

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

61 | 2010

**Aux sources du burlesque cinématographique : les
comiques français des premiers temps**

Les bandes comiques face à l'arrivée des films « kilométriques »

Jean-Jacques Meusy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3836>

DOI : 10.4000/1895.3836

ISBN : 978-2-8218-0980-2

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2010

Pagination : 149-164

ISBN : 978-2-913758-62-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Jacques Meusy, « Les bandes comiques face à l'arrivée des films « kilométriques » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 61 | 2010, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3836> ; DOI : 10.4000/1895.3836

Les bandes comiques face à l'arrivée des films « kilométriques »

Jean-Jacques Meusy

Tout film doit répondre à certaines normes établies pour trouver sa place dans la programmation : durée, genre, etc. Or ces normes ont été bousculées par l'arrivée sur le marché des films « kilométriques » comme les appela Georges Dureau, le directeur du *Ciné-Journal*. C'est-à-dire des films d'une longueur de 1 000 mètres et parfois beaucoup plus. Comme il n'était pas possible d'allonger démesurément la durée des séances, il fallait programmer moins de films courts. Or, les films comiques, basés sur des scénarios assez simples, interprétés par des artistes proches du café-concert et du music-hall quand ils n'en étaient pas directement issus, n'ont pas connu un très fort allongement concomitant de celui des films de fiction, des films historiques, adaptations de romans, etc. Pour bien comprendre les principes qui régissaient jusqu'alors la programmation, il faut remonter aux tout débuts de l'exploitation cinématographique.

Dans les premiers temps

Pendant la première décennie de son existence, le cinéma a été presque exclusivement un numéro parmi d'autres dans des spectacles de cafés-concerts, de music-halls, de théâtres forains, voire de cirques. Tous ces établissements avaient pour principe de ne donner que des numéros courts, généralement inférieurs à un quart d'heure. Les chanteurs de cafés-concerts interprétaient en général deux ou trois chansons chacun et il y avait souvent une pièce en un acte au programme. Les music-halls faisaient alterner les genres : équilibristes, chanteurs, comiques, montreurs d'animaux savants, etc. Dans ce cadre, le cinéma constituait un numéro de plus qui introduisait la nouveauté et la modernité, mais il ne devait en aucun cas se tailler la part du lion et empiéter sur le temps imparti au reste du programme. La variété n'était pas un problème lorsque seulement un, deux ou trois films étaient projetés pendant une durée n'excédant pas, au total, un quart d'heure. C'est le cinéma par lui-même qui constituait un élément de variété et d'ailleurs les titres des films projetés n'étaient pas toujours mentionnés dans la presse et sur les prospectus.

1895 /
n° 61
septembre
2010

149

La place que le cinéma occupait dans les programmes n'était pas véritablement déterminée et chaque établissement avait ses habitudes. Il était fréquent que ce soit au milieu ou à la fin du spectacle, comme en témoignent ces programmes parisiens de l'Eldorado et des Folies Bergère.

Eldorado (*Le Nouvelliste des Concerts, Cirques et Music-Halls*, n°174, vendredi 24 avril 1903).

Orchestre, *Orion*. — Arnaud, *L'école du piéton*. — Soli, *La musique en jupons*. — Lézin, *Marche des sportsmen*. — Daisy, *Nos désillusions*. — Har-Mant, *Vengeance d'amant*. — Morlaye, *Ballade moyenâgeuse*. — Vignais, *Je n'ai pas connu d'amours*. — Reine Marie, *La p'tite femme qui passe*. — Farfalla, *J'fais pas d'chichi*. — Bépoil, *Ballade en métro, Looping the loop*. — Suzanne Ellen, *La feuille pousse*. — Andrys, *Ça vous met la tête à l'envers, American and C°*.

Orchestre, *Marche galante*.

Le témoin, pièce en un acte de MM. Gardel Hervé et Delphi Fabrive.

Orchestre, *Cabriole, marche*. — The American Vitograph, vues prises par la maison Pathé frères.

Devassy, *Ceci se passait*. — Bérard, *Valse à madame, Rendez-moi ma belle*. — Gavrochinette, *Quand on a vingt ans, Ah ! v'la l'beau temps*. — Clovis, *Faut qu'elle s'amuse, Un homme à précautions*. — Mistinguette, *Petite américaine, Joyeux nègres, Cake-Walk*. — Dranem, *Le Cake-Walk, Dominique, Le gardien des ruines, Déshabillé galant*. — Gaudet, *Fais pas d'façons, Souvenirs d'un vieux fiacre*. — Les Raphaël-Colombel, *C'est la revue, Au bal masqué*.

Orchestre, *La victorieuse*.

Pour faire son trou ?, pièce en un acte de M. de Nercyat.

Folies Bergère (*Le Nouvelliste des Concerts, Cirques et Music-Halls*, n°299, vendredi 15 septembre 1905).

Aster, peintre mobilier. — Nette Carol, travail sur fil de fer. — Celle-La, création d'une femme. — Les Felsina, équilibristes sur trapèze. — La Bérat dans ses créations lumineuses. — Les Nighton's, jeux olympiques. — Elsa Malta, phénomène vocal. — Sam Elton, l'homme qui a fait rire le shah. — La Singara, créatrice de *La Maxime* et sa troupe. — Sparnardi et ses ours.

Antinoa, ballet féérique de Bonis Charancle, musique d'Emile Bonnamy.

L'American Cinématograph clôture le spectacle.

CINÉMATOGRAPHE

EUG. PIROU-NORMANDIN

DONNANT L'ILLUSION DE LA VIE RÉELLE

M^{son} DOISTEAU, 86, RUE DE CLICHY

ENTRÉE : 50 CENTIMES

TOUS LES JOURS

SÉANCES DE 2 H. A 6 H. & DE 8 H. 1/2 A 11 H.

PROGRAMME

1. *Place de la Madeleine.*
2. *Les Plongeurs Soudanais.*
3. *Menuet Louis XV.*
4. *Le Ballet des petits Incroyables.*
5. *L'Ivrogne.*
6. *Le Tzar à Paris : Souverains se rendant à l'Eglise Russe.*
7. *Arrivée du Président de la République à l'Ambassade.*
8. *Départ de leurs Majestés Impériales avec M. le Président de la République pour Versailles.*

LES VUES SERONT CHANGÉES TRÈS FRÉQUEMMENT

1106 — Imp. LACROIX, 7, rue des Saussaies

Fig. 1. Programme parisien du Cinématographe Pirou-Normandin datant probablement de la fin de l'année 1896. La variété des sujets est de mise mais les genres ne sont pas encore qualifiés.

Les très rares établissements qui ne présentaient que du cinéma au cours des premières années, comme les Cinématographes Lumière de Paris ou de Lyon et leurs successeurs (par exemple le Select, le Cinématographe Dufayel, à Paris) ne proposaient que de très courtes séances, 20 à 30 minutes dans les premières années, un peu plus par la suite (fig. 1). Le souci de variété y était déjà manifeste dans le premier programme du Cinématographe Lumière du

1895 /
n° 61
septembre
2010

6 Boule. St. Denis
PORTE ST. MARTIN

LE SELECT
GRAND CINÉMATOGRAPHE

AVIS

"LE SELECT" Spectacle incomparable! De merveilleuses Vues animées lui sont exclusives!

Grande Salle des Séances au REZ-DE-CHAUSSÉE (pas à monter ni descendre). L'Orchestre se tient dans la salle d'attente en façade du Boulevard.

ENTRÉE PERMANENTE de 2 h. 1/2 à 11 h. 1/2 du soir.
Si la séance est commencée, on reste pour la suivante

50 C.

Programme du 15 au 22 Août 1903

1 Voltige à Cheval.
2 { Faust et Marguerite.
3 { Faust et Méphisto.

4 { **LE CAKE WALK**
5 { Dansé par les Elks du Nouveau-Cirque.
6 Danseuses Excentriques Américaines.
7 Un bon Robinet.

8 { **LA COUPE GORDON-BENNETT**
9 { **6^{de} Course Internationale d'Automobiles**
10 { *(Dernière Actualité)*
11 { Le Départ des Concurrents. — La Course.
12 { 140 mètres de Vues sensationnelles!!!
13 {

14 { Ponicaire de Territet (Suisse).
15 {

VOYAGE DU P. LOUBET EN ALGÉRIE

16 { Débarquement à Alger.
17 { Le Président se rendant au Palais d'Hiver.
18 { Arrivée sur le Terrain de la Revue.
19 { Arrivée à Oran.

20 Le Cauchemar de Pierrot.
21 L'Écriture à l'envers.

Tous les Samedis soir, changement de Programme.
Vente de Vues passées en Projections tous les jours.
ON DONNE DES SÉANCES EN VILLE A DES PRIX MODÉRÉS

Imp. A. Schmauder, 75, rue Rochechouart, Paris. MODÈLE DÉPOSÉ

Fig. 2. Programme du Select (6, bd Saint-Denis, Paris, 10^e), ex-Cinématographe Lumière, en 1903. Le souci de la diversité n'exclut pas ici le groupement des bandes appartenant à la même série. Deux films humoristiques achèvent la représentation.

Grand Café, en décembre 1895, qui comprenait dix bandes : « 1. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* ; 2. *La Voltige* ; 3. *La Pêche aux poissons rouges* ; 4. *Le Débarquement du Congrès de photographie à Lyon* ; 5. *Les Forgerons* ; 6. *Le Jardinier* ; 7. *Le Repas* ; 8. *Le Saut à la couverture* ; 9. *La Place des Cordeliers à Lyon* ; 10. *La Mer*. » Le comique y était présent avec *Le Jardinier*, première version de *L'Arroseur arrosé*, inséré entre ce qu'on pourrait appeler un documentaire et une scène familiale. Plus d'une année plus tard, en avril 1897, la programmation de l'établissement restait de même nature et *L'Arroseur arrosé*, passé à l'endroit et à l'envers, offrait à nouveau sa note amusante :

*Policemen à Chicago ; Repas du chien et du chat ; Danse au bivouac (Espagne) ; Bataille de neige ; Départ de transatlantiques ; Bébés aux jouets ; Voyage à Venise ; Cuirassiers, départ, mêlée et charge ; L'Arroseur (et à l'envers)*¹.

Compte tenu de leur très courte durée, les films avaient peu de chances d'engendrer la lassitude et les plus sombres drames (par exemple *la Mort de Marat*, *l'Exécution de Jeanne d'Arc* chez Lumière, *les Dernières Cartouches* chez Méliès, *Exécution en France... en Angleterre, ... en Allemagne, ... en Espagne*, chez Pathé) risquaient peu de bouleverser durablement les spectateurs, sinon les plus sensibles. Les mécanismes d'identification qui font ressentir profondément par le spectateur la douleur ou l'angoisse exprimée par les personnages de la toile ne fonctionnent pas immédiatement et étaient probablement peu efficaces lorsque les films ne duraient que quelques minutes. Il suffisait qu'un film d'une toute autre nature soit projeté ensuite pour que les émotions ressenties lors de certaines scènes spectaculaires (locomotive semblant arriver sur les spectateurs, automobile écrasant un piéton, par exemple) soient rapidement atténuées. C'est du moins ce qui nous paraît aujourd'hui vraisemblable mais il faut reconnaître que nous disposons de bien peu de témoignages sur les réactions réelles du public de l'époque. Dans une telle perspective, il suffisait aux exploitants de ces salles pionnières de veiller à la variété de leurs programmes, ce qui ne les empêchait pas de grouper éventuellement les bandes appartenant à la même série afin de constituer des sujets un peu plus longs. C'est le cas par exemple de ce programme du Select, à Paris, avec *le Cake-Walk*, *la Coupe Gordon-Bennett* et *Voyage du P^e Loubet en Algérie* (fig. 2). Les films amusants, sinon comiques, y trouvaient leur place en particulier en fin de programme.

Cette préoccupation de variété était aussi héritée de la tradition des music-halls, des cafés-concerts et des cirques qui fournissaient d'ailleurs nombre de leurs attractions au nouveau médium : numéros d'animaux dressés, scènes de clowns, chanteurs avec accompagnement de

¹ *Le Figaro*, samedi 17 avril 1897.

disques (genre que les Phonoscènes Gaumont perfectionnèrent), danses (danses serpentine, cake-walk), tours de prestidigitation, etc. À ces sujets s'ajoutaient ce qui constituait la spécificité du cinéma : les scènes de rues ou de plein air, les scènes d'« actualité », les féeries perfectionnées grâce aux substitutions et aux surimpressions permises par le cinéma, les courses poursuites, etc.

Dans cette période où les salles se consacrant exclusivement au cinéma représentaient l'exception, celles qui étaient liées à une firme particulière tendaient plus ou moins à se spécialiser. Si les Cinématographes Lumière projetaient surtout des scènes d'extérieur (de villes ou de « plein-air »), des tableaux familiaux, des parades militaires et des visites de chefs d'État, le Cinématographe du Théâtre Robert-Houdin, alimenté par la production de Georges Méliès, privilégiait la féerie et la prestidigitation sans négliger parfois les films comiques, attirant ainsi beaucoup d'enfants.

Après le tournant de 1907

Autour de 1907 et dans les années qui suivirent, le cinéma passa d'un stade artisanal à une industrie et s'organisa dans tous les domaines : sur le plan des infrastructures techniques (construction de nombreux cinémas à travers tout le pays, normalisation et rationalisation de la production du moins chez les plus grosses sociétés, construction de « théâtres de prises de vues »), sur le plan commercial (création de sociétés anonymes, organisation de l'import-export, création d'agences en province, début de la location des films, généralisation du vendredi comme jour de changement de programme, mise en place des projections corporatives où les exploitants venaient faire « leur marché »), mais aussi sur le plan du spectacle lui-même (allongement des films et de la durée des séances, arrivée de vedettes de la scène, adaptations d'œuvres dramatiques, de comédies ou de romans, séries comiques interprétées par des acteurs largement médiatisés, définition plus précise des genres cinématographiques).

L'allongement notamment des films comiques, passés progressivement d'une vingtaine de mètres dans les débuts du cinéma à 100-150 mètres vers 1906-1907, a été concomitant de l'allongement des représentations. Non seulement la demande de ce type de films ne subit pas de réduction, mais elle augmenta du fait du développement considérable du secteur de l'exploitation.

D'une façon générale, que ce soit pour les films comiques ou pour les autres, l'habitude des éditeurs avait été jusqu'alors de laisser dans l'anonymat les acteurs et réalisateurs. Après le tournant de 1907, ils virent dans l'embauche des gloires de la scène et dans l'adaptation d'œuvres littéraires et dramatiques un moyen d'« ennoblir » le spectacle cinématographique, de le sortir de la marginalité. Dès lors, les noms des acteurs et des auteurs littéraires, un peu

plus tard des metteurs en scène eux-mêmes, participaient à la valorisation des films et il fallait donc qu'ils apparaissent sur les affiches, les programmes et les génériques.

L'anonymat avait été la règle pour les artistes comiques comme pour les autres, non seulement dans les titres des films mais même sur les affiches et les programmes. Par exemple, *le Gendarme a soif* et *Au Voleur !* (Pathé), *Farces de cuisinier* et *Comme on fait son lit, on se couche* (Gaumont) ne pourront que rendre perplexes les historiens qui désireraient découvrir l'identité de leur réalisateur et de leur interprète. Le nom de l'éditeur, sa notoriété, étaient alors pour le spectateur la seule référence, le seul gage de qualité. À partir de 1907, la multiplication des éditeurs français et l'importation de plus en plus importante de films provenant d'éditeurs étrangers a cassé le monopole de la qualité que pouvait avoir Pathé ou Gaumont aux yeux du public. De plus, l'importance du nom de marque a toujours été bien moindre pour un film que pour un produit industriel quelconque (sauf peut-être au début du cinéma, lorsque celui-ci était d'abord une technique nouvelle et un objet de curiosité). En effet, chaque film est une œuvre *unique* de l'esprit, à la différence d'un objet matériel produit *en série* et par conséquent de qualité et de caractéristiques constantes. Le personnage comique, à qui le public attribue habituellement la responsabilité complète du film, même lorsqu'il n'est pas l'auteur du scénario et de la mise en scène, constitue un signe beaucoup plus fort que tout autre. Le nom de Rigadin, par exemple, évoquait pour le spectateur un type de comique très précis et, si celui-ci l'appréciait, il souhaitait le retrouver dans de nouvelles aventures. *Rigadin sergent de ville*, *Rigadin peintre cubiste*..., le public savait à quoi il pouvait s'attendre avant de franchir les portes du cinéma. Non seulement les éditeurs ont sorti leurs comiques de l'anonymat sur le générique et le matériel publicitaire, mais ils ont aussi introduit le nom de ceux-ci (ou plutôt leur prénom ou leur surnom) dans le titre du film lui-même, ce qui n'a jamais été l'usage pour les drames ou les comédies. Ce titre devenait un *hyper-résumé* grâce auquel le public savait d'emblée quelle était la nouvelle situation à laquelle *leur* comique favori se trouvait confronté. De film en film, l'éditeur construisait ainsi la célébrité de ses artistes comiques, au risque de les voir quitter la maison pour un concurrent lorsqu'ils seraient connus et appréciés du public.

La production des séries comiques culmina à partir de 1910 pour se raréfier durant la guerre et tendre à disparaître après la guerre. Une des premières séries de ce genre fut celle des *Roméo* chez Gaumont qui débuta dès 1908 : *Roméo pris au piège*, *Roméo et le cheval de fiacre*, *Roméo déménageur*, etc. L'interprète et metteur en scène en était Roméo Bosetti. Celui-ci dirigea aussi de nombreux autres acteurs comiques : Clément Mégé (série des *Calino* en 1909 chez Gaumont), Sarah Duhamel (série des *Rosalie*, petite fille au comique destructeur, chez Pathé-Comica en 1911, puis série des *Pétronille* chez Éclair à partir de 1912), Paul Ber-

tho (série des *Patouillard* chez Lux en 1911 et série des *Gavroche* chez Éclair en 1912-1913), Lucien Bataille (série des *Casimir* chez Éclair, en 1913-1914), etc.

En 1908 également débuta chez Pathé la série des *Boireau* interprétée par André Deed qui avait joué au début du siècle dans des films de Méliès, mais bien sûr sans laisser son nom dans les titres. Faisant des infidélités à la firme au coq, il entreprit une carrière en Italie, chez Itala Films, sous le nom de *Cretinetti* (1909-1911 pour l'essentiel) puis retrouva le nom de *Boireau* chez Pathé en 1912-1914.

Charles Petit-Demange, alias Charles Prince, sorti du Conservatoire avec un premier prix de comédie, avait tourné chez Pathé et à la SCAGL dès 1908 mais sans que son nom apparaisse dans les titres : *Un Monsieur qui suit les dames*, *l'Armoire normande*, etc. C'est essentiellement à partir de 1910 qu'il rendit célèbre le personnage de Rigadin à travers au moins 219 films dont les derniers sont sortis en 1919 ! Max Linder commença chez Pathé dès 1905 mais la série des *Max* ne débuta qu'en 1910.

Bébé, figure emblématique des séries comiques enfantines, a posé le problème de la propriété du nom de scène. Clément Mary (le futur acteur René Dary) était un charmant et malicieux bambin que le cinéma plaçait dans des situations d'adulte, ce qui constituait la principale recette comique de la série, apparue en 1910. Deux ans plus tard, Léon Gaumont et Louis Feuillade, voyant le gamin grandir ainsi que les exigences financières de son père, introduisirent un concurrent et successeur, Bout-de-Zan. Un différend éclata et Bébé dut partir. Mais son père voulut continuer à exploiter le nom de Bébé, désormais célèbre, tandis que Gaumont considérait ce nom comme la propriété de la firme, bien que ne l'ayant pas officiellement déposé. L'affaire fut portée en justice à la fin de l'année 1912. Le tribunal de commerce décréta la résiliation du contrat, mais ne suivit pas la société dans sa demande de considérer le nom de Bébé comme sa propriété et d'interdire à la jeune vedette de figurer dans tout film avant le 1^{er} juin 1913². Bébé passa alors chez le grand concurrent, plus précisément chez Cosmopolitan Films, une nouvelle marque contrôlée par Pathé qui allait être rebaptisée Eclectic Film. Mais peu de films furent réalisés et Clément Mary disparut dans l'anonymat jusqu'à ce qu'il ressurgisse en 1934 sous le nom de René Dary dans le *Train de huit heures quarante-sept*. Charles Petit-Demange fut plus prudent qui déposa pour son propre compte sa marque Rigadin le 15 mai 1913.

Si les séries comiques fleurirent en si grand nombre au cours des six années qui précédèrent la Première Guerre mondiale, c'est qu'elles étaient devenues au sein des programmes des

² *Le Courrier cinématographique*, n°44, 26 octobre 1912 et n°52, 20 décembre 1912. Gaumont prendra ses précautions avec *Bout-de-Zan* en faisant déposer ce surnom comme nom de marque ! (*Ibid.*, n°5, 1^{er} février 1913).

sortes de ponctuation, des repères rythmant le déroulement de la représentation. Un *Onésime*, un *Max*, un *Calino* étaient pour le spectateur des éléments du programme doués d'une forte identité à la différence d'un « plein-air », d'un « panorama », voire d'une comédie ou d'un drame au titre inconnu.

Aucune règle formelle ne prescrivait la place que devaient avoir les films comiques dans les programmes et le bon sens des exploitants y régnait en maître. Toutefois, quelques principes élémentaires avaient fini par émerger. D'une façon générale, les exploitants avaient compris qu'il fallait assurer la variété du programme pour plaire à toutes les composantes du public, enfants comme parents, et satisfaire tous les goûts. En principe, on ne juxtaposait pas deux comiques, deux drames ou deux documentaires (fig. 3 et 4). Au-delà de ce principe de variété, le film comique avait un rôle spécifique à jouer : il servait d'antidote au drame, voire aux documentaires et aux actualités. Il libérait l'esprit des tensions que pouvaient avoir engendré non seulement des drames, mais plus généralement des sujets « sérieux » ou « graves ». Un sentiment devait chasser l'autre et il fallait en tout cas éviter que le programme se termine sur un drame noir qui

CINÉMA DE L'AVENIR
Salle de l'Avenir, 33, rue Dupuis, MONTROUGE

PROGRAMME
* des 26 et 27 Juin 1909 *

Clôture Annuelle -:- RÉOUVERTURE 14 AOUT

1^{re} Partie
UNE BONNE TROP JOLIE (Comique)

LE BATELIER DE LA RIVIERA
(Drame à la Côte d'Azur au milieu des fêtes et bataille navale fleurie)

LE DÉSERTEUR (Grand drame)
CHARITÉ, les Aventures d'un faux cul-de-jatte (Grand comique)

ENTR'ACTE

2^e Partie
CHAMPAGNE-RÉCLAME ou une bonne farce jouée aux badands (Comique)

LES VIOLETTES (Sentimental)

LES DEUX SERGENTS
Grand drame patriotique en 12 tableaux :
Trahison, Conseil de guerre, Condamnation, Réhabilitation, La croix des braves, etc.

LE GRINCHEUX
Tout va de travers, le monde renverse (Comique)
Polvrot Incendiaire (Désopilant)

Orchestre sous la direction de M. Ch. CORBIN.
—◆ La salle est ventilée ◆—

PRIX DES PLACES : Réservées 1 fr. — Secondes 0.75 — Troisièmes 0.50
Enfants au-dessous de 10 ans : 1/2 place en matinée seulement.

Tous les Samedis changement de Programme.
La Direction se réserve la faculté de modifier le Programme

Fig. 3. Dans ce programme d'un cinéma de la banlieue parisienne, à Montrouge, des films comiques encadrent les deux drames de la première partie. La seconde débute aussi par un film comique et se termine par deux autres. Ces quatre films ont été produits par Gaumont et sont sortis en 1909. On n'en connaît ni les réalisateurs ni les acteurs, excepté pour *le Grincheux* qui est un film d'Émile Cohl. Leur longueur est comprise entre 60 m (*Champagne-réclame*) et 220 m (*la Charité*).

1895 /
n° 61
septembre
2010

157

PROGRAMME

du Vendredi 20 Février au Jeudi 26 Février inclus

PREMIERE PARTIE

Orchestre : Voyage en Chine (Ouverture) R. BAZIN

Chiens et Lapins
Documentaire

LE SANG DU PAUVRE
Drame d'une émotion intense

Orchestre : Au Printemps..... CU. GOUNOD

Willy court après son argent
Comédie

ENTR'ACTE

DEUXIEME PARTIE

Orchestre : Manon (Sélection)..... MASSENET

Arbois
Plein air

LE LÉGIONNAIRE
Scènes prises sur le vif dans
les garnisons algériennes de la Légion Etrangère.

Orchestre : Aubade printanière..... LACÔME

Polidor distrait
Fou rire

A chaque séance :
"ÉCLAIR - JOURNAL"
Dernières actualités du monde entier au jour le jour

A l'occasion des Fêtes du Mardi-Gras, Matinée le 24 Février à 2 h. 1/2 et 4 h. 1/2

Orchestre Symphonique sous la direction de M. Max BOOS, Compositeur

La Direction se réserve le droit de changer l'ordre ou la composition des Programmes

Le CINÉMA RASPAIL - PALACE s'est classé au premier rang des établissements de son genre par la beauté
et la fixité de ses vues et la durée de ses représentations.

SALLE SPACIEUSE → SIÈGES CONFORTABLES → SÉCURITÉ ABSOLUE

Fig. 4. Dans ce programme de 1914, le cinéma Raspail-Palace (91, bd Raspail, Paris 6^e) respectait les habitudes de l'époque, c'est-à-dire l'alternance des films sérieux ou dramatiques avec des films amusants ou comiques. La série des *Willy*, réalisée par Joseph Favre et produite par Éclair, exploitait avec le petit Willy Sanders le même registre que celles des *Bébé* et des *Bout-de-Zan*. La série des *Polidor*, interprétés par Ferdinand Guillaume, était produite par la firme italienne Pasquali. *Polidor distrait* date de 1913.

aurait pu laisser au spectateur un sentiment de malaise. Celui-ci ne devait pas sortir de l'établissement bouleversé par ce qu'il venait de voir. C'est pourquoi un comique achevait souvent la représentation, éventuellement aussi chaque partie du programme.

Les représentations de l'immense Gaumont Palace de la place Clichy, à Paris, étaient beaucoup plus longues que celles de la plupart des cinémas et entrecoupées de deux entractes. Pour assurer la variété des programmes et détendre l'atmosphère, l'établissement disposait de beaucoup de possibilités : un puissant orchestre de 40 à 50 musiciens en temps normal (beaucoup plus pour certains films) qui faisait l'ouverture de chaque partie du programme et achevait la représentation (« Retraite »), les Phonoscènes ou Film parlants, de riches attractions et, à partir de 1913, les films en couleurs naturelles (Chronochrome Gaumont). Ainsi, sur le programme du

5 au 12 janvier 1912, deux Phonoscènes, une comédie et un *Bébé* succèdent en première partie à un film dramatique. En seconde partie, un comique, *l'Enlèvement de tante Ursule*, fait suite à une « grande scène dramatique ». Enfin, un *Calino* termine la représentation.

GAUMONT-PALACE, Hippodrome, Saison 1911-1912.

Programme 5 au 12 janvier 1912

Première partie

1. Orchestre
2. *Dans la Haute-Bavière*, panorama colorié
3. *Les bas de laine*, dramatique
4. Les Phonoscènes-Gaumont: *Soldats de Marsala; Au 69^e dragons*
5. *Une petite femme gâtée*, comédie
6. *Bébé est au silence*, comique

Entr'acte: 15 minutes

Deuxième partie

1. Orchestre
2. Le trio Alfred, excentriques
3. *La dette d'honneur*, grande scène dramatique
4. *L'enlèvement de Tante Ursule*, comique

Entr'acte: 15 minutes

Troisième partie

1. Orchestre
2. Le Professeur Steil et ses lions
3. *Dans les forêts canadiennes*, documentaire
4. Les FILMPARLANTS-GAUMONT 5. *Grand'mère*, étude villageoise
6. Gaumont-Palace Actualités
7. *Calino emménage*, comique Orchestre: Retraite BONSOIR

Vers des changements profonds dans la programmation

L'allongement général des films et l'apparition des films de très longue durée, égalant ou dépassant parfois ceux produits de nos jours, allaient conduire inéluctablement à la diminution du nombre des films projetés et à une moindre grande variété des programmes. Bien que les films très longs aient été encore fort minoritaires, on s'acheminait vers la situation qui

1895 /
n° 61
septembre
2010

159

s'établira progressivement dans les années 1920 et au-delà : une première partie réduite, comprenant un court métrage (documentaire, dessin animé, comique, etc.) et des actualités, puis un entracte unique et une seconde partie constituée seulement par « le grand film ». Il allait alors rester peu de place pour les séries comiques.

Les premiers films de long métrage, au sens actuel du terme, sont apparus en 1913. Jusqu'alors, le standard qui avait fini par s'imposer en matière de longs films correspondait à une bobine de 300 mètres (environ 16 minutes de projection), bien que quelques films aient déjà dépassé cette longueur. Les 735 mètres de *l'Assommoir*, réalisé par Albert Capellani et sorti au début de l'année 1909 (SCAGL), avaient été qualifiés par Georges Fayot dans *Ciné-Journal* de « métrage énorme »³. Un certain nombre de films atteindront ou dépasseront un peu ce métrage en 1911. En 1912, ce sera la course aux 1 000 mètres et plus : *le Fils prodigue* (Pathé, 1 075 mètres), *les Mystères de Paris* (S.C.A.G.L., 1 540 mètres), *Oliver Twist* (Hepworth Co, 1 134 mètres), *le Proscrit* (Gaumont, 1 150 mètres), *la Divine Comédie* dont le premier volet, *l'Enfer*, mesure 1 500 mètres (Milano Films), etc. L'année 1913 verra l'irruption des films « kilométriques ». L'événement le plus marquant sera la sortie des *Misérables*, appuyé par un effort médiatique sans précédent. Le film, d'une grande qualité artistique, mesurait 3 500 mètres. Un record ! Mais, prudemment, Pathé le proposa aux exploitants en quatre épisodes d'une longueur variant entre 730 et 1 110 mètres pour la projection sur autant de semaines (les programmes étaient changés tous les vendredis). Ainsi les habitudes ne connurent pas encore de bouleversement. Il n'en fut pas de même avec plusieurs autres œuvres sorties au cours des mois qui suivirent : *la Glu* (1 900 mètres), *la Dame de Montsoreau* (2 055 mètres), *les Pardaillan* (2 200 mètres), sans oublier les péplums italiens, *Quo Vadis ?* qui remporta un immense succès (2 250 mètres), *les Derniers Jours de Pompéi* (2 000 mètres), *Spartacus* (1 825 mètres), *Cléopâtre* (2 000 mètres)⁴.

Si les éditeurs continuaient à proposer un grand nombre de films de longueur traditionnelle, l'apparition de ces films « kilométriques » inquiétait certains exploitants dont les journaux corporatifs se firent les porte-parole. Déjà en 1911, alors que l'inflation métrique n'en était qu'à ses débuts, Georges Dureau rappelait qu'à une époque pas si ancienne « il était admis, dans le monde de l'industrie du cinéma, aussi bien chez les loueurs et les exploitants, que la longueur raisonnable d'un film ne devait guère excéder 150 mètres. Nous disions couram-

³ *Ciné-Journal*, 18 juin 1910.

⁴ Les projecteurs de l'époque avaient en général une capacité de 600 mètres de film et ne pouvaient donc pas passer ces films d'une seule traite. À moins de prévoir des interruptions pour le rechargement de l'appareil, les cinémas devaient équiper leur cabine d'un poste double, comme l'avait d'ailleurs fait le Gaumont Palace dès son ouverture, en 1911.

ment dans la composition des programmes que nous avons besoin de 90 mètres de plein air, 110 mètres de comiques et 150 mètres de dramatique. »⁵ Si Dureau acceptait que la longueur moyenne des films soit passée à 300 mètres, « les films qui font à eux seuls toute une séance » lui paraissaient devoir rester des cas exceptionnels, malgré le succès qu'ils remportaient auprès du public :

Je ne crois pas que l'usage de ces films se généralisera et j'estime que les spectacles du cinématographe sont par essence des spectacles coupés, dont la diversité constitue l'agrément.⁶

Charles Le Fraper, directeur du *Courrier cinématographique*, publication corporative très tournée vers le monde de l'exploitation, était du même avis :

Une vue de 900 mètres détraque un programme. [...] Si l'on introduit un seul film de 8 à 900 mètres, par exemple, il ne reste plus qu'un crédit insignifiant de 1 000 mètres pour montrer les actualités de la semaine, le drame à sensation, le plein air nécessaire et les comiques indispensables, sans compter la féerie, chère aux petits, qui égaye un spectacle, et la vue scientifique ou instructive.⁷

Deux ans plus tard, Charles Le Fraper ne voulait pas se déjuger, bien que le succès remporté par *les Misérables* ou *Quo Vadis ?* ait fait infléchir l'opinion de bien des exploitants :

Je crois personnellement que le degré d'absorption est atteint et que le public qui commence à bailler à 1 200 mètres, désertera bientôt les cinémas où l'on affichera des programmes kilométriques de films qui n'en finissent plus...⁸

Insensiblement, Le Fraper avait placé la barre plus haut : 900 m, puis 1 200 m. Les directeurs de *Ciné-Journal* et du *Courrier cinématographique* ne manquaient pas une occasion pour manifester leur attachement à la diversité des programmes, se faisant ainsi l'écho de certains exploitants dont les lettres étaient parfois publiées. Cette diversité représentait à leurs yeux la condition indispensable pour éviter la lassitude des spectateurs et pour plaire à toutes les générations, pour satisfaire tous les goûts. Mais ils allaient à contre-courant de l'évolution du cinéma. Face à la nouvelle situation qui commençait à se profiler, la spécialisation des cinémas aurait

5 *Ciné-Journal*, n°141, 6 mai 1911.

6 *Ibid.*

7 *Le Courrier cinématographique*, n°3, 28 juillet 1911.

8 *Le Courrier cinématographique*, n°37, 13 septembre 1913.



Fig. 5. Le Cinéma du Rire de Max Dianville (ex-Concert-cinéma des Adrets, 14, bd St-Martin, Paris 10e) avait tenté en 1913 de se spécialiser dans les films comiques. Max Dianville, âgé alors de 23 ans, est la troisième personne en partant de la gauche.

pu offrir un nouveau débouché pour les films de faible métrage, comiques ou autres. Une brève tentative pour consacrer entièrement un cinéma au rire fut faite par un jeune homme de 23 ans, collaborateur de la revue *le Film*, Max Dianville. Celui-ci reprit l'ancien Concert-cinéma des Adrets à Paris (14, bd Saint-Martin, 10^e arrondissement) pour en faire le « Cinéma du Rire » qui ouvrit le 7 février 1913 (fig. 5). Les grandes vedettes, comme on le constate sur notre photo, étaient Max Linder, Prince, Bébé, Dranem, Gontran (René Gréhan, Éclair), Gavroche (Paul Bertho, Éclair), Robinet (Marcel Perez, Ambrosio, Italie). Mais l'affaire tourna court : l'établissement ferma dès le mois d'octobre 1913⁹.

⁹ On sait peu de choses sur la carrière ultérieure de Max Dianville (1890-1954). Dans le cadre de sa société de production, « Les Films documentaires Max Dianville », il réalisa d'assez nombreux films de commande, surtout dans les années vingt, tels que *Lyon, capitale de la soierie* (1924), *Lyon, capitale économique* (1925), *la France économique : Saint-Etienne, l'Industrie du chapeau* (s. d.), *la Fabrication du savon de Marseille* (1926 ?)... Ses principaux succès dans la carrière cinématographique eurent lieu en 1932 comme dialoguiste dans *l'Affaire Blaireau*, comme scénariste (avec Charles Spaak) dans *Ce Cochon de Morin* et comme co-réalisateur (avec Pierre Weill) de *la Cure sentimentale*.

À côté de cette expérience peut-être prématurée de spécialisation¹⁰, beaucoup d'exploitants avaient pris eux-mêmes l'initiative de composer des programmes spéciaux pour les séances enfantines du jeudi après-midi. Les films comiques y étaient en bonne place à côté de films « éducatifs » et d'aventures. Toutefois, ces programmes ne permirent pas de maintenir une production régulière de courtes bandes comiques lorsque les films de longs métrages prirent une place importante sur le marché.

Le succès des films longs et leur généralisation conduisit en effet à la disparition des séries comiques, entraînant souvent leurs protagonistes dans leur chute. Paul Bertho (*Patouillard, Gavroche*) vit sa carrière se terminer en 1916. Charles Prince tourna son dernier *Rigadin* en 1918 mais parvint à prolonger sa carrière cinématographique jusqu'à sa mort (*Le Coq du régime*, 1933) en acceptant, après 1921, des rôles de second plan. André Deed, dont un tardif *Cretinetti* est daté de 1920 (*Cretinetti al buio*), réussit aussi à trouver des rôles dans une dizaine de longs métrages jusqu'en 1936 (*Cœur de gosse*). Ernest Bourbon tourna son dernier *Onésime* en 1918 (*Onésime et le billet de mille*) qui fut aussi sa dernière apparition à l'écran. Clément Mégé vit sa carrière se terminer, à peu de choses près, en 1913 en interprétant avec Ernest Bourbon *Onésime et la panthère de Calino* (il ne trouva plus qu'un petit rôle onze années plus tard, en 1924 dans *Paris la nuit*). Sarah Duhamel interpréta son dernier rôle de *Pétronille* en 1916 avec Lucien Bataille (*Casimir et Pétronille au bal de l'ambassade*, réalisé par Roméo Bosetti dont ce fut le dernier film) et ne connut plus qu'un petit rôle dans *les Mystères de Paris* réalisé par Charles Burguet (1922). Léonce Perret tourna ses derniers *Léonce* en 1916 (*Léonce en vacances, Je le suis*) mais poursuivit jusqu'en 1935 sa carrière de réalisateur. Etc.¹¹. Pour l'essentiel, survécurent à cette période, sur le plan international, les comiques des années 1910 dont l'envergure leur permit d'affronter le long métrage, comme Max Linder, Buster Keaton, Charles Chaplin. Il ne faudrait pas en conclure que ces acteurs se convertirent dès l'après-guerre au long métrage au sens actuel du terme. Mais la longueur de leurs films dépassait largement celle des séries comiques d'avant la guerre. Les principaux films de Max Linder des années 1919 à 1924 (*le Petit Café, Sept ans de malheur, Soyez ma femme, l'Étroit*

¹⁰ L'histoire de l'exploitation connaîtra quelques autres exemples de spécialisation plus ou moins réussis, en particulier dans la capitale. En 1936, le Studio Caumartin (25, rue Caumartin, 9^e arrondissement) se mua en « Cinéire Caumartin » et la formule perdura longtemps. André Gide s'y rendit mais apprécia peu la programmation : « J'entre un instant rue Caumartin dans un petit cinéma "comique" à deux et trois francs la place et assiste à des sketches d'une loufoquerie pénible et bêtes à pleurer... » (*Journal*, 6 septembre 1936, in *Œuvres complètes*, Paris, éditions de la NRF, p. 1 256). Des spécialisations eurent lieu dans d'autres domaines : les films « d'avant-garde » dès les années 1920, les actualités cinématographiques dans les années 1930 (Cinéac et sociétés similaires) et, après la guerre, dans les dessins animés à destination des enfants, les films d'horreur, les films érotiques ou pornographiques, etc.

¹¹ Je me suis basé, dans ces exemples, sur les filmographies publiées par l'IMDB qui, comme toute filmographie, peut n'être pas toujours exhaustive.

Mousquetaire et son dernier film, *le Roi du cirque*, tourné après son retour des États-Unis, en Autriche) sont à la frontière du moyen et du long métrage dans la définition française actuelle, c'est-à-dire autour de 60 minutes (dans la définition anglo-saxonne, ils seraient des longs métrages puisque supérieurs à 40 minutes). Les acteurs comiques anglo-saxons furent plus longtemps fidèles aux courts métrages qui ont même constitué pour certains, comme Snub Pollard, connu en France sous le pseudonyme de *Beaucitron*, Charley Chase ou les populaires Laurel et Hardy, l'essentiel de leur filmographie¹². Les films de Buster Keaton d'une heure environ ne sont pas antérieurs à 1923 (*les Trois Âges*, *les Lois de l'hospitalité*). Le premier film de Charles Chaplin de cette durée date de 1921 (*le Kid*). Certes, on trouve aussi des films comiques français de court métrage durant tout l'entre-deux-guerres comme, dans les années 1930, ceux qui marquèrent les débuts de Fernandel et de Jacques Tati. Toutefois, le formatage des programmes autour du film de long métrage, en général d'une heure et demie, ne laissait généralement la place qu'à un seul film de court métrage en avant-programme, sauf dans certaines conditions particulières d'exploitation : les ciné-clubs, les salles d'avant-garde, le cinéma rural et associatif, les patronages, etc., dont la programmation était plus libre, ou encore le « cinéma chez soi » en 9,5 mm Pathé-Baby. Les possibilités de programmation étaient donc très limitées. Jusqu'à ce qu'on supprime les avant-programmes eux-mêmes ! Les artistes comiques durent faire leur apprentissage dans des contextes très différents, comme celui des cafés-théâtres. Cette situation semble avoir été particulièrement préjudiciable au comique de situation, qui avait surmonté difficilement l'arrivée du cinéma sonore et qui, privé du laboratoire et de la porte d'accès à la profession que constituait le court métrage, disparut presque complètement de nos écrans.

¹² On sait que, déjà avant la Première Guerre mondiale, la production de longs films fut surtout l'apanage de l'Italie et de la France, non des USA.