De la production à la réception de la culture de masse », *Mouvement social* n° 152, juillet-septembre 1952, pages 38-54.
- DESSERTINE Dominique et MARADAN Bernard, *L'âge d'or des patronages 1919-1939 : la socialisation de l'enfance par les loisirs*, Paris, CNFE-PJJ/Ministère de la Justice, 2001, 235 pages.
- DIETSCHY Paul et CLASTRES Patrick, *Sport, société et culture en France du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Hachette, collection Carré Histoire, 2006, 254 pages.
- DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, Paris, La Découverte, 1992, 285 pages.
- DURIEZ Bruno, Fouilloux Etienne, PELLETIER Denis et VIET-DEPAULE Nathalie [dir.], *Les catholiques dans la République*, Paris, Editions de l'Atelier, 2005, 365 pages.
- GERSIN Malincha, *La vie théâtrale lyonnaise d'une empire à l'autre. Grand Théâtre et Célestins, le temps du privilège 1811-1864*, Lyon, Université Lyon 2, Thèse de doctorat d'Histoire sous la direction de Zeller Olivier, 2007, 381 et 64 pages.
- GOETSCHEL Pascale et LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin collection cursus, 1994, 187 pages.
- JAMPY Marc, « Création d'une presse de loisirs par des pionniers de la classe moyenne, Lyon 1870-1914 », *Cahiers d'Histoire*, tome 46, 1^{er} trimestre 2001, pages 61-81.
- JEANNENEY Jean-Noël, *Une histoire des médias des origines à nos jours*, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 2001, 398 pages.
- KALIFA Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 pages.
- KALIFA Dominique, *La culture de masse en France, Tome I : 1860-1930*, Paris, Editions La Découverte collection repères, 2001, 123 pages.
- LAGREE Michel, *Religion et modernité*, études réunies par FOUILLOUX Etienne et SAINCLIVIER Jacqueline, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, 314 pages.
- LAHIRE Bernard, *La culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Editions La Découverte, 2004, 778 pages.
- MARSEILLE Jacques et EVENO Patrick [dir.], *Histoire des industries culturelles en France XIX^e -XX^e siècles*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002, 477 pages.
- MAYEUR Françoise, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation, Tome III : 1789-1930*,

-
- Paris, Editions Perrin, collection Tempus, 2004, 778 pages.
- ORY Pascal, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front Populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 pages.
- PELLETIER Denis, *Les catholiques en France depuis 1815*, La découverte, collection Repères, 1997, 125 pages.
- POIRRIER Philippe, *L'Etat et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie générale française, 2006, 258 pages.
- PORTES Jacques, *De la scène à l'écran, naissance de la culture de masse aux Etats-Unis*, Paris, Belin, 1997, 351 pages.
- Antoine PROST, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation, Tome IV : Depuis 1930*, Editions Perrin, collection Tempus, 2004, 808 pages.
- RAUCH André, *Boxe, violence du XX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992, 422 pages.
- Rioux Jean-Pierre et Sirinelli Jean-François [dir.], *Pour une histoire culturelle*, Paris, Editions du Seuil, 1997, 456 pages.
- Rioux Jean-Pierre et Sirinelli Jean-François [dir.], *La culture de masse en France de la Belle époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, 461 pages.
- ROBIN Régine [dir.], *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Les éditions ouvrières, 1991, 234 pages.
- Roux Jean-Luc, *Le café-concert à Lyon (XIX^e -début XX^e)*, Lyon, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 1996, 147 pages.
- SCHWARTZ Vanessa, *Spectacular realities, Early mass-culture in Fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, 230 pages.
- SIGNORELLI Amalia, « La culture de masse n'est pas une uniformisation », *Mouvement social*, n° 152, juillet-septembre 1990, pages 5-7.
- TURNATORI Gabriella, « Les métamorphoses du divertissement citadin dans l'Italie réunifiée (1870-1915) », in CORBIN Alain [dir.], *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, pages 171-190.

II. Histoire du cinéma

1. Histoire du cinéma mondial

- Bernardini Aldo, *Cinéma Muto Italiano, Tome II : Industria & organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Rome/Bari, Laterza, 1981, 272 pages.
- BORDAT Francis et ETCHEVERRY Michel [dir.], *Cent ans d'aller au cinéma. Le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, 214 pages.
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, années 30. Du Krach à Pearl Harbor*, Rennes, 5

- continents/Hatier, 1986, 159 pages.
- Coursodon Jean-Pierre, *La Warner Bros.*, Paris, Editions du centre Georges Pompidou, 1991, 366 pages.
- DESLANDES Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, Tome I : *De la cinématographie au cinéma*, 1826-1896, Tournai, Casterman, 1966, 329 pages.
- GILI Jean A. et BERNARDINI Aldo [dir.], *Le cinéma italien de "La prise de Rome", 1905 à "Rome ville ouverte", 1945*, Paris, Centre Georges Pompidou collection Cinéma/Pluriel, 1986, 279 pages.
- HAYER Gianni et JACQUES Pierre-Emmanuel, *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2003, 130 pages.
- HAY Peter, *Metro-Goldwyn-Mayer, splendeur du cinéma américain*, Paris, Bordas, 1993, 336 pages.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma, Art et industrie*, Tome I : 1895-1914, Paris, Editions universitaires, 1967, 470 pages.
- PASSEK Jean-Loup [dir.], *Dictionnaire du cinéma*, Volume 1 (*lettres A-K*) et Volume 2 (*lettres L-Z*), Paris, Larousse collection In extenso, 2000, 3000 pages.
- PASSEK Jean-Loup [dir.], *Le cinéma russe et soviétique*, Paris, L'Equerre/Centre Georges Pompidou, 1981, 344 pages.
- RITTAUD-HUTTINET Jacques, *Les frères Lumière : l'invention du cinéma*, Paris, Flammarion, 1995, 390 pages.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tome 1 : *L'invention du cinéma : 1832-1897*, Paris, Denoël, 1973, 446 pages.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tome 2 : *Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) : 1897-1909*, Paris, Denoël, 1973, 572 pages.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tomes 3, 4 : *Le cinéma devient un art : 1909-1920*, Paris, Denoël, 1974-1978, 2 volumes, 440 et 592 pages.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tomes 5, 6 : *L'Art muet : 1919-1929*, Paris, Denoël, 1975, 2 volumes, 570 et 586 pages.
- SELZNICK David O., *Cinéma*, Paris, Ramsay, 1984, 447 pages

2. Histoire du cinéma français

- ABEL Richard, « Les années folles. Reinventar un cine frances », in PALACIO Manuel et PEREZ PERUCHA Julio [dir.], *Historia general del cine*, Vol. 5 : *Europa y Asia 1918-1930*, Madrid, Catedra, 1997, pages 61-94.
- ABEL Richard, *The ciné goes to town. French cinéma, 1896-1914*, Berkeley, University of California press, 1998, 568 pages.
- ALBERA François et GILI Jean A. [dir.], *Dictionnaire du cinéma français des années 1920, 1895 n° 33*, juin 2001.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le cinéma sous l'occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Perrin, 1989, 472 pages.

- BEYLIE Claude [dir.], *Une histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, 2000, 277 pages.
- Bosséno Christian-Marc, « Le répertoire du grand écran, le cinéma « par ailleurs » », in Rioux Jean-Pierre et Sirinelli Jean-François [dir.], *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, pages 157-219.
- CHIRAT Raymond, *Le cinéma français des années 30*, Paris, Hatier collection Bibliothèque du cinéma, 1983, 128 pages.
- DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, Editions La Découverte collection repères, 2000, 121 pages.
- DESLANDES Jacques et RICHARD Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, Tome II : *Du cinématographe au cinéma (1896-1906)*, Paris, Casterman, 1968, 523 pages.
- garçon François, *De Blum à Pétain, cinéma et société française, 1936-1944*, Paris, Editions du Cerf, 1984, 235 pages.
- GILI Jean A., LAGNY Michèle, MARIE Michel et PINEL Vincent [dir.], *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, 510 pages.
- GILLES Christian, *Les écrans nostalgiques du cinéma français*, Tome II : *Vers le Front populaire 1933-1936*, Paris, L'harmattan, 2002, 318 pages.
- GUILLAUME-GRIMAUD Geneviève, *Le cinéma du Front populaire*, Paris, Editions Lherminier, 1986, 228 pages.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le cinéma des Français. 15 ans d'années trente (1929-1944)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, 389 pages.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin collection Cinéma, 2005, 224 pages.
- RITTAUD-HUTTINET Jacques et Chantal, *Dictionnaire des cinématographes en France (1896-1897)*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, 612 pages.
- SICLIER Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Editions Henri Veyrier, 1981, 460 pages.

3. Histoire du cinéma, aspects politiques et économiques

- ARIES Paul, « Visions policières du cinéma : La Ligue, le Maire et le Préfet. La censure locale pendant l'entre-deux guerres », *1895* n° 16, juin 1994, pages 86-115.
- BENGHOZI PJ et DELAGE Christian, *Une histoire économique du cinéma français 1895-1995. Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997, 420 pages.
- BONNELL René, *Le cinéma exploité*, Paris, Editions du Seuil, collection Ramsay Poches cinéma, 1978, 383 pages.
- BORDE Raymond, *Les cinémathèques*, Paris, L'âge d'homme, 1983, 234 pages
- CHOUKROUN Jacques, « Pour une histoire économique du cinéma », *Vingtième siècle* n° 46, avril-juin 1995, pages 168-174.
- COURTADE François, *Les malédictions du cinéma français. Une histoire du cinéma*

- français parlant (1928-1978)*, Paris, Editions Alain Moreau, 1978, 411 pages.
- CRETON Laurent, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940-1958*, Paris, CNRS éditions, 2004, 345 pages.
- DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 510 pages.
- garçon François, *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris, Découvertes Gallimard, 1994, 128 pages.
- garçon François, *La distribution cinématographique en France 1907-1957*, Paris, Editions du C.N.R.S., 2006, 282 pages.
- GAUTHIER Christophe, PERRON Tanguy et VEZYROGLOU Dimitri, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* n° 48-4, octobre-décembre 2001, pages 190-208.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, « Le marché français entre la production nationale et les productions étrangères (1910-1920) », in *Le cinéma français muet dans le monde, influences réciproques*, Symposium de la FIAF, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Institut Jean Vigo, 1988, pages 13-23.
- KERMABON Jacques [dir.], *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, 473 pages.
- LEFEBVRE Thierry et MANNONI Laurent, « Annuaire du commerce et de l'industrie cinématographiques (France – 1913) », in *L'année 1913 en France, 1895* n° hors série, octobre 1993, pages 11-65.
- LE FORESTIER Laurent, *L'industrialisation du mode de production des films Pathé entre 1905 et 1908*, Université Paris III, thèse de doctorat d'études cinématographiques sous la direction de MARIE Michel, 2000, 469 pages.
- Léglise Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, Tome 1 : *La III^{ème} République*, Paris, Editions Pierre Lherminier, 1969, 324 pages.
- Léglise Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, Tome 2 : *Le cinéma entre deux Républiques*, Paris, Editions Pierre Lherminier, 1969, 224 pages.
- MANNONI Laurent, *Histoire de la cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, 507 pages.
- MARIE Michel et LE FORESTIER Laurent [dir.], *La firme Pathé frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, 446 pages.
- Meusy Jean-Jacques [ed.], *Cinquante ans d'industrie cinématographique : 1906-1956*, Paris, Le Monde éditions, 1996, 596 pages.
- MULLER Dominique et D'HUGUES Philippe [dir.], *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay, 1986, 221 pages.
- ORY Pascal, « De Ciné-Liberté à La Marseillaise : espoirs et limites d'un cinéma libéré » in BOUVIER Jean [dir.], *La France en mouvement 1934-1938*, Seyssel, Champ Vallon, 1986, pages 276-297.

4. Histoire du cinéma, aspects techniques

- BARNIER Martin, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Editions du CEFAL, 2002, 255 pages.
- BARNIER Martin, « Une histoire technologique : l'exemple du son avant le parlant », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* n° 51-4, octobre-décembre 2004, pages 10-20.
- BARNIER Martin, « Technologie de sonorisation à Lyon en 1905-1906 », in GAUDREAU André, RUSSELL Catherine et VERONNEAU Pierre [dir.], *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX^{ème} siècle*, Lausanne, Editions Payot, 2004, pages 361-372.
- COLLOMB Jean et PATRY Lucien, *Du cinématographe au cinéma 1895-1995. 100 ans de technologies cinématographiques françaises*, Paris, Editions Dixit, 1995, 364 pages.
- ICART Roger, *La révolution du parlant vue par la presse française*, Paris, Institut Jean Vigo, 1988, 466 pages.
- Noël Benoît, *L'histoire du cinéma couleur*, Croissy s/Seine, Editions Press'communication, 1995, 270 pages.
- PISANO Giusy et POZNER Valérie, *Le Muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX^e siècle*, Paris, A.F.R.H.C., 2005, 351 pages.
- TOULET Emmanuelle, « Le cinéma à l'exposition de 1900 », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* vol. XXXIII, avril-juin 1986, pages 179-209.

5. Histoire des productions cinématographiques

- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Les Documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, 286 pages.
- CAROU Alain, *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre : 1906-1914*, Paris, Ecole nationale des Chartes/AFRHC, 2002, 364 pages.
- CHIRAT Raymond et LE ROY Eric, *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, Paris, Cinémathèque française, 1995, non paginé.
- CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984, non paginé.
- CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage. Films sonores de fiction 1929-1939*, Bruxelles, Cinémathèque royale de Belgique, 1975, non paginé.
- COSANDEY Roland, GAUDREAU André et GUNNING Tom [dir.], *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Lausanne, Payot, 1992, 383 pages.
- DECAUX Emmanuel, « La Ruée vers l'or », in Olivier BARROT et Pascal ORY [dir.], *Entre-deux-guerres, la création française entre 1919 et 1939*, Paris, Editions Bourin, 1990, pages 230-251.
- DELMEULLE Frédéric, « Production et distribution du documentaire en France

- (1909-1929), jalons pour une étude quantitative », 1895 n° 18, été 1995, pages 200-215.
- D'HUGUES Philippe, « La naissance du long-métrage en France », 1895 n° 13, décembre 1992, pages 67-79.
- Gerstenkorn Jacques, « Le mécano du "Général": Les pré-montages du catalogue Lumière », in *L'a venture du Cinématographe*, Actes du Congrès mondial Lumière, Lyon, ALÉAS/Université Lyon II, 1999, pages 307-312.
- GIRGIEL Florence, « Le Film d'Art en 1913 : le souci de la perfection » in *L'année 1913 en France*, 1895 n° hors-série, octobre 1993, page 124.
- ICART Roger, « Serials et films français à épisodes » in *Le cinéma français muet dans le monde, influences réciproques*, Symposium de la FIAF, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Institut Jean Vigo, 1988, pages 215-224.
- Meusy Jean-Jacques, « La diffusion des films de non-fiction dans les salles parisiennes », 1895 n° 18, été 1995, pages 169-179.
- VERAY Laurent, *Les films d'actualité français de la grande guerre*, Paris, S.I.R.P.A./A.F.R.H.C., 1995, 245 pages.
- ZARCH Frédéric, *Catalogue des films projetés à Saint-étienne avant la première guerre mondiale*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, 475 pages

6. Histoire des cinémas d'institution

- ARIES Paul, « Le cinéma éducateur dans les années 30 ou La Laïcité au service du cinéma », 1895 n° 14, juin 1993, pages 62-75.
- BORDE Raymond et PERRIN Christian, *Les Offices du Cinéma Educateur et la survivance du muet : 1925-1940*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, 120 pages.
- DELMEULLE Frédéric, *Contribution à l'histoire du cinéma documentaire en France : le cas de l'Encyclopédie Gaumont (1909-1929)*, Université Paris III, Thèse de doctorat d'études cinématographiques sous la direction de MARIE Michel, 1999, 498 pages.
- GAUTHIER Christophe, « Au risque du spectacle. Les projections cinématographiques en milieu scolaire dans les années 1920 », in DE PASTRE-ROBERT Béatrice, DUBOST Monique et MASSIT-FOLLEA Françoise, *Cinéma pédagogique et scientifique. A la redécouverte des archives*, Lyon, ENS Editions, 2004.
- LAGREE Michel, « Les trois âges du cinéma de patronage » in LAGREE Michel, *Religion et modernité*, études réunies par FOUILLOUX Etienne et SAINCLIVIER Jacqueline, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pages 191-202.
- LAGREE Michel, « Les patronages catholiques et le développement du cinéma », in CHOLVY Gérard et TRANVOUEZ Yvon, *Sport, culture et religion : les patronages catholiques (1898-1998)*, actes du colloque de Brest des 24-26 septembre 1998, Brest, Presses de l'Université de Bretagne Occidentale, 1999, pages 271-284.
- NOURRISSON Didier et JEUNET Paul [dir.], *Cinéma-école, aller-retour*, Saint-Étienne,

Publications de l'université de Saint-Étienne, 2001, 288 pages.

TILLOY Gérard, *Les projections lumineuses de la Bonne Presse et la croisade du cinéma (1903-1938)*, Université Paris III, mémoire de D.E.A. d'Etudes Cinématographiques, sous la direction de Michel Marie, 1993.

VERONNEAU Pierre, « Le Fascinateur et la Bonne Presse: des médias catholiques pour publics francophones », *1895* n° 40, juillet 2003, pages 24-40.

7. Histoire de l'exploitation cinématographique

ARCHIVES MUNICIPALES DE LYON, *Les cinémas de Lyon 1895-1995*, Lyon, A.M.L., 1995, 186 pages.

ASSOCIATION JEAN MITRY, *Le Nord et le cinéma. Contribution à l'histoire du cinéma dans le Nord/Pas-de-Calais*, Lille, Le temps des cerises, 1998, 345 pages.

AURORA Blaise, *Histoire du cinéma en Lorraine, du cinématographe au cinéma forain, 1896-1914*, Metz, Edition Serpenoise, 1996, 222 pages.

BAUJARD Carole, *La vie cinématographique à Lyon 1939-1944*, Université Lyon II, Mémoire de maîtrise d'Histoire sous la direction de GARRIER M.G., 1980, deux volumes, 115 et 105 pages.

BAZIN Georges, « Les cinémas de la rive gauche », *Rive Gauche*, n° 55, 56 et 57, décembre 1975, mars 1976 et juin 1976, pages 5 à 9 dans les trois numéros.

BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1895 à 1945. 50 ans de culture populaire*, Paris, AFRHC, 1992, 200 pages.

BERNEAU Pierre, « Le cinéma des origines : les débuts du spectacle cinématographique à Bordeaux » *1895* n° 4, juin 1988, pages 67-78.

CARREGUES Anne-Valérie, *Le cinéma à Lyon dans les années trente*, Université Lyon II, Mémoire de maîtrise d'Histoire dirigé par Yves LEQUIN, 1988, 105 pages.

CHAPLAIN Renaud, « Les exploitants des salles de cinéma lyonnaises, des origines à la seconde guerre mondiale », *Vingtième siècle*, n° 79, juillet-septembre 2003, pages 19-35.

CHEVALDONNE Yves, *Les premiers temps du cinéma dans le Vaucluse, 1896-1914*, Université Paris III, Thèse de doctorat d'études cinématographiques sous la direction de MARIE Michel, 1999, 552 pages.

DENIEL Jacques, *Histoire du spectacle cinématographiques dans le Finistère 1900-1984*, Université Paris VIII, Mémoire de maîtrise sous la direction de Sorlin Pierre, 1985.

DUFROID Roger, *Cent ans de cinémas à Vienne 1896-1996. Les cinématographes forains*, Vienne, Edité par l'auteur, 1997, 83 pages

DUFROID Roger, *Cent ans de cinémas à Vienne 1896-1996. Les cinématographes permanents*, Vienne, Edité par l'auteur, 1999, 249 pages.

Forest Claude, *Les dernières séances : cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, éditions du C.N.R.S., 1995, 310 pages.

- Gauthier Christophe, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, A.F.R.H.C./Ecole des Chartes, 1999, 392 pages.
- GILI Jean A., « La vie cinématographique à Nice de 1939 à 1945 », *Annales de la faculté de lettres et sciences humaines de Nice* n° 19, 1973, pages 173-196.
- GILI Jean A., « Les débuts du spectacle cinématographique en France », *1895* n° 3, novembre 1987, pages 17-24.
- GILI Jean A., « Les débuts du spectacle cinématographique en France : premières projections, premières salles fixes », in AUMONT Jacques, GAUDREAULT André et MARIE Michel [dir.], *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pages 67-77.
- HUGLO Geneviève, *La spoliation des biens juifs à Lyon et dans sa périphérie pendant l'Occupation : l'exemple des cinémas*, Université Lyon II, Mémoire de maîtrise sous la direction de DOUZOU Laurent et FOUILLOUX Etienne, 2000, 154 pages.
- JAUBERT DE BEAUJEU Marie-Laure, *L'architecture des cinémas de Lyon, des premières projections à la fin des années 30*, Université Lyon II, Mémoire de maîtrise, 1996, 2 volumes.
- LECOINTE Thierry, « Les premières années du spectacle cinématographique à Nîmes, 1895-1913 », *1895* n° 43, juin 2004, pages 45-73.
- Meusy Jean-Jacques, *Paris-palaces ou le temps des cinémas 1895-1918*, Paris, AFRHC/Editions du CNRS, 1995, 561 pages.
- Meusy Jean-Jacques, « Palaces et boui-bouis : état de l'exploitation parisienne à la veille de la première guerre mondiale », in *L'année 1913 en France*, *1895* n° hors série, octobre 1993, pages 66-99.
- NOELL René, « Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944 », *Cahiers de la Cinémathèque* n° spécial, 1973, 124 pages.
- OLIVO Guy, « Aux origines du spectacle cinématographique en France. Le cinéma forain : l'exemple des villes du midi méditerranéen », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. XXXIII, avril-juin 1986, pages 210-228.
- POUPION Olivier, *Histoire du cinéma à Rouen. Les origines 1892-1919*, 3 volumes photocopiés, juin 2002, 340+360+302 pages.
- VACCARO Pierre, « Les débuts du spectacle cinématographique à Tours (1896-1907) », *1895* n° 14, juin 1993, pages 3-34.
- VIDELIER Philippe, *Cinépolis*, Villeurbanne, Editions La passe du vent, 2003, 130 pages.

8. Histoire et sociologie des publics du cinéma

- ABEL Richard, « "The Blank Screen of Reception" in Early French cinema », *Iris*, vol. 11, été 1990, pages 27-47.
- Bosséno Christian-Marc[dir.], *Le siècle du spectateur*, *Vertigo* n° 10, 1993, 128 pages.

-
- Bosséno Christian-Marc, « La place du spectateur », *Vingtième siècle* n° 46, avril-juin 1995, pages 143-154.
- Bosséno Christian-Marc, *La prochaine séance. Les Français et leurs cinés*, Paris, Découvertes Gallimard, 1996, 127 pages.
- CHIRAT Raymond, « Le cinéma du français moyen » in *Les Français et leur cinéma 1930-1939*, Créteil, Maison de la culture de Créteil, 1973, pages 15-18.
- CLADEL Gérard, FEIGELSON Kristian, GEVAUDAN Jean-Michel, LANDAIS Christian et SAUVAGET Daniel [dir.], *Le cinéma dans la Cité*, Paris, Editions du Félin, 2001, 236 pages.
- Durand Jacques, *Le cinéma et son public*, Paris, Sirey, 1958, 234 pages.
- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin collection 128, 2005, 128 pages.
- FREMAUX Thierry, « La Marseillaise, une carrière lyonnaise. Etude d'impact », in ORY Pascal [dir.], *De Ciné-liberté à la Marseillaise, Mouvement social*, n° 1, 1975.
- Guaita Micheline, *Le public lyonnais face au cinéma 1895-1927*, Université Lyon II, Thèse de 3^e cycle d'ethnologie sous la direction de GIRARD Jean, 1983, 350 pages.
- GUY Jean-Michel [red.], *La culture cinématographique des français*, Paris, La Documentation française, 2000, 349 pages.
- LEFCOURT Jenny, « Aller au cinéma, aller au peuple », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* n° 51-4, octobre-décembre 2004, pages 98-114.
- MONTEBELLO Fabrice, « Usages sociaux et usages populaires du cinéma : la question des amateurs », *Iris*, n° 17, novembre 1994, pages 25-42.
- MONTEBELLO Fabrice, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements* n° 27/28, mai-août 2003, pages 113-119.
- PRIEUR Jérôme [ed.], *Le spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, 271 pages.
- RESTOUEIX Jean-Philippe, « Le public dans la presse professionnelle des années 1908-1914 », *Vertigo* n° 10, 1993, pages 26-28.
- Serceau Daniel, « Dans les salles populaires, le cinéma populaire » in *Le cinéma du sam'di soir, CinémAction* n° 95, 2^e trimestre 2000, pages 42 à 49.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier, 1977, 319 pages.
- SORLIN Pierre, « Le mirage du public », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° XXXIX, janvier-mars 1992, pages 86-102.
- TREBUIL Christophe, « L'Ecran qui fascine. Spectateurs dans les salles de cinéma des années 20 », *1895* n° 48, février 2006, pages 29-45.

III. Histoire urbaine

1. Généralités

AGULHON Maurice [dir.], *Histoire de la France urbaine, Tome IV : La ville de l'âge industriel, le cycle hausmannien*, Paris, Editions du Seuil collection Points Histoire, 1998, 730 pages.

PINOL Jean-Luc, *Le monde des villes au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1991, 230 pages.

PINOL Jean-Luc [dir.], *Histoire de l'Europe urbaine, Tome II : De l'ancien régime à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 2003, 889 pages.

POUSSOU Jean-Pierre, *La croissance des villes au XIX^e siècle. France, Royaume-Uni, Etats-Unis et pays germaniques*, Paris, SEDES, 1992, 502 pages.

RONCAYOLO Marcel et PAQUOT Thierry [dir.], *Villes et civilisation urbaine*, Paris, Larousse collection Textes essentiels, 1992, 688 pages.

2. Espaces urbains et groupes sociaux

BRUN Jacques et RHEIN Catherine [éd.], *La ségrégation dans la ville. Concepts et mesures*, Paris, L'Harmattan, 1994, 258 pages.

BURDY Jean-Paul, *Le soleil noir, un quartier de Saint-Etienne 1840-1940*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, 269 pages.

BURDY Jean-Paul, « La monographie de quartier en histoire urbaine : quelques éléments de bilan sur une recherche stéphanoise », *Histoire, Economie et Société* n° 3, *Lectures de la ville XV^e -XX^e siècles*, 1994, pages 441-448.

COQUERY Natacha [ed.], *La boutique et la ville. Commerces, commerçants, espaces et clientèles, XVI^e -XX^e siècles*, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 2000, 505 pages.

FAURE Alain, « Les déplacements de travail chez les ouvriers parisiens 1880-1914 » in MAGRI Susana et TOPALOV Christian [ed.], *Villes ouvrières 1900-1950*, Paris, L'Harmattan, 1989, pages 93-107.

FAURE Alain, « Réflexions sur les ambiguïtés du quartier populaire (Paris, 1880-1914) », *Histoire, Economie et Société* n° 3, *Lectures de la ville XV^e -XX^e siècles*, 1994, pages 449-456.

FOURCAUT Annie [dir.], *La ville divisée. Les ségrégations urbaines en question, France XVIII^e -XX^e siècles*, Grâne, Créaphis, 1996, 465 pages.

GARDEN Maurice et LEQUIN Yves [dir.], *Habiter la ville XV^e -XX^e siècles*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, 315 pages.

GRIBAUDI Maurizio, *Itinéraires ouvriers : espaces et groupes sociaux à Turin au début du XX^e siècle*, Paris, Editions de l'EHESS, 1987, 264 pages.

HAUMONT Nicole et LEVY Jean-Pierre [dir.], *La ville éclatée, quartiers et peuplement*,

Paris, L'Harmattan, 1994, 258 pages.

Roncayolo Marcel, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, collection Folio/Essais, 1987, 285 pages.

SALLA Daniel, « Le quartier comme territoire et comme représentation : les "barrières" ouvrières de Turin au début du XX^e siècle », in LEQUIN Yves [dir.], *Ouvriers dans la ville*, *Mouvement social* n° 118, janvier-mars 1982, pages 79-97.

3. Histoire de Lyon et de l'agglomération lyonnaise

ANGLERAUD Bernadette, « La petite boutique dans la ville : les boulangers de Lyon au XIX^e siècle », in FOURCAUT Annie [dir.], *La ville divisée. Les ségrégations urbaines en question, France XVIII^e -XX^e siècles*, Grâne, Créaphis, 1996, pages 394-409.

BARRE Josette, *La colline de la Croix-Rousse. Histoire et géographie urbaines*, Lyon, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 1993, 469 pages.

BAYARD Françoise et CAYEZ Pierre, *Histoire de Lyon des origines à nos jours*, Tome II : *Du XVI^e siècle à nos jours*, Le Coteau, Horvath, 1991, 479 pages.

BONNEVILLE Marc, *Naissance et métamorphose d'une banlieue ouvrière, Villeurbanne. Processus et formes d'urbanisation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, 287 pages.

DELFANTE Charles, *100 ans d'urbanisme à Lyon*, Lyon, LUGD, 1994, 235 pages.

DUMONS Bruno, « Ainay, le quartier noble et catholique de Lyon ? », in FOURCAUT Annie [dir.], *La ville divisée. Les ségrégations urbaines en question, France XVIII^e -XX^e siècles*, Grâne, Créaphis, 1996, pages 376-393.

FAVEL-KAPOLAN Valentine, *Déclin d'un quartier populaire : les pentes de la Croix-Rousse à Lyon, 1870-1940*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines, Thèse de doctorat d'Histoire sous la direction de PINOL Jean-Luc, 1997, 2 volumes, 281 et 240 pages.

FOREST Marcel, *Histoire de Bron*, Lyon, Eric Bellier, 1988, pages 179-180.

GRAFMEYER Yves, *Quand le Tout-Lyon se compte*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, 216 pages.

KLEINCLAUSZ Arthur, *Histoire de Lyon*, Tome 3 : *De 1814 à 1940*, Lyon, P. Masson, 1948, 321 pages.

LEMIRE Vincent et SAMSON Stéphanie, *Baraques : l'album photographique du dispensaire La Mouche-Gerland, 1929-1936*, Lyon, ENS Editions, 2003, 96 pages.

LEQUIN Yves, *Les ouvriers de la région lyonnaise : 1848-1914*, Tome 1 : *La formation de la classe ouvrière régionale*, Lyon, PUL, 1977, 573 pages.

LEQUIN Yves, *Les ouvriers de la région lyonnaise : 1848-1914*, Tome 2 : *Les intérêts de classe et la République*, Lyon, PUL, 1977, 500 pages.

LEQUIN Yves [dir.], *500 années lumière. Mémoire industrielle*, Paris, Plon, 1991, 503 pages.

MEURET Bernard, *Le socialisme municipal : Villeurbanne 1880-1982 : histoire d'une*

- différenciation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1982, 310 pages.
- PINOL Jean-Luc, *Espace social et espace politique. Lyon à l'époque du Front populaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, 214 pages.
- PINOL Jean-Luc, *Les mobilités de la grande ville : Lyon, fin XIX^e –début XX^e*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1991, 431 pages.
- RAPIN Georges, *Chroniques croix-roussiennes*, Lyon, Croix-Rousse Art et culture, 1987, 139 pages.
- RITTAUD-HUTTINET Chantal, *Mémoire vivante de la Croix-Rousse*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1982, 175 pages.
- SALLE (de la) Hélène, *Cafés et brasseries de Lyon*, Lyon, Editions Jeanne Laffitte, 1986, 167 pages.
- SAUNIER Pierre-Yves, *Lyon au XIX^e siècle : les espaces d'une cité*, Lyon, Université Lyon II, Thèse de doctorat d'Histoire sous la direction de LEQUIN Yves, 1992, 5 volumes.
- SAUNIER Pierre-Yves, « Un espace toujours à part : La Croix-Rousse de Lyon », in FOURCAUT Annie [dir.], *La ville divisée. Les ségrégations urbaines en question, France XVIII^e -XX^e siècles*, Grâne, Créaphis, 1996, pages 174-189.
- THIVEND Marianne, *L'école républicaine en ville : Lyon 1870-1914*, Paris, Belin, 2006, 251 pages.
- VIDELIER Philippe et BOUHET Bernard, *Venissieux de A à V : 1921-1931 : une banlieue à travers le miroir informatique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983, 295 pages.