1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

48 | 2006

Varia

L'écran qui fascine : spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France

The Fascinating Screen: Movie Theater Spectators in 1920s France

Christophe Trebuil

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/339>

DOI : 10.4000/1895.339

ISBN : 978-2-8218-1006-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2006

Pagination : 26-45

ISBN : 2-913758-48-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Christophe Trebuil, « L'écran qui fascine : spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 48 | 2006, mis en ligne le 01 février 2009, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/339> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.339>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

L'écran qui fascine : spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France

The Fascinating Screen: Movie Theater Spectators in 1920s France

Christophe Trebuil

La salle de cinéma de la rue de la Gaîté qu'une feuille imprimée lui recommandait, [...] avait déjà son plein d'un public mêlé d'ouvriers, de filles et de tout petits commerçants, lorsqu'il y entra. Il ne restait de place que sur les galeries de pourtour. Encore fallait-il se tenir debout et se pencher beaucoup en avant pour apercevoir quelque chose. Il se contenta donc d'écouter le piano de l'orchestre et de lire, pendant les intervalles de clarté, les explications du programme, jusqu'au moment où des vides s'étant produits le long des banquettes, lors d'un entracte, il put se glisser en un endroit plus confortable. La scène qui se déroulait ensuite sur l'écran était morale et attendrissante. Il s'agissait d'un chien, qui, à chaque anniversaire du décès de son maître, apportait une fleur sur sa tombe abandonnée. La majorité du public paraissait plus touchée par le caractère émouvant du sujet que lassée par sa monotonie. Mais l'on pouvait déduire de petits rires entendus dans l'ombre que certains spectateurs superficiels faisaient un usage équivoque de l'obscurité.

Fut-ce le bain chaud matinal, fut-ce le repas antialcoolique ? Jean Désert s'endormit. Quand il se réveilla, des cow-boys se battaient contre des peaux-

*rouges. Toute la salle avait pris le parti des cow-boys,
dont l'un, à juste titre, désirait recouvrer sa fiancée
ravie par un chef sioux. Il était déjà cinq heures du
soir. Le temps passe vite lorsqu'on s'amuse. Jean Désert
quitta le spectacle et retourna dans la rue.*

Jean de La Ville de Mirmont¹

- 1 Cette étude a pris naissance dans le cadre d'une thèse en cours, sous la direction du professeur Jean A. Gili, sur la présence de films à épisodes en France entre 1915 et 1932, et plus particulièrement sur la réception de ces œuvres. Le genre avait en effet établi un système de fidélisation au moyen de sorties hebdomadaires et de récurrentes apparitions des héros. Constaté ce phénomène encourage une démarche : retracer l'activité de l'auditoire des salles de cinéma de cette époque². La difficulté à cerner avec un minimum de précision ce public invite à puiser dans des sources très variées. Dans le domaine des loisirs, un grand nombre d'études publiées durant l'après-guerre concerne la loi du 23 avril 1919, adoptée afin de réduire le temps de travail à huit heures par jour, et dont l'application a nécessairement augmenté le temps libre. Parmi la quantité de livres abordant le sujet, sous diverses formes (historique, philosophique, politique, etc.), le travail de Jean Beaudemoulin³ se distingue, dans un premier temps, par l'examen très concret de la répartition des heures de travail des ouvriers dans la semaine⁴, et en second lieu, par un état des loisirs, témoignages à l'appui. Ces derniers proviennent d'individus de statuts différents : ouvriers, patrons, mais aussi spécialistes de la question sociale, dont Jacques Valdour. Ce nom est le pseudonyme de Louis Martin (1872-1938), docteur en médecine et en droit, professeur à l'École des sciences sociales des Facultés catholiques de Lille. Monarchiste et proche de *l'Action française*, Valdour se place dans la filiation des méthodes instituées au XIX^e siècle par Frédéric Le Play se rapportant à l'étude de la vie des ouvriers, dont le but est une réforme sociale et l'établissement d'un patronage conçu à partir de liens affectifs et non d'un rapport coercitif⁵. Les « observations » de Valdour occupent ses congés d'été : dans une région ou une ville, il partait à la recherche d'un emploi de manœuvre en usine, puis analysait les ouvriers à leur travail et durant leurs loisirs. Entre 1909 et 1935, il publie dix-sept livres composant la série *la Vie ouvrière : observations vécues* ; sept de ces ouvrages sont édités dans les années vingt. La méthode de Valdour ne repose pas sur une enquête auprès de l'assistance des cinémas, mais à partir de l'examen des tenues, attitudes, remarques, etc. Ces publications constituent ainsi une source d'informations jusqu'alors négligée⁶ sur les publics et la fréquentation des salles. Cependant, le sociologue pointe, parfois de manière virulente, les errements politiques et moraux des ouvriers. Il est alors possible que son regard soit biaisé et son jugement abusif. Pour ces raisons, les livres de Valdour seront ici confrontés à des programmes de salles, des revues corporatives et des témoignages. À partir de ces documents nous tenterons d'établir certaines particularités des spectateurs : leur sexe, leur âge, leur situation sociale, la fréquence de leur venue au cinéma ainsi que leur goût. Cette étude ne porte toutefois que sur un échantillon restreint de la population.

Les femmes et les enfants...

- 2 Les journalistes et intellectuels des années vingt réduisent, le plus souvent, le public des cinémas aux femmes et aux enfants. En 1911, Georges Dureau⁷ comme, dix ans plus

tard, Ricciotto Canudo⁸ usent de cette idée répandue. Ce dernier recommande même d'adopter une certaine sensibilité avant de voir un film : « [...] on a forcé tout le monde, en entrant dans une salle de cinéma, à se faire une âme de Margot ou d'enfant épris d'aventures policières »⁹. Les travaux d'Anne-Marie Thiesse¹⁰ ont montré que les femmes étaient des lectrices de romans-feuilletons plus assidues que les hommes ; par conséquent, elles ont probablement été plus enthousiastes à retrouver sur l'écran les héros imaginaires. Ainsi, elles se rendaient dans les salles en famille ou seules, comme l'observe Jacques Valdour dans son livre *Ouvriers parisiens d'après-guerre*¹¹. Néanmoins, selon lui, le contingent le plus important de l'assemblée est principalement constitué, en soirée, par de « jeunes gens », des deux sexes, âgés de dix-huit à vingt-cinq ans, en couple ou seuls. En matinée, Valdour remarque plusieurs attroupements de bruyants « gamins ». Comme les fascicules bons marchés, le cinéma offre aux enfants et adolescents de pouvoir aisément s'identifier à leurs héros justiciers ou criminels. Quant aux hommes, ils accompagnent en général leur famille, et ont pu tout particulièrement être attirés au cinéma par les scènes d'action des films policiers et d'aventure.

- 3 Le partage relativement équitable d'hommes et de femmes dans les salles est confirmé par l'enquête menée par *Mon Ciné* auprès de ses lecteurs au début de l'année 1923. Intitulée « Que pensez-vous du film à épisodes ? », celle-ci recueille approximativement autant de réponses masculines que féminines¹². Néanmoins, des disparités plus flagrantes interviennent assurément selon que la salle se trouve à Paris ou en province¹³, en centre ville ou en périphérie, ainsi que suivant l'horaire des séances, matinée ou soirée. Valdour se rend avant tout dans des quartiers modestes, où les cinémas proposent des matinées uniquement les jeudis, samedis et dimanches. Des établissements plus prestigieux, en centre ville, avec des matinées en semaine, reçoivent certainement une clientèle différente de celle du dimanche. Tous ces éléments déterminent donc la condition sociale de l'auditoire.

Des ouvriers aux bourgeois

- 4 Peu avant la Grande Guerre, le cinéma trouve un allié de poids pour atteindre un large public : l'industrie de la presse par le biais de la novélisation, sous la forme de rez-de-chaussée dans les quotidiens ou de brochures¹⁴. Les figures principales des films sont également présentes sur les murs de la ville grâce aux affiches omniprésentes. À la faveur de ces médias, si le récit des œuvres cinématographiques n'est pas réellement vu ou lu par tous les individus, il est néanmoins diffusé par bribes à travers des motifs simples. Par conséquent, il touche un public aussi diversifié que peut l'être la population d'une ville, du travailleur manuel au bourgeois. Au début du XX^e siècle, selon Adeline Daumard, « [...] la bourgeoisie est assimilée à une catégorie sociale supérieure, aux milieux dirigeants, elle est nettement distinguée des classes moyennes et milieux populaires »¹⁵. La Première Guerre mondiale provoque certes un nivellement social, elle épuise certaines fortunes mais en érige de nouvelles. Pour simplifier, nous retiendrons donc trois catégories distinctes : la bourgeoisie, la classe moyenne, le monde ouvrier¹⁶. Les réponses recueillies par Jean Beaudemoulin, pour son enquête sur les loisirs des ouvriers, sont presque toutes unanimes sur le succès des salles de cinéma, quelle que soit la région. Et l'auteur de conclure :

Le cinéma est de règle dans la plupart des familles ouvrières.

Il ne faudrait pourtant pas croire, avec certaines personnes, que l'ouvrier y va tous les jours. La meilleure raison est que le spectacle ne change que toutes les semaines

et que pas un ouvrier ne va voir deux fois la même chose. Tout au plus peut-il se rendre dans les différents cinémas de son quartier car il ne change guère de quartier pour se distraire.¹⁷

- 5 Jacques Valdour arrive à un bilan identique lors de ses « observations vécues ». D'une assemblée presque exclusivement constituée d'ouvriers émane, selon lui, une atmosphère particulière : « [...] leur habits de travail donnent à la salle cette tonalité grise qui trahit la foule travailleuse et pauvre »¹⁸. En dépit, ou à cause, de cette audience, les préjugés pèsent longtemps sur le cinéma, jusqu'aux violentes prises de position du catholique Louis Jalabert contre « le film corrupteur »¹⁹. Même des journalistes de la corporation condamnent des œuvres, jugées vulgaires, et des établissements, mal famés, de détourner les familles aisées de ce spectacle et de discréditer l'art²⁰. De fait, dans les années vingt, la présence des classes sociales supérieures ne semble pas massive dans les salles de cinéma. À l'occasion d'une étude sur les activités de la bourgeoisie entre 1873 et 1953, Marguerite Perrot a dépouillé des livres de comptes tenus par des maîtresses de maison²¹. Durant la période 1920-1939, les frais concernant les loisirs sont répertoriés dans la rubrique « composition des dépenses diverses » :

Dans une famille [parisienne] de cinq personnes comprenant trois jeunes enfants, on a dépensé, en 1926, 584 francs de théâtre pour 12 sorties (Théâtre Antoine, Atelier, Renaissance, Noctambules, Opéra), 224 francs pour cinq concerts, 50 francs de cinéma, 452 francs (soit une douzaine de repas) dans des restaurants comme Fouquet's, Plaza, Prunier et un goûter au Ritz, 35 francs pour des expositions de peinture, soit au total 1 345 francs. Ceci représente une « sortie » par semaine sans compter les réceptions chez les amis ou à la maison qui ne relèvent pas de cette rubrique. La même année, cette famille dépensait plus de 11 000 francs pour les gages, 12 500 francs d'impôts et 9 000 francs pour le blanchissage et le chauffage.²²

- 6 Les sommes versées lors de toutes ces sorties paraissent bien maigres en comparaison, par exemple, du coût des gages. Dans un ordre de valeur équivalent, les cinquante francs déboursés pour le cinéma représentent à peine dix pour-cent de l'argent employé pour le théâtre. À la lecture des illustres noms d'établissements fréquentés, salles de spectacles autant que restaurants, il est probable que cette famille de cinq personnes choisissait les cinémas les plus prestigieux, et devait acheter les places les plus onéreuses que l'on peut évaluer à environ cinq francs chacune²³. À supposer que tous les cinq s'y rendaient ensemble, leurs sorties au cinéma se limitaient à deux par année. L'exemple signifie le peu d'intérêt d'une partie de la bourgeoisie pour ce spectacle en comparaison de leurs autres distractions, pourtant plus coûteuses. Toutefois, il n'est peut-être pas représentatif de l'ensemble des catégories sociales aisées. Reste l'indéniable contraste entre ces activités très variées des plus fortunés et la sortie hebdomadaire des ouvriers consacrée principalement au cinéma. Le témoignage de « deux receveurs des transports en commun de la région parisienne, adultes et mariés », souligne qu'à l'exception de voir des films et d'aller au bal, peu d'autres loisirs sont accomplis par les travailleurs manuels :

Nos distractions habituelles sont les suivantes : cinéma pour presque tout le monde, environ une fois par semaine.

Les jeunes gens y vont en semaine, ainsi qu'au bal, et prennent sur leur sommeil. Les gens mariés préfèrent y aller à leur jour de repos et surtout quand il tombe un jeudi ou un dimanche, lorsqu'il y a une matinée.

Tous, nous aimerions beaucoup le théâtre, mais le prix des places nous en éloigne le plus souvent.²⁴

- 7 Entre le monde ouvrier et la bourgeoisie, la classe moyenne des employés et commerçants fournit une bonne part de l'auditoire, certainement aussi importante en nombre que les travailleurs manuels. Lorsqu'il décrit le public rencontré dans les cinémas, Jacques Valdour est amené à dissocier les ouvriers, sujet de ses livres, des autres spectateurs : au Mans, « un dimanche soir, je me rends au ciné de la place de la République, au centre de la ville. L'assistance se compose, pour les quatre cinquièmes, de petits bourgeois, commerçants et employés, et, pour le surplus, de jeunes ouvriers »²⁵. Par ailleurs, lors de son enquête sur le roman-feuilleton, Anne-Marie Thiesse interroge des personnes issues de « toutes les catégories sociales populaires »²⁶ : fils ou filles d'ouvriers agricoles, d'artisans, d'employés subalternes, etc. Parmi eux, une femme née en 1895 à La Rochelle, dont les parents, catholiques pratiquants, tiennent un commerce de peinture, épouse un contremaître parisien en 1915 : « Avec mon mari [...], on sortait très souvent : on allait à Mogador, au Châtelet ; non, je ne suis jamais allée au Théâtre-Français, ni à l'Opéra. J'allais aussi au cinéma avec lui, au Gaumont, au Rex : on y a vu des *Charlot*, *Fantômas*, *Judex* : c'était bien, oh oui, oui ! »²⁷. L'activité de ce couple est certes plus étoffée que la séance hebdomadaire de cinéma des ouvriers parisiens rencontrés par Jacques Valdour, elle est toutefois plus limitée que les multiples sorties de la famille bourgeoise étudiée par Marguerite Perrot. Les disparités peuvent être plus contrastées en province. En effet, la situation géographique d'un établissement ainsi que son prestige déterminent la condition sociale de ses spectateurs. Des cinémas, situés au cœur d'une agglomération de moyenne importance, accueillent ainsi une population plus composite qu'une salle de quartier à Paris.
- 8 Ce constat est confirmé par l'amplitude des prix des places. Contrairement à aujourd'hui, il n'y avait pas un seul tarif, hors le tarif réduit, mais plusieurs. Le premier numéro (5 octobre 1922) de l'hebdomadaire *Nantes le soir*²⁸ publie la liste des cinémas nantais et le coût des différentes places (voir ci-contre). Selon ce document, les établissements proposaient généralement trois prix différents suivant l'emplacement dans la salle : Fauteuils, Premières, Secondes. Entre les prix les plus élevés et les plus modérés, le rapport est d'environ 2,26, sans prendre en compte les tarifs réduits probablement destinés aux enfants et aux anciens combattants. Seule une salle offre quatre montants différents : cette plus ample variété augmente le quotient entre les prix (3,66) et permet sans doute la présence d'un public socialement plus diversifié. On trouve un ratio presque équivalent dans de « belles » salles parisiennes : le cinéma Monge (1 500 places ; 34, rue Monge, V^e arrondissement) propose quatre tarifs entre 4,50 francs et 1,50 franc.
- 9 D'autre part, les programmes hebdomadaires publiés par les exploitants révèlent, dans une moindre mesure, des éléments permettant l'identification du public. À la Bibliothèque nationale de France sont conservés les livrets de deux salles stéphanoises : le Kursaal, racheté en 1922 par Gaumont, et l'Alhambra, propriété d'une filiale de Pathé²⁹. En premier lieu,

Salles de cinéma à Nantes

Source : *Nantes le soir*, n° 1, 5 octobre 1922.

Prix en Francs : [plein tarif]/[tarif réduit].

Cinéma Palace (6, rue Scribe) : tous les jours, matinées (14h30) et soirées (20h30).
Prix : Loge (la place), 5,50/4 ; Fauteuils, 3,50/2 ; Premières, 2,50/1,50 ; Secondes, 1,50/1.

Omnia Dobrée (18, rue des Flandres) : tous les jours, matinées (14h30) et soirées (20h30).
Prix : Fauteuils, 3,50/2 ; Premières, 2,50/1,50 ; Secondes, 1,50/1.

American Cosmograph (rue des Carmélites) : tous les soirs (20h30) et matinées, les jeudis, dimanches et fêtes.
Prix : Fauteuils, 3,50/2 ; Premières, 2,50/1,50 ; Secondes, 1,50/1.

Cinéma Katorza (rue Molière) : tous les jours, matinées (14h30) et soirées (20h30).
Prix : Fauteuils de balcon, 4/2 ; Fauteuils de parquet, 3/1,50 ; Secondes, 1,50/0,75.

Cinéma Lamoricière (place Lamoricière) : tous les soirs (20h30) et matinées, les jeudis, dimanches et fêtes.
Prix : Fauteuils, 3/2 ; Premières, 2/1,50 ; Secondes, 1,50/1.

Cinéma Jeanne d'Arc (rue Saint-Rogatien) : soirées (20h30), samedis et dimanche ; matinées, les jeudis, dimanches et fêtes.
Prix : Premières, 2,50/1,75 ; Secondes, 2/1,25 ; Troisièmes, 1/0,50.

Eden Cinéma (boulevard National) : soirées, les vendredi et samedi.
Prix : Tribunes, 2/1,50 ; Premières, 1,50/1 ; Secondes, 1/0,75.

Union ouvrière (rue du commandant Rivière) : samedi.
Prix : Tribunes, 1,50 ; Premières, 1 ; Secondes, 0,75

Cinéma des familles (rue du Croisic) : samedi et dimanche

Alcazar (boulevard Victor Hugo) : vendredi, samedi et dimanche

le spectateur doit déboursier quarante centimes pour acquérir ces brochures. Celles-ci s'adressent donc à une population pour qui le prix de la place est une dépense raisonnable. En second lieu, tandis que l'entrée principale du Kursaal est située, à l'époque, 6 avenue du Président Faure (baptisée depuis avenue de la Libération), il est précisé dans les opuscules que « le guichet et la rentrée des fauteuils de balcons et galeries se trouvent 3 rue Saint-Jacques ». Cette voie (aujourd'hui appelée rue des Martyrs de Vingré) et l'avenue du Président Faure sont les deux côtés d'un îlot urbain formant un parallélogramme. Les deux artères constituent ainsi un angle aigu à proximité duquel se tient l'entrée principale du Kursaal ; la salle et ses bureaux se prolongent jusqu'à la rue Saint-Jacques où a lieu l'entrée pour les balcons et galeries. Ces deux entrées signifiaient certainement deux types de public, aux moyens financiers différents. Si les prix des places à Saint-Étienne ne sont pas connus, ceux de Nantes nous apprennent que les fauteuils de balcons et galeries sont les plus onéreux. Enfin, les livrets sont garnis de publicités pour des commerces de luxe (tailleurs, épicerie fines, bijouteries, etc.), mais aussi pour des entreprises tout à fait ordinaires (électricité, sanitaire, machine à coudre, etc.). L'objectif de ces réclames est de séduire aussi bien les plus fortunés qu'une population aux revenus moyens (employés, commerçants ou

ouvriers qualifiés). Tous ces renseignements attestent donc que le public d'une salle pouvait se composer de classes sociales différentes, voire très disparates.

- 10 Une autre source est susceptible de procurer des informations sur les pratiques de loisirs : les œuvres autobiographiques. En 1972, l'écrivain Roger Grenier (né en 1919) a publié *Ciné-Roman*, dans lequel il décrit sa vie d'adolescent liée, entre autres, à un établissement cinématographique. Plus récemment, un ouvrage consacré à sa mère apporte des indications complémentaires sur l'enfance de l'homme de lettre³⁰. En réalité, ses parents sont des opticiens assez prospères, propriétaires de deux magasins à Pau et d'une succursale à Oloron³¹. Au début des années trente, ils vendent leurs boutiques « pour une chimère », « un cinéma pourri », le Cinéma Olympia (nommé Magic Palace dans *Ciné-roman*), situé dans un quartier ouvrier méprisé de Pau, entre la ville « perchée sur une colline » et le stade de rugby placé « à la frontière méridionale »³². Dans une étude sur les premiers cinémas de la cité béarnaise, Pascal Médan révèle que cette salle, d'abord appelée Modern' Cinéma, est ouverte fin août 1919 par un « ancien mastroquet »³³, Léon Brienne (né en 1875) ; l'absence de spectateurs pousse le propriétaire à la reconverter « début 1920 en salle de dancing et de patins à roulettes. » En juillet 1923, l'établissement recouvre sa fonction originelle, sous le nom Cinéma Olympia, mais auquel est accolé un dancing bien plus fréquenté, selon l'écrivain. Avant son achat, et en dépit de sa mauvaise réputation, la famille de Roger Grenier, qui habite le centre de la ville, se rend dans cette salle, et l'enfant y voit les films à épisodes *le Roi de la pédale* (Maurice Champreux) et *les Misérables* (Henri Fescourt), sortis respectivement en octobre et décembre 1925, ainsi que la série américaine *Rin-Tin-Tin*³⁴. Le romancier précise que cette pratique n'était pas régulière. Son père préférait la journée dominicale de pêche ainsi que, en semaine, les jeux de cartes au café avec ses amis. Sa mère « ne semblait pas aimer tellement le cinéma. Elle y allait de temps en temps, le dimanche après-midi, si le temps était à la pluie »³⁵. Le public de cette salle n'est donc pas extrêmement fidèle. Le constat est peut-être le fait de l'emplacement de l'établissement, à l'écart du centre de la ville. Mais l'usage que les palois font de leurs périodes de repos n'est certainement pas identique aux habitudes des parisiens.

Paris, province

- 11 L'emploi du temps libre se différencie suivant la catégorie sociale et la situation géographique de l'habitat. Bien que la fidélisation aux salles de quartier semble un usage courant à l'époque, loger à Paris ou en province, en ville plutôt qu'à la campagne, modifie les pratiques de loisirs. À l'occasion de son enquête sur les ouvriers, Jean Beaudemoulin recueille des témoignages dans lesquels il n'est, dans certains cas, pas fait mention de sorties au cabaret ni aux spectacles. Il est possible que l'oubli soit volontaire étant donné que les réponses proviennent, pour une part, d'industriels. Ces derniers se préoccupent avant tout de donner une image respectable de leurs entreprises en affirmant que les ouvriers ne s'adonnent qu'au jardinage, à la pêche ou au sport³⁶. À l'inverse, des réponses venant de différentes régions (Sud-Ouest, Est, Pas-de-Calais et Paris) soulignent la réussite des établissements cinématographiques³⁷. En toute probabilité, des ouvriers préféraient utiliser leurs moments de détente au jardinage plutôt qu'aux salles obscures, au bricolage plutôt qu'au cabaret. Du reste, Jacques Valdour, dans quelques-uns de ces livres, ne mentionne pas la présence de

cinémas : c'est le cas en juillet 1924, lors de son passage aux ateliers du chemin de fer à Saint-Pierre-des-Corps (Indre-et-Loire, banlieue tourangelle)³⁸. La période de l'année, les travaux exercés et les lieux d'activité ne sont pas des éléments négligeables pour appréhender les loisirs de la population. À Saint-Pierre-des-Corps, commune bordant la Loire, les ouvriers se délassent sur les rives du fleuve qui forment, en été, des plages. De plus, avant d'être envahie par l'industrie du rail, l'agglomération était presque exclusivement maraîchère ; des jardins sont ainsi entretenus, en partie, par des cheminots. Enfin, depuis 1828, Saint-Pierre-des-Corps est séparée de Tours par un canal reliant la Loire au Cher, et comblé en 1969 pour faire place à une voie rapide et une autoroute. L'accès aux distractions de la « grande ville » s'effectue donc par un pont et une succession de ruelles. De la sorte, ces travailleurs ne voient probablement des films que lors du passage d'un projectionniste ambulant.

- 12 Les différences entre les publics de Paris et de province émergent également de débats sur le film à épisodes, entretenus par la presse spécialisée en 1922 et 1923³⁹. Face au modèle classique du genre institué par Louis Feuillade et aux innombrables *serials*, les reproches les plus virulents exigent une réduction du format⁴⁰ et l'abandon des récits alambiqués⁴¹. La réponse apportée par la Société des Cinéromans transforme le genre en de très longs films mélodramatiques ou comiques, réduits à huit ou quatre épisodes⁴². Durant la polémique, chaque périodique émet diverses opinions à travers une population très variée : intellectuels (simples journalistes ou critiques reconnus), membres de la corporation (réalisateurs, producteurs, etc.) et lecteurs. Des seconds émanent de nombreuses accusations : en décembre 1922, *la Cinématographie française*⁴³ annonce que le Conseil d'administration du Syndicat français des directeurs de cinémathèques, sous la présidence de Léon Brézillon, a voté, à titre indicatif, le rejet des films à épisodes (le vote donne une majorité de 11 voix contre 4). Curieusement, si Brézillon se montre un farouche adversaire du genre, il n'en possède pas moins des salles à Paris, dont les programmes proposent ce type d'œuvres⁴⁴. En outre, le communiqué précède d'une semaine l'enquête menée par la même revue, sous l'intitulé « Est-ce la fin du ciné-roman à épisodes ? ». La portée réelle de ce scrutin paraît, somme toute, se limiter à quelques exploitants parisiens voulant faire preuve d'autorité face aux associations corporatives de province. En effet, par le biais d'un périodique édité à Lyon, *le Bulletin officiel de la Fédération des directeurs de spectacles du sud-est* du 28 janvier 1923⁴⁵, les exploitants de la région rhodanienne restent, dans un premier temps, indécis face à cette décision. Finalement, six mois plus tard, ils expliquent leur opposition à la fédération parisienne, dans un texte reproduit dans *la Cinématographie française* :

Qui ne se souvient de la grande campagne de presse soulevée par certains corporatifs au sujet du film en épisodes ! La question se posait de savoir si oui ou non le public appréciait encore ce genre de films et certains directeurs de spectacles en étaient à se demander si vraiment il n'y avait pas lieu de l'interrompre pendant un certain temps. Quelques-uns décidèrent de ne plus passer d'épisodes, d'autres ne croyaient qu'aux films courts, c'est-à-dire de 4 à 6 épisodes. Cette campagne venue de Paris et n'intéressant que Paris et les grands centres, échoua en Province, car la généralité des directeurs de spectacles, surtout ceux de province, reconnurent que, malgré les coups mortels portés au film en épisodes leur public l'appréciait toujours et qu'un bon épisode avait encore de nombreux admirateurs et contribuait à maintenir un noyau de clients pendant toute la durée de sa projection.⁴⁶

- 13 Cette polémique présente deux appréciations dont l'opposition aurait pour origine la situation géographique des salles. Observant, en 1925, les spectateurs dans un cinéma

de l'avenue Thiers, à proximité de la gare du Mans, Jacques Valdour écrit : « Ce public populaire de province est très différent de celui de Paris. Ici, on ne surprend que l'expression contenue de ses impressions, parfois traduites à mi-voix à peine et fondues dans un brouhaha discret »⁴⁷. Dans la capitale et sa banlieue, Valdour remarque également des comportements différents suivant les quartiers. Par exemple, à propos d'ouvriers de Saint-Ouen : « Parfois, ils franchissent la zone et la porte de Clichy pour se rendre, à son voisinage immédiat, à un ciné dont la nombreuse assistance fait contraste, par sa turbulence, avec la sagesse des spectateurs des cinés dans les XIII^e et XIV^e arrondissements »⁴⁸. Cette phrase confirme, par ailleurs, que les ouvriers ne se limitent pas toujours à leur salle de quartier.

- 14 Enfin, la différence du nombre d'épisodes d'un film, lors de sa sortie en province et à Paris, est encore un motif témoignant de la disparité du public selon les régions. Le 9 mars 1923, Gaumont propose *l'Affaire du courrier de Lyon* (Léon Poirier) dans un format en cinq épisodes, destiné à la province (par exemple, Saint-Étienne ou Marseille), alors qu'au même moment l'œuvre est projetée en trois épisodes dans la capitale. Cette pratique s'explique par une volonté de la corporation de s'adapter au goût du public. Ce sont les termes employés par André Gounouilhou, frère de l'homme de presse bordelais Marcel Gounouilhou, et administrateur-délégué de Pathé-Consortium, dans sa réponse à l'enquête de la *Cinématographie française* concernant les préférences des spectateurs et la longueur des films à épisodes :

Il est certain que nous sommes obligés de suivre le goût du public. Or, je crois que le public français aime le roman-cinéma [...]. Est-ce à dire que le roman-cinéma de demain sera celui d'aujourd'hui ? Non [...]. On en viendra probablement à faire du film en 8 et 6 épisodes, ce qui donnera beaucoup d'intérêt à l'action ainsi plus concentrée. Gaumont vient d'adopter une formule nouvelle, puisque *l'Affaire du Courrier de Lyon* sortira en 3 épisodes pour Paris et en 5 pour la province. C'est une formule. On peut en trouver d'autres.⁴⁹

- 15 Le procédé, peu courant avant 1923, se développe dans les années suivantes. Les distributeurs proposent alors différents types de formats à partir d'une même version : *le Bossu* ou *le Petit Parisien* (Jean Kemm) est projeté en trois épisodes (3 800 mètres), mais en une seule séance, au cinéma Max Linder à Paris, à partir du 2 octobre 1925⁵⁰ ; le même jour, il sort à l'Alhambra-Cinéma de Saint-Étienne en sept épisodes (7 000 m.) ; en décembre 1925, plusieurs salles parisiennes programment les trois épisodes sur autant de semaines. Ces pratiques confirment l'opinion émise en 1922 par les exploitants de Lyon sur les diverses appétences des spectateurs entre Paris et la province.

Attentes et exigences du public

- 16 Au-delà des controverses, le goût du public s'exprime, à travers des revues destinées au grand public (*Cinémagazine* ou *Mon Ciné*), dans les courriers des lecteurs ou les enquêtes organisées ponctuellement. L'une de ces dernières, consacrée au film à épisodes, est publiée en 1923 par *Mon Ciné* durant cinq semaines, à raison d'une page par semaine. Le périodique reçoit, selon son rédacteur en chef Pierre Desclaux, 21 193 réponses et en édite 76. La sixième semaine, une dernière page, rédigée par Desclaux, analyse l'ensemble des opinions⁵¹. Dans leur ensemble, les textes imprimés sont assez brefs — mais ils ont peut-être été coupés — et signés, pour un tiers d'entre eux, des noms et prénoms ; un second tiers est uniquement paraphé du nom de famille ; quinze personnes ont utilisé un pseudonyme ; huit, seulement leur prénom ; enfin, à

l'exception d'une dizaine de cas, le lieu de résidence est signalé. L'identité des lecteurs garantit le sérieux de la publication : il est en effet peu probable que la rédaction de la revue se soit hasardée à en créer autant, et de manière aussi précise. Alors que la presse s'évertue à chercher les causes et les remèdes de « la crise du cinéma français » en interrogeant régulièrement les membres de la corporation dès la Première Guerre mondiale⁵², il existe, à notre connaissance, peu d'investigations équivalentes, en terme de volume, sur un autre genre : en 1927, le quotidien *Comœdia* organise un sondage sur le « cinéma pur », mais uniquement auprès d'artistes. En revanche, il est permis de se demander si les lettres publiées par *Mon Ciné* n'ont pas été sélectionnées par Desclaux pour accréditer ses propres opinions, en défaveur du film à épisodes, qu'il ne manque pas d'exprimer. La sixième semaine, au cours de son étude des réponses, il donne la parole à deux journalistes du quotidien bordelais *la France* qui fustigent trois adaptations de romans-feuilletons : *les Trois Mousquetaires* (Henri Diamant-Berger, 1921), *les Mystères de Paris* (Charles Burguet, 1922) et *Vingt Ans après* (Diamant-Berger, 1922). Ces titres sont pourtant les plus souvent mentionnés parmi le courrier édité : *les Trois Mousquetaires* est cité à onze reprises, *les Mystères de Paris* et *Vingt Ans après*, huit fois chacun ; viennent ensuite *les Deux Gamines* (Louis Feuillade, 1921), cinq fois, et *l'Empereur des pauvres* (René Leprince, 1922), quatre⁵³. De manière naturelle, les œuvres plébiscitées sont les plus récentes : l'enquête est lancée au début de l'année 1923, et les films sortis l'année précédente sont majoritaires, au nombre de neuf sur un ensemble de vingt-huit titres. S'y trouvent également d'anciens succès : *les Vampires* (Feuillade, 1914-1915), nommé une fois, et *Judex* (id., 1917), à trois reprises. Les films étrangers sont, quant à eux, rarement évoqués : sur la totalité, seuls trois *serials* américains et une œuvre italienne sont présents. Enfin, les spectateurs insistent sur leur plaisir à voir et revoir les mêmes personnages et interprètes. La fidélisation peut donc se constituer grâce à une troupe d'acteurs, et celle formée par Feuillade est régulièrement mentionnée, en particulier Georges Biscot et Sandra Milovanoff.

- 17 En identifiant des artistes plutôt que d'autres, le public exprime un jugement à l'égard de ce qu'il voit. Ce constat s'oppose totalement aux pratiques singulières des surréalistes. Au début du XX^e siècle, les éventuels lieux pour « aller au peuple », c'est-à-dire côtoyer une population interlope, étaient les cinémas des quartiers populaires. Les surréalistes soutiennent alors le fait que la norme chez la majorité des spectateurs est de se rendre au cinéma à l'aveugle, sans émettre de choix⁵⁴. Leur témoignage est discutable étant donné que, dès la guerre, des quotidiens publient des programmes de cinémas : parmi d'autres, *la Presse* et *le Petit Marseillais* proposent des listes parfois réduites à une demi douzaine de salles, mais avec le titre des films et quelquefois le nom des artistes. De même, les brochures du Kursaal de Saint-Étienne, dès 1922, avertissent les spectateurs : « Vous trouverez dans notre fumoir l'annonce de nos prochains grands films, ainsi que les photographies des interprètes et des scènes principales. » En présentant l'image des comédiens, une salle de province participe à la reconnaissance des vedettes par le public et à la formation du goût de celui-ci. Les réponses à l'enquête de *Mon Ciné* sont d'ailleurs l'expression de la ferveur des spectateurs envers les artistes cités.
- 18 Un témoin de cette époque souligne plus encore la relation entre films et spectateurs. À la fin d'un documentaire, réalisé par Gabriel Gonnet, sur les studios de Montreuil⁵⁵, Jean Dréville (1906-1997) montre à la caméra des carnets, et les commente : « Quand j'étais gamin, et qu'on m'emmenait au cinéma, je notais tous les génériques et, rentré chez

moi, je calligraphiais les titres des films dans l'esprit dans lequel les films étaient conçus. » En regardant Dréville feuilleter ses précieux documents, apparaissent les titres d'œuvres artistiques exigeantes (*El Dorado* de Marcel L'Herbier, 1921, ou *la Roue* d'Abel Gance, 1923), mais aussi des films destinés au grand public (*le Crime du Bouif*, Henri Pouctal, 1922), ainsi que des films à épisodes (*Fauvette* de Gérard Bourgeois, 1918, et *Tao* de Gaston Ravel, 1923)⁵⁶. L'intérêt de l'adolescent pour le cinéma, sans distinction de genre, est partagé par toute une génération, dont le futur se situe souvent au sein de la corporation (journalisme ou réalisation) ou dans ses alentours (ciné-club) : René Gieure (né en 1911) est typographe à Bordeaux, comme son père, ce qui ne l'empêcha pas de devenir « "cinéphile" conscient et organisé à l'âge de 14 ans »⁵⁷, puis documentaliste de la Fédération française des ciné-clubs. Ce n'est plus le phénomène de masse des spectateurs amateurs de films et sensibles aux vedettes, c'est l'afflux de jeunes passionnés pour un art en devenir⁵⁸. Les deux cas marquent pourtant les prémices d'une population capable de formuler des appréciations sur les œuvres. Selon Fabrice Montebello, c'est durant les années trente, avec l'avènement du cinéma parlant, que « la compétence du simple usager du film peut orienter efficacement la construction d'un cinéma de qualité »⁵⁹. Divers indices attestent que cette aptitude est déjà présente dans la décennie précédente : l'attrait massif du public pour le cinéma, en général, et certains genres en particulier ; l'attention qu'il porte aux œuvres, allant jusqu'à la citation de titres de films et de noms d'artistes ; le souci des revues spécialisées de tenir compte des opinions de leurs lecteurs. Pour en arriver là, une évolution des pratiques de loisirs des Français a lieu.

- 19 Lors de ses recherches, Jacques Valdour remarque en effet des changements dans l'utilisation que font les ouvriers de leur temps libre. Tandis qu'avant la guerre la fréquentation des théâtres semblait dominée⁶⁰, après le conflit la tendance serait à l'avantage du cinéma : en 1921, « [...] nous avons constaté que les principaux inspireurs de la conscience ouvrière étaient, moins qu'autrefois, le théâtre et le café-concert, autant qu'autrefois, les journaux, mais surtout, aujourd'hui, le cinématographe »⁶¹. Cette situation n'est d'ailleurs pas seulement le fait des ouvriers. Le cinéma des années vingt et, plus encore, celui des années trente cherchent à séduire les classes moyennes et les catégories sociales aisées, notamment par l'intermédiaire de salles et de spectacles prestigieux, comparables à ceux des théâtres⁶². Demeurent toutefois des salles de quartier et des films de comique troupier. Dans le même temps, naissent des cinémas spécialisés destinés à valoriser un genre ou un répertoire de films de « qualité » et de « grande valeur »⁶³. Ainsi, dès les années vingt, une grande diversité de spectateurs se rend au cinéma : certains bourgeois ignorent le septième art, d'autres le découvrent progressivement, alors que des ouvriers deviennent amateurs de genres et de vedettes, ou même cinéphiles. Afin d'appréhender cette diversité, la confrontation de sources très variées était nécessaire. Ainsi, des documents aussi élémentaires que des programmes de salles ou des revues régionales spécialisées, recèlent d'informations inédites sur les spectateurs. D'ailleurs, les archives municipales possèdent quelquefois des sources relatives à l'exploitation d'établissements cinématographiques ainsi que des programmes de salles. Ces pièces sont néanmoins rarement utilisées dans le cadre de recherches sur l'auditoire⁶⁴. Les chercheurs s'intéressent en effet plus naturellement à des édifices, pour lesquels il existe des traces, qu'aux appétences toujours changeantes de la population. Les pratiques des spectateurs des années vingt restent donc un champ d'étude largement inexploré.

NOTES

1. Jean de La Ville de Mirmont, *les Dimanches de Jean Dézert*, Paris, J. Bergue, 1914 ; réédition, Paris, Quai Voltaire, 1993, p. 65-66.
2. Pour une étude des « Publics », voir l'entrée, rédigée par Jenny Lefcourt sous cet intitulé, dans François Albera, Jean A. Gili, dir., « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 1895, n° 33, juin 2001, pp. 325-328.
3. Jean Beaudemoulin, *Enquête sur les loisirs de l'ouvrier français. Étendue, répartition, utilisation sous le régime de la loi du 23 avril 1919*, Paris, Jouve, 1924.
4. À l'époque, la semaine de travail a une durée de six jours. Des aménagements à la loi du 23 avril 1919 offraient toutefois la possibilité de travailler plus de huit heures par jour, en semaine, et seulement la matinée du samedi. Cet emploi du temps était appelé « la semaine anglaise ».
5. Voir Jacques Valdour, *la Méthode concrète en science sociale*, Lille/Paris, René Giard/ Arthur Rousseau, 1914, pp. 3-12. Ce livre est consultable sur le site internet <http://gallica.bnf.fr>. Sur Frédéric Le Play, voir Bernard Kalaora, Antoine Savoye, *les Inventeurs oubliés : Le Play et ses continuateurs aux origines des sciences sociales*, Seyssel, Champ Vallon, 1989.
6. Jenny Lefcourt réduit un des livres de Valour à « une “étude” un peu voyeuriste ». Voir J. Lefcourt, « Aller au cinéma, aller au peuple », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 51, n° 4, octobre-décembre 2004, p. 99.
7. Georges Dureau, « les Films en série », *Ciné-Journal*, n° 159, 9 septembre 1911, pp. 3-4.
8. Ricciotto Canudo, « le Ciné-roman en *n* épisodes », *le Film*, n° 183, novembre 1921 ; réédition dans *l'Usine aux images*, Paris, Arte/Éditions Séguier, 1995, pp. 80-81.
9. *Ibid.*, p. 80.
10. Anne-Marie Thiesse, *le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 283.
11. Jacques Valdour, *Ouvriers parisiens d'après-guerre*, Lille/Paris, René Giard/Arthur Rousseau, 1921, pp. 69-70 et 175.
12. *Mon Ciné*, du n° 59, 5 avril 1923, au n° 62, 3 mai 1923.
13. Les enquêtes de Valdour hors de la capitale ne témoignent pas de grandes différences quant au nombre d'hommes et de femmes dans les cinémas.
14. Voir Alain Carou, « Cinéma narratif et culture littéraire de masse : Une médiation fondatrice (1908-1928) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 21-38.
15. Adeline Daumard, *les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris, Aubier coll. « Historique », 1987, p. 51.
16. Nous éliminons la communauté agricole qui constitue, selon des contraintes géographiques et sociales, une population peu touchée par le cinéma. Voir les réponses recueillies par Anne-Marie Thiesse, dans lesquelles il est question des films adaptés de romans-feuilletons. Anne-Marie Thiesse, *le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, *op. cit.*, pp. 59-73.
17. Jean Beaudemoulin, *Enquête sur les loisirs de l'ouvrier français*, *op. cit.*, pp. 240-241.
18. Jacques Valdour, *Ouvriers parisiens d'après-guerre*, *op. cit.*, p. 69.
19. Louis Jalabert, « le Film corrupteur », *Études*, tome 169 (58^e année), 5 octobre 1921, pp. 16-40.
20. À propos de la responsabilité du film à épisodes dans ce phénomène de discrédit du cinéma, voir la réponse de Pierre Desclaux, rédacteur en chef de *Mon Ciné*, à « Notre enquête sur la vitesse limite [de projection] », *la Cinématographie française*, n° 435, 5 mars 1927, p. 11.
21. Marguerite Perrot, *le Mode de vie des familles bourgeoises, 1873-1953*, Paris, Armand Colin, 1961 ; réédition, Paris, Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982.
22. *Ibid.*, p. 128.
23. Voir en annexe les tarifs des places dans les salles de Nantes, en 1922.

24. Cité par Jean Beaudemoulin, *Enquête sur les loisirs de l'ouvrier français*, op. cit., p. 203.
25. Jacques Valdour, *le Glissement : ouvriers d'après guerre dans les provinces de l'Ouest. Cholet, Le Mans, Nantes*, Paris, Éditions de la Gazette française, 1927, pp. 137-138. Voir également du même auteur, *Ateliers et taudis de la banlieue de Paris*, Paris, Éditions Spes, 1923, pp. 110-111. Ce livre est consultable sur le site internet <http://gallica.bnf.fr>.
26. Anne-Marie Thiesse, *le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, p. 79.
27. *Ibid.*, p. 66.
28. Le périodique *Nantes le soir* est consultable à la BNF (site François-Mitterrand), sous la cote JO-71749.
29. Les deux salles possèdent une capacité identique d'environ 1 000 places. Sous les titres *Kursaal-Gazette* et *Alhambra-Cinéma*, les deux livrets sont conservés à la BNF (site François-Mitterrand) et portent respectivement les cotes JO-56332 et JO-81965. L'état des collections est relativement complet pour le Kursaal entre 1922 et l'été 1925 et pour l'Alhambra entre 1921 et début 1927.
30. Roger Grenier, *Andrélie*, Paris, Mercure de France coll. « Traits et portraits », 2005.
31. Les informations recueillies dans les livres ont été complétées par un entretien avec l'écrivain, réalisé le 6 octobre 2004.
32. Roger Grenier, *Ciné-roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, pp. 18-19.
33. Pascal Médan, « Trente-cinq ans de cinéma muet à Pau (1896-1930) », *Revue de Pau et du Béarn*, n° 15, 1988, p. 347.
34. Roger Grenier, *Ciné-roman*, op. cit., pp. 20-21.
35. Roger Grenier, *Andrélie*, op. cit., p. 108.
36. Jean Beaudemoulin, *Enquête sur les loisirs de l'ouvrier français*, op. cit., pp. 172, 179 et 189.
37. *Ibid.*, pp. 182, 187, 189 et 191.
38. Jacques Valdour, *la Menace rouge : ouvriers d'après guerre en Touraine*, Paris, la Gazette française, 1926. Ce livre contient deux enquêtes : l'une effectuée à Saint-Pierre-des-Corps, en juillet 1924, l'autre dans une fabrique de meubles à Tours, en juillet de l'année suivante. Dans la seconde, Valdour mentionne (p. 156) le Cinéma-Casino dans lequel deux ouvriers vont passer la soirée d'un samedi. Toutefois, Valdour n'y entre pas et n'en décrit pas le public.
39. François de la Bretèque reproduit et commente des extraits de ces débats dans son article « le Film en tranches : les mutations du film à épisodes, 1918-1926. De *Tih Minh* à *l'Orphelin du cirque* », *les Cahiers de la cinémathèque*, n° 33-34, automne 1981, pp. 95-99.
40. Le modèle classique entre 1917 et 1922 est constitué de douze épisodes, pour les films français, et de quinze, pour les *serials* américains.
41. Les films à épisodes de Feuillade se caractérisent par la multiplication des récits secondaires menés parallèlement ou non à l'intrigue principale ou, pour reprendre une locution géologique, à l'égal de stratifications parallèles ou discordantes. Ces nombreuses péripéties donnent à l'ensemble une apparente complexité, compensée par le fait que tous les secrets et mensonges sont révélés aux spectateurs.
42. La réduction du nombre d'épisodes facilite l'édition d'une version réduite, d'environ 3 000 mètres, dont la sortie peut avoir lieu simultanément au premier épisode.
43. *La Cinématographie française*, n° 215, 16 décembre 1922, p. 58.
44. Parmi ces salles, le Palais des fêtes, situé dans le centre de la capitale, possède une clientèle plutôt populaire et projette régulièrement des films à épisodes. Sur cette salle, voir Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palace ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS/AFRHC, 1995, pp. 305-306 ; sur Léon Brézillon, *idem*, p. 304 ; sur la création et l'importance du Syndicat français des directeurs de cinématographes, *idem*, pp. 375-381.
45. *Bulletin officiel de la Fédération des directeurs de spectacles du sud-est*, n° 109, 28 janvier 1923, [n. p.].

46. *Bulletin officiel de la Fédération des directeurs de spectacles du sud-est*, n° 127, 8 juin 1923, [n. p.] ; reproduit dans *la Cinématographie française*, n° 242, 23 juin 1923, p. 40.
47. Jacques Valdour, *le Glissement : ouvriers d'après guerre dans les provinces de l'Ouest. Cholet, Le Mans, Nantes*, op. cit., p. 139.
48. Jacques Valdour, *Ouvriers parisiens d'après-guerre*, op. cit., p. 175.
49. *La Cinématographie française*, n° 216, 23 décembre 1922, p. 3.
50. *La Semaine à Paris*, n° 175, 2-9 octobre 1925, p. 83. Le film reste à l'affiche du Max Linder durant six semaines.
51. *Mon Ciné*, n° 64, 10 mai 1923, p. 7.
52. Par exemple, l'enquête organisée par Henri Diamant-Berger dans le périodique *le Film*, étudiée par Christophe Gauthier, « le Cinéma des nations : Invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910-1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51-4, op. cit., pp. 61-64.
53. Les citations des titres se trouvent, en majorité, parmi les réponses favorables aux films à épisodes. Les opinions opposées les évoquent rarement.
54. Sur les pratiques des surréalistes, voir Jenny Lefcourt, « Aller au cinéma, aller au peuple », art. cit., pp. 103-111.
55. *Le Cinéma des pêches*, Gabriel Gonnet, 52 minutes, 1989, La Cathode Vidéo / Les Films Minerve. Le documentaire est consultable au Forum des images, à la BIFI et à la BNF.
56. Quelques pages des carnets de Dréville sont reproduites dans Jean Dréville, *Propos du cinéaste, filmographie, documents*, Paris, Dujarric coll. « 24 souvenirs-seconde », 1987, p. 18.
57. René Gieure, « "Mon" Ciné muet : Souvenirs d'un cinéphile bordelais », 1895, n° 15, décembre 1993, p. 76.
58. Voir les noms liés aux séances de la Tribune libre, dans Christophe Gauthier, *la Passion du cinéma : Cinéphile, ciné-clubs et salles spécialisés à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC / École des Chartes, 1999, p. 134.
59. Fabrice Montebello, « Des films muets aux films parlants : Naissance de la qualité cinématographique », *Politix*, volume 16, n° 61, 2003, p. 74.
60. Voir Jacques Valdour, *la Vie ouvrière : observations vécues*, Paris, V. Giard/E. Brière, 1909, pp. 240-271.
61. Jacques Valdour, *Ouvriers parisiens d'après-guerre*, op. cit., p. 186.
62. Fabrice Montebello, « Des films muets aux films parlants : Naissance de la qualité cinématographique », art. cit., pp. 62-65.
63. Voir Christophe Gauthier, *la Passion du cinéma...*, op. cit., p. 81-123.
64. Voir par exemple le dictionnaire *les Cinémas de Lyon, 1895-1995*, consultable sur le site internet des archives municipales de Lyon, <http://www.archives-lyon.fr>

RÉSUMÉS

Dans la seconde décennie du XXe siècle, plusieurs chercheurs en sciences sociales écrivent sur les loisirs des salariés, en particulier après l'adoption de la loi du 23 avril 1919, qui réduit le temps de travail à huit heures quotidiennes. Parmi eux, quelques-uns tentent de cerner les pratiques consacrées au temps libre, alors que d'autres se rendent dans les cinémas afin d'observer les spectateurs. Concernant ces derniers, ce sont des sources jusqu'à présent peu analysées,

auxquelles sont confrontés, dans cette étude, des programmes de salles, revues corporatives, périodiques spécialisés et souvenirs de témoins.

In the second decade of the 20th century, especially after the April 23, 1919 law instituting the eight-hour workday, many social science researchers wrote about the leisure-time activities of workers. While certain sought to determine and define these practices, others went to the cinema to observe its spectators. This essay considers these reception studies, largely ignored to date, in relation to theater programs, trade journals, specialized press and memoirs of the period.

AUTEUR

CHRISTOPHE TREBUIL

Prépare une thèse de doctorat sur la présence de films à épisodes en France (1915-1932), sous la direction du professeur Jean A. Gili, à l'Université Paris 1. Publication : *l'Œuvre singulière de Dimitri Kirsanoff* (L'Harmattan, 2003).